UNIVERSITÉ LYON III
JEAN MOULIN

Claire Revol

La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991) : contribution à une poétique urbaine

---

REVOL Claire. *La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991) : contribution à une poétique urbaine*, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2015.
Disponible sur : www.theses.fr/2015LYO30038

Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Thèse de doctorat en philosophie

Claire REVOL

La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991) : Contribution à une poétique urbaine

Thèse soutenue le 5 octobre 2015 à 14h30
à l'Université Jean Moulin Lyon 3

Directeur de thèse

Monsieur **Jean-Jacques Wunenburger**

Membres du jury

Madame **Nathalie Blanc**, Directrice de recherche au CNRS à l'Université Paris-Diderot.

Monsieur **Laurent Devisme**, Maître-assistant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes.

Monsieur **Thierry Paquot**, Professeur émérite, Institut d'Urbanisme Paris-Est.

Madame **Carole Talon-Hugon**, Professeure à l'Université de Nice.

Monsieur **Jean-Jacques Wunenburger**, Professeur émérite à l'Université Jean Moulin Lyon 3.

Intitulé et adresse du laboratoire où la thèse a été préparée :

Institut de Recherches Philosophiques de Lyon (IRPhil)

Université Jean Moulin Lyon 3

Centre de recherche Eugène Chevreul – salle 403

18 rue Chevreul

69007 Lyon

Coordonnées de la chercheure

Données non diffusables

Remerciements

En 2007, à l'issue d'une classe préparatoire, je commençais un double cursus de Licence en philosophie et en géographie, avec l'idée de développer une réflexion philosophique sur l'espace habité, convaincue que celle-ci pouvait être enrichie par une pluralité de savoirs. Cette thèse est issue de manière lointaine de la démarche engagée à cette époque. J'ai trouvé en Monsieur Jean-Jacques Wunenburger un directeur enthousiaste qui m'a encouragée dans cette voie. Je voudrais donc d'abord le remercier pour son soutien et pour la confiance qu'il m'a accordée durant toute la durée de cette thèse, ainsi que pour l'orientation qu'il m'a aidée à lui donner. Je voudrais aussi remercier Monsieur Thierry Paquot et Monsieur Guillaume Faburel qui m'ont accueillie à l'Institut d'Urbanisme de Paris au début de cette thèse. Cette expérience a grandement contribué à en donner les contours et à la façonner, et à ce titre, je remercie tout particulièrement Thierry Paquot de m'avoir fait découvrir Henri Lefebvre, et de m'avoir accueillie dans son atelier des thèses qui est un cadre d'échange particulièrement stimulant et enrichissant.

Je voudrais particulièrement remercier les membres du jury Madame Nathalie Blanc et Monsieur Laurent Devisme les rapporteurs, ainsi que Madame Carole Talon-Hugon.

Cette thèse a été l'occasion de nombreuses rencontres et d'échanges qui ont été déterminants pour sa réalisation. À ce titre, je voudrais remercier :

- les membres de l'atelier des thèses de Monsieur Wunenburger.
- les membres de l'atelier « Écritures Partagées », organisé par Michel Lussault à la Villa Gillet, avec mention spéciale pour Géraldine et Nicolas.
- les membres d'IMUalpha, coopérative des jeunes chercheurs du Labex IMU, pour les expérimentations collectives que nous mettons en place. (merci à Romain, Jérôme, Lætitia, Sébastien, Chloë…)
- les membres de l'École Thématique Mob'Huma'Nip en 2014 à Rezé qui ont beaucoup apporté en énergie et en enthousiasme. Un grand merci à Frédéric Barbe qui m'a beaucoup encouragée et épaulée dans les moments de doute.
- les membres de Ateliers d'Innovation en Urbanisme de l'Agence d'Urbanisme de Lyon, en particulier Pascale Simard et Luc Gwiazdzinski.
- un grand merci également à Kader Mokaddem qui a pris le temps de relire et de discuter.

La réalisation de cette thèse doit beaucoup aux nombreuses discussions avec mon amie et *sparring partner* Nathalie Caritoux, ainsi que Vincent Courtois (que je remercie pour le collage qu'il a réalisé en l'honneur de cette thèse!). Un grand merci pour leur soutien.

Un grand merci également aux correcteurs attentifs Laurent Patry, Damien Blanchard, Jérôme Michalon, Nathalie Caritoux et Milena Mogica.

Cette thèse a été l'occasion d'une merveilleuse découverte, celle de la danse orientale, et de la musique qui a porté de nombreuses pages sur les rythmes. Je voudrais tout particulièrement remercier Farida Ferhod, Imayane et Anne Benveniste pour la transmission de la danse qui est aujourd'hui le complément indispensable d'un travail qui s'est parfois apparenté à une véritable épreuve physique.

Je voudrais enfin remercier mes parents, ma famille et mes amis qui m'ont soutenue durant ces années de thèse : les amis de la bibliothèque présents au quotidien (Domitille, Claire – un grand merci pour la place dans le bureau climatisé pour cette fin de rédaction caniculaire !-, Jocelyn, Lætitia, Gabriel, Marion, Raphaël, Camille, Florence), les amis parisiens (Kendra – qui est le renfort indispensable de mes lacunes en langue anglaise, Lucinda, Laure, Maurice), et toutes les personnes qui ont été présentes pour moi, Amandine, Jérôme, Damien, Gregory.

Liste des abréviations

CM.	Lefebvre, Henri, et Norbert Guterman. *La Conscience mystifiée*, Paris, Gallimard, 1936.
CDHL.	Lefebvre, Henri et Norbert Guterman. *Cahiers de Lénine sur la dialectique de Hegel*, Paris, Gallimard, 1939.
N.	Lefebvre, Henri. *Nietzsche*, Paris, Éditions sociales internationales, 1939.
MD.	Lefebvre, Henri. *Le matérialisme dialectique* (1939), Paris, PUF, 1957.
CVQ1.	Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne : Introduction* (1947), Paris, L'Arche, 1958.
SR.	Lefebvre, Henri. *La somme et le reste (2 Tomes)*, Paris, la Nef, 1959.
CVQ2.	Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne 2. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté,* Paris, L'Arche, 1962.
IM.	Lefebvre, Henri. *Introduction à la modernité. Préludes*. Paris, éditions de Minuit, 1962.
Mphi.	Lefebvre, Henri. *Métaphilosophie. Prolégomènes,* Paris, éditions de Minuit, 1965.
PC.	Lefebvre, Henri. *La Proclamation de la Commune,* Paris, Gallimard, 1965.
DV.	Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville* (1968)*,* Paris, Anthropos, 1972.
DRU.	Lefebvre, Henri. *Du rural à l'urbain,* Paris, Anthropos, 1970.
RU.	Lefebvre, Henri. *La révolution urbaine,* Paris, Idées, 1970.
PE.	Lefebvre, Henri. *La production de l'espace* (1974)*,* Paris, Anthropos, 1985.
HMN.	Lefebvre, Henri. *Hegel, Marx, Nietzsche ou le royaume des ombres,* Paris, Casterman, 1975.
PA.	Lefebvre, Henri. *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations,* Paris, Casterman, 1980.
CVQ3.	Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne 3. De la modernité au modernisme.* Paris, l'Arche, 1981.
ER.	Lefebvre, Henri. *Éléments de rythmanalyse, Introduction à la connaissance des rythmes,* Paris, Syllepse, 1992.
PR.	Lefebvre, Henri, et Catherine Régulier. « Le Projet Rythmanalytique » *Communications,* 41.1, 1985, p. 191-199.
VRR.	Lefebvre, Henri. *Vers un romantisme révolutionnaire* (1957), Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011.

Sommaire

Introduction générale.....11

Première partie La question urbaine, une question métaphilosophique..43

Introduction.....45

Chapitre 1) Du matérialisme dialectique à la sociologie critique de l'urbain..51

1) Le projet d'une critique de l'homme et du monde moderne.....53

2) La connaissance sociologique au service de la transformation de la praxis.....68

3) Mourenx et la naissance de la sociologie urbaine critique radicale.....79

Chapitre 2) Le romantisme révolutionnaire au fondement d'une poétique de la ville.....98

1) Le romantisme révolutionnaire critique de la vie moderne.....103

2) L'art comme style de vie : rencontre avec l'Internationale Situationniste.....123

3) Éléments d'une poétique de la ville.....143

Chapitre 3) De la théorie critique de l'urbain à la poétique urbaine.....160

1) Une théorie critique de la société urbaine.....161

2) L'espace social entre le produit et l'œuvre.....178

3) Le projet métaphilosophique et l'urbain.....191

Deuxième partie La rythmanalyse, quête de l'appropriation de l'espace-temps urbain.....205

Introduction.....207

Chapitre 4) La rythmanalyse, science du temps social produit.....213

1) La « rythmanalyse » de Bachelard à Lefebvre.....215

2) Aspects temporels de la critique de la vie quotidienne.....223

3) Le temps social comme produit social.....234

Chapitre 5) La rythmanalyse et l'appropriation de l'espace-temps urbain...246

1) Le corps et la dynamique rythmique d'appropriation de l'espace-temps.....247

2) L'espace-temps urbain, perte du cosmos ?.....262

3) Rythmanalyse, appropriation et restitution du corps total.....272

Chapitre 6) La rythmanalyse et l'expérience esthétique des rythmes urbains 281

1) La musique comme expérience primordiale du rythme.....283

2) L'expérience esthétique des rythmes : apports de Henri Maldiney.....297

3) Rythmanalyse et théorie des moments.....306

Troisième partie Expérimentations rythmanalytiques et poétique urbaine

.....317
Introduction.....319
Chapitre 7) La rythmanalyse et le renouveau de l'utopie expérimentale.....323
1) De l'utopie expérimentale à la production de l'espace différentiel.....325
2) Expérimenter : de la psychogéographie à la rythmanalyse.....335
3) Créer l'espace approprié : l'architecture de la jouissance.....343
Chapitre 8) Poétique urbaine en pratique.....358
1) Carnet d'expériences.....360
2) Expérimentation et poétique.....368
3) Pratiques rythmanalytiques.....379
Conclusion générale.....393
Bibliographie.....407
Index.....417

Vincent Courtois, *Rythme 4,* 2015. Crédit de l'artiste.

Introduction générale

> « Autrement dit, l'avenir de l'art n'est pas artistique, mais urbain. Parce que l'avenir de « l'homme » ne se découvre ni dans le cosmos, ni dans le peuple, ni dans la production (industrielle) mais dans la société urbaine. De même que l'art, la philosophie peut et doit se reconsidérer en fonction de cette perspective. La problématique de l'urbain renouvelle la problématique de la philosophie, ses catégories et méthodes. Sans qu'il y ait lieu de les briser ni de les rejeter, ces catégories reçoivent quelque chose d'autre et de neuf : un autre sens. », Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, p. 140.

Le philosophe face à l'urbain : ressources d'une approche poétique de l'habiter

Le monde actuel est marqué par un processus d'urbanisation associé au développement économique moderne qui transforme radicalement les conditions de vie de l'être humain, dans ses pratiques quotidiennes tout comme dans la structuration anthropologique et politique des sociétés. Associée à la mondialisation, l'urbanisation modifie les paysages et les milieux en profondeur, bouleverse la face de la Terre, absorbe toutes sortes de ressources du fonds des océans au sommet des montagnes. Elle intègre dans la territorialité humaine des espaces de plus en plus larges, repousse sans cesse de nouvelles frontières jusqu'à la saturation du globe - d'autres planètes s'offrant en perspective de la conquête spatiale. L'espace urbain s'étend ainsi bien plus que les espaces artificialisés, que l'on nomme encore des villes, pour couvrir virtuellement l'ensemble du globe terrestre, à travers une urbanisation diffuse et connectée par les nouvelles technologies de communication. L'extension saturée de la surface terrestre est le nouveau milieu de vie de l'espèce humaine. L'urbanisation généralisée fait de la Terre un monde urbain, une réalité englobante que l'homme façonne mais qui le façonne en retour et dont il ne peut s'extraire. Ainsi la nature comme milieu de vie premier se transforme non sans mettre en danger l'espèce humaine, les problèmes environnementaux (réchauffement climatique, raréfaction des ressources, pollutions, extinction d'espèces animales et végétales…) étant intrinsèquement liés au mode de vie urbain tel qu'il s'est développé au vingtième siècle. La question environnementale est d'abord et avant tout la question de l'habiter urbain.

Le monde urbain est un monde fabriqué par l'homme, et généré par les techniques qu'il développe. Les praticiens de l'habiter (architectes, ingénieurs, urbanistes, paysagistes) s'appuient sur l'évolution des sciences et des techniques pour façonner notre cadre de vie à différentes échelles. Ainsi les inventions de l'ascenseur et du téléphone ont-elles permis l'avènement du gratte-ciel, élément structurant du paysage urbain globalisé. Et que dire de l'automobile qui a transformé nos rues en artères de circulation ? Il est probable que les nouvelles technologies de l'information et

de la communication concourent de la même manière à de nouveaux modes d'habiter et à de nouvelles urbanités. Les sciences et les techniques sont mobilisées pour modéliser l'espace urbain, et gérer les différents problèmes techniques qui lui sont associés (réseaux d'eau, d'électricité, de communication, déchets, etc.). Mais le cadre de vie n'est pas seulement conçu selon des impératifs techniques : il s'agit aussi de produire un espace agréable à l'homme, un espace dans lequel il se sente bien, voire qui lui procure le sentiment du beau par l'imagination de formes variées ; les lieux sont investis de valeurs affectives et symboliques ; la Cité doit refléter la magnificence d'une civilisation. Aussi l'action aménageuse peut s'apparenter à un art : l'architecture est un art millénaire, les jardins et le paysage sont aussi des formes de conception raffinées, et certains courants artistiques ont pensé produire l'espace urbain comme une œuvre.

L'espace urbain n'est pas seulement un objet fabriqué par l'homme mais il est son milieu de vie, considéré individuellement et collectivement. La transformation des modes d'habiter fait évoluer les rapports des hommes entre eux, la manière dont ils vivent en société. Les sciences humaines (histoire, géographie, sociologie, anthropologie, sciences politiques, psychologie...) étudient depuis longtemps combien l'avènement de la société urbaine transforme les mentalités, les coutumes, les comportements, la vie en société, les rapports au politique, etc. La société urbaine est traversée par des conflits et des problématiques spécifiques. L'aménagement urbain comporte donc des valeurs et des questions éthiques qui sont l'objet de choix de société et qui influent sur sa transformation. La construction du cadre de vie urbain répond à des impératifs aussi divers et complexes qu'ils sont parfois inconciliables pour les praticiens qui les construisent, qu'il s'agisse de bâtir une ville désirable pour ses habitants, une ville qui garantisse la sécurité des citadins, une ville compétitive qui attire les entreprises ou les touristes, une ville conviviale qui offre une place à chacun ou une ville qui cherche à réduire son empreinte carbone pour faire face aux enjeux du réchauffement climatique…

Quel monde voulons-nous construire et comment habiter dans un monde urbain ? Cette question ne suppose pas seulement de traiter des problématiques spécifiques, sous des aspects techniques, en réduisant la question urbaine à la question du logement et de sa construction, même s'il s'agit d'interroger des milieux de vie construits par l'homme. Elle convoque la philosophie parce qu'elle interroge le devenir de l'être humain. La complexité de cet objet de réflexion, que nous avons seulement esquissée, nécessite les apports d'une pluralité de champs philosophiques qu'il est impossible de circonscrire en peu de mots : philosophie des sciences et des techniques, philosophie sociale, politique, éthique, esthétique, voire métaphysique (car être urbain modifie l'être humain et la nature...). De nombreux philosophes peuvent être mobilisés pour penser les questions des spatialités et des temporalités humaines, de la Cité et de la ville, du territoire et du paysage[1].

[1] Sur cette diversité et cette richesse des approches philosophiques du territoire, voir Thierry Paquot, Chris

Plus particulièrement, nous trouvons des ressources dans la philosophie de l'habiter qui se définit comme le rapport poétique de l'être humain à son territoire, de manière individuelle et collective. La philosophie de l'habiter urbain interroge le rapport que l'être humain entretient avec les lieux de son existence au sens large et les rapports qu'il tisse avec son milieu, le rapport mésologique avec l'écoumène, pour reprendre les termes du géographe Augustin Berque[2]. Habiter est le propre de l'homme, comme le dit Thierry Paquot[3] qui a longuement exploré le séjour et la demeure de l'être humain sur la Terre. La philosophie de l'habiter doit beaucoup à la pensée que Martin Heidegger développe dans son célèbre essai « Bâtir habiter penser »[4], s'inspirant du fameux poème de Hölderlin qui disait que l'homme habite en poète :

> « Pour Martin Heidegger le verbe 'habiter' (*wohnen*) signifie 'être-présent-au-monde-et-à-autrui', ce qui nous éloigne d'une vision purement sociologique de l'habitation qui viserait à recenser les 'manières d'habiter' une maison ou un appartement, de se loger en d'autres termes. Loger n'est pas 'habiter'. L'action d' 'habiter' possède une dimension existentielle. La présence de l'homme sur Terre ne se satisfait pas d'un nombre de mètres carrés de logement ou de la qualité architecturale d'un immeuble. C'est parce que l'homme 'habite' que son 'habitat' devient 'habitation' »[5]

Ainsi, cette approche existentielle qui peut utiliser les ressources de la phénoménologie et de l'herméneutique constitue l'une des approches les plus classiques en philosophie pour penser l'habiter humain.

Il ne s'agit pas de mettre en avant des concepts philosophiques de l'habiter pour répondre aux problèmes soulevés par l'urbanisation contemporaine. L'urbain n'est pas seulement une réalité à contempler et à décrire, il fait partie de l'action humaine, et la philosophie doit aussi l'envisager en tant qu'une réalité en construction, sur laquelle l'homme peut agir et intervenir, pour accompagner ses métamorphoses. Le monde urbain interpelle le philosophe parce qu'il fait partie de l'agir humain, dans toute sa complexité sociétale, historique, géographique et politique. Cette question de

---

Younès (s. dir.), *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée du 20e siècle,* Paris, La découverte, 2009. Thierry Paquot, Chris Younès (s. dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale,* Paris, La découverte, 2012.

2 Le géographe Augustin Berque a contribué par de nombreux ouvrages à cette réflexion sur la poétique de l'habiter et sur les territoires comme milieux à la fois naturels et humains. Citons les ouvrages les plus significatifs : Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000. Augustin Berque, Philippe Bonnin, Alessia De Biase (s.dir.), *L'habiter dans sa poétique première,* Paris, Donner lieu, 2008. *Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter* (Paris, Donner lieu, 2012). Augustin Berque, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humain, essai de mésologie,* Paris, Belin, 2014.

3 Thierry Paquot, Michel Lussault, Chris Younès (s.dir.), *Habiter, le propre de l'humain,* Paris, La découverte, 2007. Thierry Paquot, *Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l'habiter,* Besançon, les éditions de l'imprimeur, 2005.

4 Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser » (1951), *Essais et conférences,* Gallimard, 1958.

5 Thierry Paquot, « Introduction. 'Habitat', 'habitation', 'habiter', précisions sur trois termes parents » in Thierry Paquot, Michel Lussault, Chris Younès (s. dir.), *Habiter, le propre de l'humain,* Paris, La découverte, 2007, p. 13.

l'action devient cruciale à l'heure où les défis environnementaux deviennent urgents : les modes d'urbanisation sont une partie du problème et une voie indispensable pour ouvrir des solutions. Comme l'indiquent Thierry Paquot et Chris Younès, « il ne s'agit pas seulement de penser philosophiquement la question environnementale à l'heure de l'urbain généralisé, mais de suggérer des actions, afin de contrecarrer un urbanisme irrespectueux de 'son' environnement et une urbanisation 'folle', incapable d'une quelconque amitié avec 'son' milieu »[6]. Le phénomène d'urbanisation est un phénomène spatio-temporel qui a une historicité et une géographicité et qui pose sans cesse au penseur le défi de son devenir et de ses transformations qui le reconfigurent.

Si la philosophie n'est pas à proprement parler une discipline puisqu'elle n'exclut aucun domaine de son champ d'investigation qui est général, le phénomène urbain réclame un effort véritablement interdisciplinaire[7], puisque l'urbain est un objet « entre » les disciplines, qui leur est commun mais qui les dépasse toutes, sans que la philosophie ne puisse jouer le rôle qui lui est classiquement assigné d'effectuer la synthèse, puisque chaque savoir conserve sa spécificité. L'interdisciplinarité tend à prendre en charge la question de l'éclatement et de la fragmentation des savoirs pour procéder à des ajointements qui, s'ils ne visent pas à bâtir un système intégral, établissent des cartographies du savoir qui se reconfigurent au grès des problématiques. Les sciences humaines et sociales cherchent à décrire depuis longtemps à ces transformations du déploiement des sociétés dans leurs spatialités et leurs temporalités, mais aussi à analyser les pratiques de l'aménagement. Les pratiques de l'aménagement sont liées aux institutions politiques et à leur organisation, elles sont des enjeux de pouvoir et de « gouvernance » à différentes échelles, de l'État à la commune en passant désormais par les intercommunalités et les métropoles ou les régions, ces échelons étant déclinés dans chaque pays de manière différente.

Il s'agit également de penser au contact des praticiens de l'habiter (architectes, urbanistes, paysagistes, ingénieurs) qui amènent inévitablement le philosophe à considérer les données du terrain et à déplacer les perspectives de ses investigations. Quant à l'art (littérature, photographie, cinéma...), ses productions fournissent également des descriptions du phénomène urbain qui complètent, avec parfois plus de succès, les descriptions du phénomène urbain issues des sciences humaines en ce que l'art saisit les dimensions sensibles et vécues de l'expérience et les restitue dans l'unité d'une œuvre. Certains romans peuvent mieux saisir l'atmosphère d'une ville que des études

---

6 Chris Younès et Thierry Paquot, « introduction », *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, Paris, La découverte, 2010, p. 15.

7 Il y a beaucoup de discussions sur l'utilisation des vocables « pluridisciplinaire », « interdisciplinaire », « transdisciplinaire », « pluralité scientifique »… Nous considérons que pluridisciplinaire et pluralité scientifique ne reflètent pas l'effort de penser un terrain en commun au-delà des attaches disciplinaires de chaque penseur, et que cela amène souvent à créer des rapports de forces entre disciplines plutôt qu'une ouverture à l'autre. Quant à la transdisciplinarité, elle est encore aujourd'hui utopique étant donné les conditions d'exercice de la science et de la pensée, encore largement segmentée dans son exercice et dans son apprentissage, mais elle peut être un idéal mobilisateur.

thématiques fragmentées. Par ailleurs, les artistes interviennent au côté des praticiens avec le développement de l'art urbain au vingtième siècle, des arts *in situ* qui s'insèrent dans l'espace urbain pour l'interroger et le transformer. « On s'achemine progressivement vers quelque chose comme une pensée collective, une pensée qui habite les champs de pratique et qui les oriente d'une façon implicite. Penser veut ainsi dire : faire venir cet implicite à son explicitation, c'est-à-dire prendre acte de cette diversité, mais aussi de ce qui lui est connu, de ce qui l'unit et lui procure sa signification »[8]. Les différents mondes qui s'intéressent à la question de l'habiter (chercheurs, praticiens, artistes) ne peuvent donc s'ignorer quand il s'agit de penser et d'agir dans le monde urbain.

C'est sur ce chemin que nous rencontrons la pensée d'Henri Lefebvre, qui a contribué à initier cette démarche de pensée qui met en contact les champs de pensée et d'action. La pensée d'Henri Lefebvre est atypique dans le paysage de la pensée philosophique et poétique de l'habiter, avec laquelle il a entretenu des rapports conflictuels. Notre démarche ne consiste pas à ignorer les difficultés à intégrer sa pensée dans une approche philosophique et poétique de l'habiter urbain. Nous considérons toutefois ses apports décisifs et stimulants précisément parce qu'il s'est tenu à ses marges et parce qu'il a contribué à penser l'urbain en rapport avec l'action humaine par l'élaboration de concepts qu'il nous faudra préciser. En particulier, nous voudrions montrer l'apport des textes sur la rythmanalyse dans une poétique de l'habiter urbain. En quoi la pensée de Henri Lefebvre abordée sous l'angle de la rythmanalyse pourrait être mobilisée pour contribuer à une poétique urbaine ?

Henri Lefebvre, penseur atypique de l'urbain

Henri Lefebvre (1901-1991) est l'un des premiers penseurs français à avoir pris la mesure du bouleversement radical qu'introduisait le phénomène d'urbanisation dans les sociétés industrielles modernes et qui se diffusait bientôt à la planète mondialisée. Il a théorisé les transformations qu'induit l'urbain sur le rapport des hommes entre eux et sur le rapport des sociétés à leur environnement naturel et construit. Il a fait partie des penseurs les plus influents de sa génération, notamment auprès des architectes et des urbanistes, particulièrement connu pour sa « théorie critique » dont l'œuvre fondatrice est la *Critique de la vie quotidienne* et son marxisme hétérodoxe et humaniste qu'il qualifiait de « romantisme révolutionnaire ». Dans le domaine des études urbaines, il développe une sociologie critique dans les années 1970 dont les résultats fondent toujours la sociologie et la géographie urbaine actuelles, et dont les thèses directrices pourraient être résumées très schématiquement ainsi - nous y reviendrons plus amplement par la suite :

[8] Thierry Paquot témoigne ainsi du travail engagé par le réseau PhilAU au sein du laboratoire Gerphau qui associe des théoriciens et des praticiens dans la réflexion sur les mondes urbains dans son « Avant-propos », Thierry Paquot, Chris Younès (s. dir.), *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée du 20e siècle,* Paris, La découverte, 2009, p. 6.

l'espace et le temps social sont des produits sociaux et les sociétés modernes deviennent des sociétés urbaines. Avec la perspective globale qu'il offre sur le déploiement du phénomène urbain et qu'il développe dans des ouvrages clés comme *La production de l'espace*, il fait aujourd'hui partie des penseurs classiques dans les études urbaines.

Si Henri Lefebvre fut quelque peu oublié en France avec l'éclipse de l'influence de la pensée marxiste durant les deux dernières décennies, il est actuellement redécouvert dans les différentes disciplines qui constituent les études urbaines dans les sciences humaines et sociales (sociologie, géographie, anthropologie, sciences politiques, aménagement et urbanisme). Ce nouvel essor est influencé par la réception anglo-saxonne de l'auteur, comme l'a mis en évidence Thierry Paquot[9]. Lefebvre a été introduit dans les études urbaines (c'est comme cela que nous traduirons *urban studies* par la suite) par les deux penseurs que sont David Harvey[10] et Edward W. Soja[11] dans les années 1980, l'un pour alimenter le projet d'une géographie radicale, l'autre pour se lancer dans une interprétation postmoderne du phénomène urbain et de la géographie. À partir des années 1990, Lefebvre est devenu une référence incontournable dans les *urban studies*, et il est aujourd'hui à

---

[9] Thierry Paquot, « Henri Lefebvre, penseur de l'urbain » in Paquot et Younès, *Le territoire des philosophes*, La découverte, 2009. Je remercie Thierry Paquot de m'avoir orienté vers ce sujet qui a donné lieu à un mémoire qu'il a dirigé, « La réception de Henri Lefebvre dans le monde anglo-saxon, géohistoire et enjeux présents », Institut d'Urbanisme de Paris, 2011, consultable : http://urbanisme.u-pec.fr/documentation/memoires-des-etudiants/la-reception-de-henri-lefebvre-dans-le-monde-anglo-saxon-geohistoire-et-enjeux-presents--529589.kjsp. Pour une étude synthétique de la réception de Henri Lefebvre dans le monde anglo-saxon, voir Claire Revol, « Le succès de Lefebvre dans les urban studies anglo-saxonnes et les conditions de sa redécouverte en France », *L'Homme et la société*, 2012/3 n° 185-186, p. 105-118.

[10] David Harvey est l'un des géographes marxistes les plus influents de sa génération, car il a mené le mouvement de la géographie critique, connue sous le nom de *Radical Geography*, qui s'intéressera surtout aux phénomènes urbains. David Harvey suit de près les révoltes urbaines et les conflits raciaux des années 1970. Il trouve que la géographie sociale de l'époque, marquée par l'École de Chicago qui devient l'écologie urbaine, ne permet pas de comprendre la portée sociale de ces conflits car elle ignore les formes de domination dans l'espace. C'est avec ces analyses urbaines qu'il va découvrir Henri Lefebvre, qu'il lit en français, et qu'il mentionne dès son premier ouvrage *Social Justice and the City* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973). La revue de géographie radicale *Antipode*, à laquelle il participe, sera importante dans la diffusion de l'auteur. Sa bibliographie compte de nombreux ouvrages dans lesquels la discussion de Lefebvre est toujours présente. Ses ouvrages sont désormais traduits en français, notamment David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances*. Paris, Amsterdam, 2011.

[11] Edward W. Soja est un professeur d'urbanisme de Los Angeles qui s'est distingué en publiant l'ouvrage *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (London, Verso, 1989). Il s'inspire de Frederic Jameson qui désigne par postmodernisme toutes les formes de la culture qui ont suivi la remise en question de la société moderne et de la culture de masse au début des années 1960. Le postmodernisme n'est pas seulement une nouvelle culture mais aussi l'émergence d'un nouveau mode de penser qui en est l'expression. Selon lui, le spatial est désormais prédominant dans l'ère postmoderne, et le temps et l'histoire qui étaient les objets privilégiés du structuralisme sont absorbés dans l'espace. Les concepts de Lefebvre, comme celui d'espace abstrait, sont à ses yeux très précieux pour décrire la nouvelle spatialité qui émerge dans la postmodernité. L'ouvrage de Soja, *Postmodern geographies*, s'est nourri de ce débat intellectuel pour lire Lefebvre comme un auteur qui privilégiait l'espace, et qui réalisait ce *spatial turn*, ce « tournant spatial », auquel il appelait. Pour un ouvrage synthétique sur le tournant spatial, voir Barney Warf, Santa Arias, *Spatial turn : interdisciplinary perspective,* London, Routledge, 2009.

l'apogée de son actualité : une véritable « industrie académique »[12] s'est développée autour de son œuvre. Elle est débattue dans de nombreux articles et thèses, des colloques internationaux sont organisés, des livres publiés[13].

La redécouverte de Henri Lefebvre en France est empreinte de cette circulation des idées[14]. A côté du travail de réédition entrepris par Rémi Hess qui s'inspire toujours de Lefebvre pour ses propres objets d'étude[15] et des publications de Hugues Lethierry et Léonore Bazinek[16] qui contribuent à une relecture de la pensée globale de l'auteur et de sa théorie critique, c'est surtout dans le domaine des études urbaines qu'il est actuellement discuté. Lefebvre y est aujourd'hui majoritairement abordé dans le champ de la théorie sociale et politique, et à partir d'une réinterrogation de la théorie critique[17]. Cette lecture se cantonne souvent aux ouvrages clairement identifiés comme faisant partie de la théorie urbaine critique de Lefebvre pour en évaluer les concepts ou les appliquer à des études de cas, ou encore les actualiser par rapport aux transformations contemporaines du phénomène urbain[18]. Parmi ces ouvrages figurent notamment *Le Droit à la ville* (Paris, Anthropos, 1968), *Du Rural à l'Urbain* (Paris, Anthropos, 1970), *La Révolution urbaine* (Paris, Gallimard, 1970) ou encore *La Production de l'espace* (Paris,

---

12 Nous reprenons ici l'expression qui figure dans l'introduction d'un ouvrage qui rassemble une bonne partie des contributeurs aux débats actuels sur l'œuvre de Lefebvre dans le monde anglo-saxon, Kanihshka Goonewardena, Stefan Kipfer, Richard Milgrom et Christian Schmid. *Space Difference Everyday life. Reading Henri Lefebvre*, Routledge, 2008, p. 5.

13 En particulier, voir Stuart Elden, *Understanding Henri Lefebvre*, Continuum, 2003, et Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space ; Architecture, Urban Research, and the Production of Theory,* London, University of Minnesota Press, 2011. Pour un spectre des lectures actuelles, voir Lukasz Stanek, Christian Schmid et Akos Moravanszky (s.dir.), *Urban revolution now. Henri Lefebvre in social research and architecture,* Farnham, Anshgate, 2014.

14 Le colloque « Henri Lefebvre : une pensée devenue monde ? », Université Paris Ouest Nanterre, 27 et 28 septembre 2011 a marqué cette redécouverte, suivi d'une publication d'un numéro spécial, Jean-Jacques Deldyck, Patrick Cingolani (coord.), « Une pensée devenue monde », *L'Homme et la société* n°185/186, avril 2013.

15 Rémi Hess est un sociologue français, qui a été l'assistant de Henri Lefebvre et devient son éditeur à son décès. Il a publié une biographie, *Henri Lefebvre ou l'aventure du siècle,* Paris, A.M. Métailié, 1988 qui se nourrit des nombreux entretiens qu'il a eu avec l'auteur. Dans les années 2000 il a travaillé à la réédition de nombreux ouvrages, et poursuit son propre travail dans *Henri Lefebvre et la pensée du possible : théorie des moments et construction de la personne,* Paris, Anthropos, 2009 ; et *Henri Lefebvre : vie, œuvre, concepts,* (avec Sandrine Deulceux), Paris, Ellipses, 2009.

16 Hugues Lethierry, *Penser avec Henri Lefebvre ; Sauver la vie et la ville ?*, Lyon, Chroniques Sociales, 2009. Hugues Lethierry (s. dir.), *Sauve qui peut la ville ; Études lefebvriennes.* Paris, L'Harmattan, 2011. A. Ajzenberg, H.Lethierry, L. Bazinek (s. dir.), *Maintenant Henri Lefebvre. Renaissance de la pensée critique,* Paris, L'Harmattan, 2011. Hugues Lethierry (s.dir.) *Agir avec Henri Lefebvre,* Lyon, Chroniques sociales, 2015.

17 Voir l'ouvrage de Éric Lebreton, *Pour une critique de la ville. La sociologie urbaine française, 1950-1980,* Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012.

18 Notamment sur la notion de Droit à la ville voir le numéro spécial « Droit de cité » (coord. P. Simay), *Rue Descartes,* n°63, 2009/1. Philippe Simay, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 12 décembre 2008, consulté le 25 octobre 2014. URL : http://metropoles.revues.org/2902. Elson Manoel Pereira, Mathieu Perrin. "Le Droit à la ville. Cheminements géographique et épistemologique (France? Bresil ? International)." *L'Information géographique* 75.1, 2011, p. 15-36.

Anthropos, 1974), qui constitue une synthèse de toutes les réflexions sur le rapport des sociétés à leur espace.

Henri Lefebvre n'est pas reconnu comme un philosophe à proprement parler puisque ses convictions marxiennes l'ont amené à faire la critique de la philosophie comme activité spéculative spécialisée et à interroger le devenir des sociétés avec les outils de la sociologie. Cette thèse ne propose pas de monographie de l'auteur en tant que tel. Pour autant, ses textes ne peuvent laisser le philosophe indifférent, notamment comme nous voulons le montrer, parce que son œuvre permet de nourrir une poétique urbaine à côté de la théorie critique. Pour développer cette lecture philosophique et poétique de l'œuvre urbaine de Lefebvre, nous proposons de la redéployer à partir d'un ouvrage redécouvert récemment : il s'agit des *Éléments de rythmanalyse*, ouvrage posthume et inachevé (Syllepse, 1992), qui contient les ébauches d'une connaissance des rythmes obtenue à partir d'une méthode qui laisse place à l'expérimentation sensible.

Le projet de rythmanalyse est en fait bien antérieur à cet ouvrage, puisque le terme de rythmanalyse, qu'il emprunte explicitement à Gaston Bachelard (lui-même l'ayant emprunté à Pinheiro dos Santos), apparaît dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* qu'il publie en 1961. Lefebvre développe également des considérations sur la rythmanalyse dans *La Production de l'espace* (1974), et le mot « rythme » revient souvent sous sa plume, à propos des multiples objets de réflexion qu'il se propose. Le projet rythmanalytique devient sa priorité dans le troisième tome de la *Critique de la vie quotidienne* en 1981, et il le présente dans les articles qu'il publie avec sa femme Catherine Régulier, « Le projet rythmanalytique »[19] en 1985 et « Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes"[20] en 1986. La résurgence de ce projet dans les années 1980 est donc le fruit d'un long travail souterrain, au carrefour des préoccupations qui animent l'œuvre.

La rythmanalyse, première lecture

Pour esquisser les enjeux et les problématiques liés à l'appropriation du texte de la rythmanalyse dans les études urbaines, nous allons procéder à une première description du contenu de l'ouvrage *Éléments de rythmanalyse*. Je précise que je m'appuie sur les seuls textes disponibles sur la rythmanalyse, car mes tentatives pour me procurer des informations sur le manuscrit et les textes qui l'entourent ont échoué[21]. Par ailleurs, la difficulté de se procurer cet ouvrage (épuisé et

[19] Henri Lefebvre, Catherine Régulier, « Le projet rythmanalytique » in *Communications*, 41, 1985, p. 191 - 199.

[20] Henri Lefebvre, Catherine Régulier, « Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes » in *Peuples Méditerranéens*, n°37, 1986.

[21] J'ai tenté de rencontrer Catherine Régulier avec qui Lefebvre signe les textes sur la rythmanalyse lors d'une visite de Mourenx et de Navarrenx dans les Pyrénées, où elle réside toujours, mais cette tentative a échoué à cette époque. Je souhaite toujours en savoir plus sur les choix qui ont présidé à l'édition des *Éléments de rythmanalyse* et m'enquérir d'éventuels autres manuscrits qui pourraient étoffer mes

difficilement accessible) nécessite de faire ce premier tour d'horizon. La rythmanalyse est un projet dont il est difficile de saisir les contours et qu'il est difficile de rattacher au reste de l'œuvre urbaine de Lefebvre : elle est restée à l'état de « projet »[22] ou d' « éléments »[23]. Lefebvre n'a jamais présenté la rythmanalyse de manière complète, et n'a pas présenté de résultats d'analyse des rythmes, même si des exemples sont donnés pour appuyer les propos. Elle est restée son « jardin secret »[24], selon le terme employé par René Lourau, son élève de longue date et préfacier de l'ouvrage. Les *Éléments de rythmanalyse* ne sont qu'une ébauche, chaque chapitre présentant un aspect ou un fragment du projet, leur juxtaposition dans l'ouvrage ne faisant pas l'objet d'une justification théorique mais formant un tableau général, une constellation, dont les enjeux ne se recoupent pas forcément.

L'introduction ne vient pas argumenter l'assemblage des chapitres, mais affirmer l'ambition de faire émerger un « nouveau domaine de savoir : l'analyse des rythmes ; avec des conséquences pratiques »[25]. Les propos sont présentés de manière lapidaire et peu pédagogique, ce qui renvoie au statut de ces textes : un assemblage posthume de manuscrits. Certains termes employés par Lefebvre relèvent du vocabulaire courant (« œuvre », « vie quotidienne », « critique », « abstraction », « produit », « espace », etc.) mais sont des termes qu'il a longuement mûri et thématisé à travers son œuvre. Pour saisir leur résonance il est nécessaire d'avoir fréquenté ses textes antérieurs dans leur globalité, et pas uniquement les textes « urbains ». Le lecteur averti s'attend à trouver une prolongation des écrits scientifiques de Lefebvre, la rythmanalyse s'inscrivant dans le sillage de la sociologie et de la *Critique de la vie quotidienne*.

De fait, l'ouvrage peut déconcerter le lecteur, en particulier s'il cherche des clés pour une analyse scientifique des rythmes sociaux et urbains. Il semble bien difficile de la mettre en œuvre pour celui qui veut s'en emparer pour « produire » un savoir, en particulier dans les études urbaines[26]. Est-ce seulement dû à l'inachèvement des textes ? D'emblée l'objectif de connaissance théorique du rythme n'est pas détaché de l'action et de la pratique (ces termes revêtant une importance particulière, nous le verrons, dans l'œuvre de Lefebvre), ce qui met en question le statut épistémologique de cette connaissance et met à l'épreuve le chercheur dans l'exercice de son savoir. Lefebvre ajoute que le rythme était depuis longtemps l'objet de pratiques appuyées sur des connaissances empiriques. Ces pratiques sont présentées comme les germes de la rythmanalyse, qu'elles soient artistiques (musique, danse, architecture…) ou simplement liées à la vie

---

analyses.

22 Du nom de l'article « Le projet rythmanalytique » (in *Communications*, 41, 1985).

23 Du nom de l'ouvrage *Éléments de rythmanalyse ; Introduction à la connaissance des rythmes* (Syllepse, 1992) qui rassemble des textes écrits vraisemblablement dans les années 1980.

24 Lefebvre, *ER.,* p. 5.

25 Lefebvre, *ER.,* p. 11.

26 Je me réfère ici à des discussions avec des collègues sociologues et géographes intéressés par l'étude des rythmes urbains, qui m'ont souvent confié leur désarroi face à la rythmanalyse lefebvrienne.

quotidienne : activité maraîchère et élevage, éducation, activité militaire, etc. Lefebvre déclare que le concept de rythme revêt une forme élaborée qui entre dans le savoir « depuis peu »[27] (à quoi fait-il ici référence ? La chronobiologie ou les écrits de Henri Meschonnic ? A moins que ce ne soit une formulation rhétorique mettant en avant la nouveauté de sa démarche…). Il faut donc préciser le statut épistémologique de la rythmanalyse.

D'emblée également la rythmanalyse est présentée comme ayant un objectif critique, propre à faire frémir tout chercheur actuel se réclamant de la neutralité axiologique. Tout emprunt de la rythmanalyse peut-il faire l'économie d'un positionnement à l'égard de ces questions ? D'aucuns concluraient que la rythmanalyse n'est pas une science aboutie, qu'elle porte en elle les contradictions propres à la pensée de Lefebvre et que l'on ne peut rien en faire, à moins de s'en servir comme une source d'inspiration, quitte à trier les passages à conserver. Ne serait-ce un destin tragique pour le dernier texte d'un penseur résolument matérialiste ? D'une manière générale, cette question du caractère critique de la rythmanalyse pose la question du rapport entre le savoir, la pensée, et l'action. Lefebvre pose la question du « faire » en philosophie et son rapport avec la science, puisqu'il s'agit de dégager des possibilités de transformation et d'ouverture des possibles à partir d'un diagnostic des faits humains. La rythmanalyse se nourrit de la théorie critique que Lefebvre a développé dans les années 1970 mais cherche également une redéfinition des « modes de faire » la science, puisqu'elle se présente comme une pratique.

Poursuivons cette première lecture pour tenter d'éclaircir le statut théorique de ce texte et de relever les tensions présentes. La juxtaposition des textes permet de dégager une multiplicité de projets. Le premier chapitre des *Éléments de rythmanalyse* cherche à définir le rythme à partir de concepts (répétition, différence, mesure, mécanique, organique, cyclique, linéaire…), de nombreux termes ayant d'ailleurs été mis en gras, dont ces concepts, ce qui témoigne d'une prise de distance avec les règles d'écriture académique qui sera conservée durant tout l'ouvrage[28]. Mais la définition du rythme à partir de concepts n'est pas aisée pour autant, puisque « presque tous ceux qui emploient ce mot croient dominer et posséder son contenu, son sens. Or les sens du terme restent obscurs »[29]. Le projet suit néanmoins une intention explicite : « la critique de la chose et du processus de *chosification* (de *réification*) (…) a été menée au nom du devenir, de la mobilité en général»[30], et Lefebvre veut la reprendre à partir de ce qu'il considère comme étant le plus concret, le rythme. Le projet de rythmanalyse prolonge donc la critique de l'homme moderne que Lefebvre a développé dans toute son œuvre, en étendant la critique de la vie quotidienne à tous les produits

[27] Lefebvre, *ER.,* p. 11.
[28] S'agit-il de retranscription de termes soulignés par Lefebvre dans les manuscrits ? Nous ne pouvons le savoir...
[29] Lefebvre, *ER.,* p. 14.
[30] Lefebvre, *ER.,* p. 11.

de la répétition dans la vie sociale. L'enjeu fixé est même bien plus ambitieux, puisque Lefebvre mentionne que la rythmanalyse pourrait permettre de trouver des réponses, « en allant loin dans l'hypothèse »[31], à l'épreuve de l'espèce humaine face à la technique moderne qui lui fait vivre ses plus grands dangers, ceux de sa propre destruction et de celle de la planète. Cette hypothèse s'ancre dans le constat que le rythme est d'une part lié à des catégories logiques et mathématiques et d'autre part au corps vivant. Il est possible d'en déduire que le changement social doit être abordé selon l'angle du rythme pour parvenir à ouvrir des possibles pour la société technicienne.

De manière étonnante pour un penseur critique qui a écrit de nombreux ouvrages utilisant la pensée conceptuelle, c'est d'abord par l'analyse sensible des rythmes que Lefebvre propose de relever ces défis, « le regard et la pensée peuvent encore saisir directement des aspects, riches en significations, de notre réalité : notamment le quotidien et les rythmes »[32]. Ce retour à l'expérience vécue répond à l'épuisement de la pensée conceptuelle en philosophie face à la notion de rythme : « Le sensible, ce scandale des philosophes de Platon à Hegel, prend (reprend) la primauté, transformée sans magie (sans métaphysique). Rien d'inerte dans le *monde*, pas de choses : des rythmes très divers, lents ou vifs (par rapport à *nous*) »[33]. Analyser les rythmes sentis et vécus oui, mais selon quelle méthode ? Le deuxième chapitre propose un portrait prévisionnel de la personne qui pratiquerait la rythmanalyse (et qui pour Lefebvre n'existe pas encore), le rythmanalyste. Ce n'est pas une manière conventionnelle de présenter une méthodologie scientifique, puisqu'il ne propose pas de protocoles ni de résultats d'analyses mais un portrait de la personne qui la pratique, des qualités qu'elle doit apprendre à mettre en œuvre et de ses buts supposés. Cette insistance sur l' « agent » de la rythmanalyse contraste avec les écrits de théorie critique antérieurs et suppose un autre rapport entre la pensée et l'expérience que celui qui est courant dans la philosophie contemplative, puisque le rythmanalyste doit « arriver par l'expérience au **concret** »[34]. Indissociable de son « agent », la rythmanalyse est analogue à une performance, son résultat ou son produit n'étant pas détaché de sa pratique. Si la rythmanalyse est une science, elle est donc une science expérimentale, dans laquelle c'est aussi l'expérience sensible de l'analyste qui est auscultée.

Lefebvre compare le rythmanalyste à un autre type de praticien, le psychanalyste, mais les distingue immédiatement : « Il sera à l'écoute, mais pas seulement des paroles ou des informations, des aveux et confidences d'un partenaire, d'un client. Il écoutera le monde, et surtout ce qu'on nomme dédaigneusement les bruits, qu'on dit sans signification, et les *rumeurs*, pleines de significations – et enfin il écoutera les silences »[35]. Cherche-t-il à découvrir l'âme du monde ? Dans

[31] Lefebvre, *ER.,* p. 24.
[32] Lefebvre, *ER.,* p. 26.
[33] Lefebvre, *ER.,* p. 28.
[34] Lefebvre, *ER.,* p. 34.
[35] Lefebvre, *ER.,* p. 31.

tous les cas, la rythmanalyse mobilise des facultés corporelles et sensibles qui ne sont pas seulement liées à l'intelligence analytique et conceptuelle ; tous les sens sont mobilisés dans la rythmanalyse (et surtout l'ouïe et l'odorat qui sont souvent éclipsés par la vue) qui ne néglige pas non plus les sentiments et les émotions. Le corps est ainsi l'enjeu principal de la rythmanalyse, il est son médium - le corps sert de métronome à la rythmanalyse, Lefebvre dit même vouloir apprendre à « penser avec le corps »[36] - et il est son objet, puisque la rythmanalyse s'applique à la transformation du rapport au corps et à la sensibilité. Le rythmanalyste ne doit pas seulement recueillir des données et des observations avec son corps, il doit les transformer : « le geste rythmanalytique intègre ces choses – ce mur, cette table, ces arbres – dans un devenir dramatique, dans un ensemble plein de sens, les transformant non plus en diverses choses, mais en présences »[37]. Lefebvre nous dit le risque d'une confusion de la rythmanalyse avec la magie ou la sorcellerie, alors que celle-ci se rattache à la raison et veut la porter plus haut en retrouvant le sensible. Il compare alors le rythmanalyste avec le poète : « comme le poète, le rythmanalyste accomplit un acte verbal, qui a une portée *esthétique*. Le poète se préoccupe surtout des mots, du verbe. Alors que le rythmanalyste se préoccupe des temporalités et de leurs relations dans des ensembles »[38]. Lefebvre ajoute « Le rythmanalyste mènera à bien des œuvres en renouvelant le concept lui-même de l'œuvre »[39], répondant ainsi à la crise de l'art et de l'œuvre par une transformation de la vie, celle qui passe par la restitution du sensible dans les consciences et la pensée. D'un savoir critique la rythmanalyse se transforme en art.

La méthodologie esquissée est directement mise en pratique dans le troisième chapitre, « Vu de la fenêtre », dans lequel Lefebvre se livre à un exercice de rythmanalyse de la rue de Rambuteau à partir des fenêtres de son appartement près du Centre Pompidou au cœur de Paris[40]. Le texte est écrit à la première personne, mais il n'est pas pour autant une retranscription immédiate de la saisie des rythmes. D'ailleurs « il faut, pour saisir les rythmes, un peu de temps, une sorte de méditation sur le temps, la ville, les gens »[41]. Les rythmes ne se décrivent pas en coup d'œil comme les objets : ils doivent être vécus et saisis par l'ensemble des sens. Ce texte est écrit de manière littéraire, il s'ouvre sur la référence à Colette et à son ouvrage *Paris de ma fenêtre*[42]. Le choix de la

---

36 Lefebvre, *ER.,* p. 33.
37 Lefebvre, *ER.,* p. 36.
38 Lefebvre, *ER.*, p. 36 - 37.
39 Lefebvre, *ER.,* p. 39.
40 Lefebvre vivait au numéro 24 puis au numéro 30 avant que l'augmentation des prix des loyers ne le contraignent à abandonner cet appartement et à rejoindre Navarrenx à la fin de sa vie.
41 Lefebvre, *ER.,* p. 44.
42 Colette, *Paris de ma fenêtre,* Aux armes de France, 1942. Si l'ouvrage s'ouvre par une éloge de l'observation du paysage ordinaire de France teintée de patriotisme, il est un rassemblement de chroniques sur la vie quotidienne et un témoignage des difficultés de la vie sous l'Occupation, notamment de la vie des femmes. Le livre constitue une sorte de correspondance avec le courrier des lecteurs.

retranscription de cette expérience en un texte littéraire voire poétique interroge les moyens de transmettre les résultats de la rythmanalyse : d'autres *media* sont-ils envisageables pour la retranscription (dessins, schémas, photographie, cinéma, chant, danse, installation...) ? Ce choix rattache Lefebvre aux autres écrivains qui ont tenté « d'épuiser » un lieu avec méthode (on pense ici à Georges Perec[43] et à ses tentatives d'épuisement d'un lieu).

Le texte témoigne d'une mise en pratique de la méthode décrite dans le deuxième chapitre. Le rythmanalyste doit d'abord apprendre à écouter ses propres rythmes avant de se laisser saisir par les rythmes de la rue qui ne sont au premier abord que des bruits. Il doit apprendre à écouter ces rythmes avec les siens. Pour cet exercice la fenêtre offre un seuil entre le dedans et le dehors qu'il exploite comme observatoire visuel et auditif, pour une saisie rythmique ni surplombante ni immergée du ballet quotidien de la foule. La fenêtre permet d'observer la concordance ou la discordance entre les informations fournies par les sens. Il ne s'agit pas seulement de restituer le flux de l'expérience mais également de repérer des temporalités plus longues (entre les jours de la semaine, le jour et la nuit, les différentes saisons, les différentes temporalités des groupes sociaux, etc.), ce qui suppose un travail de la mémoire et des observations répétées.

L'observation ne s'arrête pas à la description et au recueil de données, elle cherche à révéler l'ordre sous-jacent à l'arrangement temporel du présent (que Lefebvre cherche à distinguer des « choses » et des « phénomènes » étudiés par la philosophie). Intervient alors un passage plus réflexif sur l'ordre social et politique, et son inscription dans l'histoire. Lefebvre cherche à comprendre grâce à l'observation la transformation de son quartier (sa gentrification) qui a accompagné l'ouverture du Centre Pompidou. Traditionnellement peuplé d'artisans et de commerçants, il est devenu un centre culturel et touristique. En même temps qu'il se vide de ses habitants modestes, le quartier retrouve « une festivité d'allure médiévale »[44] : « les places ont retrouvé leur ancienne fonction, longtemps dépérissante, de rassemblement, de mise en scène, de théâtre populaire spontané »[45]. Une foule de marcheurs envahit la place. Pour le penseur qui avait prôné le rôle des centralités urbaines et de la fête dans les années 1970, la conclusion est paradoxale : « la pseudo-fête ne sort qu'apparemment du quotidien. Elle le prolonge par d'autres moyens, avec une organisation perfectionnée qui réunit *tout* – publicité, culture, arts, jeux, propagandes, règles du travail, vie urbaine… et la police veille, surveille »[46]. Lefebvre mentionne souvent l'objectif d'appliquer la pensée dialectique à travers la rythmanalyse, ce qui demanderait des précisions.

---

43 Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1ère ed. 1975), Paris, Christian Bourgeois, 2008.
44 Lefebvre, *ER.,* p. 51.
45 Lefebvre, *ER.,* p. 51.
46 Lefebvre, *ER.,* p. 52.

Par la suite, si les textes sont toujours imprégnés d'observations, ils offrent davantage des pistes critiques pour l'analyse des rythmes. Le chapitre 4 intitulé « Dressage » est consacré aux gestes corporels, à la fois dans leur rythmicité propre (celle de chaque segment du corps, des organes), et des rythmes qui créent ces gestes, ce que Lefebvre appelle de manière ironique le dressage. Le dressage des animaux procède par répétition comportementale. Celui des êtres humains (concernant leur savoir vivre, que Lefebvre distingue de l'éducation et de l'apprentissage) procède par des formes élaborées de répétition, les rituels. Le travail du dressage produit les corps, il met en place des automatismes par la répétition. Lefebvre montre combien les genres féminins et masculins se distinguent dans et par les rythmes. Le dressage est au fondement de la vie collective avec des modèles exacerbés tel le modèle militaire, monacal ou scolaire. La question de la nature et du produit est encore posée par les gestualités qui évoluent avec les sociétés et leur histoire. Le chapitre 5 intitulé « La journée médiatique » présente quant à lui les rythmes de la journée médiatisés par les technologies de l'information et de la communication qui utilisent empiriquement les rythmes. Ces pages ont un fort pouvoir d'anticipation par rapport à la diffusion des technologies mobiles et d'internet qui constituent désormais notre quotidien et tendent à rendre la presse obsolète :

> « Qui peut consigner les flux, les courants, les marées (ou marécages) qui déferlent sur le monde, informations, déformations, messages, analyses plus ou moins fondées (sous le signe de l'information codée), publications, messages cryptiques ou non. Vous pouvez vous passer de sommeil, ou bien vous assoupir... La journée médiatique ne cesse jamais, elle n'a ni commencement ni fin »[47]

Le modèle de la journée continue, qui est une des tendances inhérente à la société urbaine que Lefebvre remarque dès les années 1960[48] contribue à façonner la quotidienneté et efface le dialogue et la présence au profit de la communication. La question du langage n'est pas abordée de manière frontale dans les écrits sur la rythmanalyse mais elle est associée à la question du rythme dès que l'on envisage l'oralité et ses rapports à l'écriture et à la lecture et à sa présence dans notre environnement quotidien (dans la rue, dans la presse, sur les écrans qui nous entourent). Les bouleversements des nouvelles technologies amènent à approfondir cette analyse même si les technologies de communication façonnent plus que jamais le quotidien, l'homme contemporain

---

47 Lefebvre, *ER.,* p. 65.

48 « Même si dans quelques très grandes villes, (pas en France), les moyens de transport fonctionnent jour et nuit, même si quelques groupes limités s'affranchissent des exigences coutumières en ce qui concerne les heures de repos, de sommeil, de repas, ces coutumes restent profondément enracinées. (…) Comment se traduirait la domination complète sur la nature, c'est-à-dire la métamorphose complète de la vie quotidienne ? Par un temps individuel et social a-rythmique (et a-thématique, selon l'exemple de la musique contemporaine électronique et concrète, qui a brisé les temps rythmiques et les cycles traditionnels), n'importe quel acte devenant possible à n'importe quel instant ? Par l'invention libre, pour tel groupe momentané ou durable, d'un rythme choisi ? Par l'invention de nouveaux rythmes (dont la journée continue serait l'ébauche) ? » Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, 2, L'Arche, 1962, p. 54.

étant connecté en permanence. Le temps (comme produit social) est l'objet de ces transformations, il est même sujet à des manipulations, que Lefebvre esquisse dans le chapitre 6 consacré aux manipulations du temps. Le ton est clairement critique, puisque Lefebvre dépeint « la puissance *maléfique* du capital. Il se construit et s'édifie sur le mépris de la vie et de ce fondement : le corps, le temps de vivre »[49]. Ainsi, l'ambition critique qui a amené Lefebvre à défricher des questions de manière stratégique dans son œuvre antérieure (la vie quotidienne, la société urbaine, l'espace) est renouvelée par la rythmanalyse.

Enfin, un dernier chapitre étudie « la musique et les rythmes », la musique fournissant un exemple privilégié d'étude des rythmes, associé à la danse. Lefebvre était passionné par la musique dont il tente de comprendre les rapports avec la société dans l'histoire. Il appréhende la musique à travers une triade de concepts, mélodie, harmonie et rythme, et tente de rendre raison de la prépondérance du rythme dans la musique moderne (jazz, rock, puis musique techno, influence des rythmes « exotiques »...). Il propose d'approfondir la réflexion sur les rapports entre le temps musical et le temps vécu, celui-ci étant lié aux rythmes du corps qui sont toujours la ressource de la musique qui les retrouve et les élucide : « il faut la relation entre le temps musical et les rythmes du **corps**. Le temps musical leur ressemble mais les rassemble. D'un amas il fait un bouquet, une gerbe. Par la danse d'abord. Le temps musical ne cesse jamais d'avoir une relation avec le *physique* »[50]. L'exemple de la musique est encore l'occasion de rappeler que le rythme se donne dans la vie et est difficilement saisissable par des concepts, il semble guidé par l'instinct et est toujours lié au corps. Il dépasse la distinction entre le sujet et l'objet, entre la substance et la relation, pour introduire la notion d'énergie : « Une énergie s'emploie, se déploie dans un temps et dans un espace (un espace-temps). Toute dépense d'énergie ne s'accomplit-elle pas selon un rythme ? »[51]. L'art redevient donc l'objet central d'interrogation de la rythmanalyse, mais :

> « Le rythme musical ne relève pas seulement de l'esthétique et d'une règle de l'art : il a une fonction éthique. Dans son rapport au corps, au temps, à l'œuvre, il illustre la vie réelle (quotidienne). Il la purifie, dans l'acceptation de la *catharsis*. Enfin et surtout, il apporte une compensation aux misères de la quotidienneté, à ses déficiences et défaillances. La musique intègre les fonctions, les valeurs du Rythme... »[52]

Dans la conclusion de l'ouvrage Lefebvre insiste sur l'importance du corps et sa polyrythmie dans la rythmanalyse. Dans le prolongement de la comparaison du rythmanalyste avec le psychanalyste et de la fonction cathartique du rythme musical, il imagine une mise en œuvre thérapeutique à visée préventive plus que curative. La rythmanalyse est donc une pratique plus qu'une théorie car - c'est sur ces mots que s'achève la conclusion - « la pensée ne se raffermit que si elle entre dans la

[49] Lefebvre, *ER.,* p. 72.
[50] Lefebvre, *ER.,* p. 88.
[51] Lefebvre, *ER.,* p. 88.
[52] Lefebvre, *ER.,* p. 90.

pratique : **dans l'usage** »[53].

Les textes des *Éléments de rythmanalyse* sont complétés par un article que Lefebvre a écrit avec sa femme Catherine Régulier, « Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes » (*Peuples méditerranéens,* numéro 37, 1986) dans lequel il rattache la rythmanalyse à sa pensée urbaine. Dans cet article, Lefebvre introduit à une étude rythmanalytique des villes méditerranéennes pour comprendre leurs singularités et leurs caractères spécifiques, qu'elles tirent selon lui de la persistance de traits historiques concernant leur vie politique et sociale auxquels les rythmes ne sont pas étrangers. Malgré les différences entre les rives de la méditerranée (culture, religion, ethnie, etc.), les villes méditerranéennes se ressemblent. Ces anciennes Cités sont marquées par des relations portuaires intenses et par une connexion limitée avec leur arrière-pays. Elles sont caractérisées par des pouvoirs politiques à la fois violents et faibles, appuyés sur des compromis métastables. La persistance de ces formes de rapports sociaux repose moins sur des survivances que sur des rituels et des codes d'organisation du temps qui scandent la vie quotidienne et forment une temporalité particulière, entre les rythmes du Soi et les rythmes de l'Autre (expression que Lefebvre dit emprunter à Robert Jaulin). « Notre hypothèse c'est donc que tout rythme social c'est-à-dire collectif est déterminé par les formes d'alliances que se donnent les groupes humains »[54], et ce sont ces alliances et mésalliances qui forment le temps social collectif. Il esquisse alors une distinction entre les villes océaniques régies par les rythmes de la lune et les villes méditerranéennes régies par les rythmes solaires.

Mais ces temporalités ne sont pas détachées des spatialités et sont rattachées à la ville et à ses lieux, ou le Soi et l'Autre sont imbriqués :

> « L'analyse de ces multiples rythmes permettrait selon nous de vérifier que le rapport du citadin à sa ville (à son quartier) – notamment en Méditerranée – ne consiste pas seulement en un rapport sociologique de l'individu au groupe ; il est d'une part un rapport de l'être humain avec son propre corps, avec sa langue et sa parole, avec ses gestes dans un certain lieu et avec un ensemble gestuel – et d'autre part, un rapport avec l'espace public le plus large, avec la société entière et au-delà de celle-ci avec l'univers »[55]

C'est dans cette réflexion que s'insère la question des temporalités urbaines et de leur mise en scène *quasi* théâtrale dans l'espace public, par les festivités ou les temps de rencontre par exemple. Pour Lefebvre, dans les villes méditerranéennes, ces rythmes permettent une appropriation des espaces qui permettent de résister à une puissance étatique trop présente. De la même manière les cités méditerranéennes résistent aux flux touristiques massifs en conservant leurs rythmes coutumiers. Les villes méditerranéennes sont des villes polyrythmiques, où s'agencent une multiplicité de groupes avec leur temporalités propres, dans lesquelles chaque individu s'insère. Ces polyrythmies

[53] Lefebvre, *ER.,* p. 94.
[54] Lefebvre, *ER.,* p. 103.
[55] Lefebvre, *ER.,* p. 104.

donnent lieu à des contradictions qui peuvent dégénérer en conflit. Au terme de cet article, Lefebvre met en évidence l'intérêt d'une étude rythmique appliquée à l'urbain en ce qu'elle relie des aspects souvent séparés dans l'analyse : temps et espaces, public et privé, intime et étatique…

Cette première lecture de l'ouvrage *Éléments de rythmanalyse* met en évidence la pluralité des projets que la rythmanalyse est supposée couvrir et met en tension des distinctions établies : science et art, pensée et action pratique, pensée descriptive et pensée critique, pensée conceptuelle et expérience sensible, poétique et éthique, quotidien et politique, corporel et social, naturel et artificiel… L'ensemble peut-il garder une consistance ? Avant de revenir sur les apports d'une lecture philosophique et poétique de ce texte, montrons d'abord dans quelles problématiques il s'inscrit dans les études urbaines aujourd'hui et avec quelles difficultés de réappropriation.

Intérêt et difficultés de la réappropriation des textes de la rythmanalyse dans les études urbaines

La redécouverte actuelle de la rythmanalyse est influencée par la lecture anglo-saxonne de Lefebvre dans le monde anglo-saxon, dont il est important de mesurer les effets sur sa réception. En 1996 paraît un important volume pour les études urbaines : il s'agit d'un recueil de traduction d'écrits sur les villes intitulé *Writings on Cities* (Blackwell Publishing, 1996). Celui-ci contient une traduction du *Droit à la ville*, des interviews de Lefebvre sur les thématiques urbaines, en particulier la question de la centralité et des extraits de textes qui analysent la ville selon la perspective rythmanalytique : le chapitre des *Éléments de rythmanalyse* paru en 1992, intitulé « Vu de la fenêtre » (*Seen from the Window*), et l'article « Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes », traduit « Rhythmanalysis of Mediterranean Cities ». Il est peu probable qu'un recueil français sur les textes lefebvriens sur la ville et l'urbain, s'il avait été édité à la même époque, ait mis en avant la rythmanalyse de cette manière.

Les éditrices du recueil, Eleonore Kofman et Elizabeth Lebas, expliquent les choix qui ont présidé à la sélection dans une introduction qui montre particulièrement bien les logiques de la traduction. Il s'agit de préciser la pensée urbaine de Lefebvre, après le succès de *La Production de l'espace* (traduit en anglais en 1991) et les soucis d'interprétation auxquels l'ouvrage a donné lieu du fait du succès de la lecture postmoderne faisant de Lefebvre l'auteur clé d'un « tournant spatial » (pour reprendre l'expression de Edward W. Soja). En effet, la rythmanalyse remet en avant des dimensions de la pensée lefebvrienne qui avaient été éludées dans la lecture post-moderne de Lefebvre. Elle permet notamment d'esquisser sa pensée sur les temporalités et de redécouvrir sa réflexion sur le corps et l'expérience vécue de la ville ainsi que l'influence de Nietzsche dans son œuvre. Cet enthousiasme pour la rythmanalyse dans la réception anglo-saxonne tient sans doute aussi à la tradition humaniste dans les études urbaines, héritée des penseurs des années 1960 aux

États-Unis, à l'instar de Jane Jacobs, qui reste très influente : les lecteurs anglo-saxons ne peuvent qu'être sensibles au projet rythmanalytique qui permet d'éprouver le dynamisme de la rue. D'ailleurs les lecteurs anglo-saxons s'empareront rapidement de la rythmanalyse, l'ensemble des textes de la rythmanalyse seront par la suite traduits (Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis ; Space, Time and Everyday Life,* Continuum, 2004).

Mais ce n'est pas l'unique raison de l'intérêt des chercheurs pour la rythmanalyse. Dans les études urbaines, la question des temporalités est actuellement centrale avec l'injonction contradictoire de l'accélération[56] et de la fluidification de tous les échanges imposée par le capitalisme globalisé d'une part, et le développement durable qui est un *leitmotiv* affiché par les politiques publics et qui supposerait de ré-articuler les temporalités sociales et naturelles à long terme d'autre part. La géographie des rythmes et la sociologie du temps tentent d'emprunter à l'auteur de *La production de l'espace* des éléments de sa pensée du temps et des rythmes urbains (qu'ils soient conceptuels ou méthodologiques) pour contribuer à ces questions, alors que l'aménagement se confronte à la question du temps.

La géographie des rythmes émerge actuellement, représentée par les travaux de Luc Bureau[57] ou récemment de Maie Gérardot[58] dans le monde francophone et par les travaux de Anne Buttimer[59], Tom Mels[60], ou encore Tim Edensor[61] dans le monde anglo-saxon. La géographie du temps fut d'abord quantitative, avec l'objectif de réaliser des cartes ou des diagrammes temporels, dans la lignée des travaux de Torsten Hägerstrand[62]. Puis elle devient qualitative, notamment sous l'impulsion de Anne Buttimer[63] dont l'approche phénoménologique vise à de penser conjointement la temporalité et la spatialité du « monde de la vie » à travers ses rythmes. Ces géographes du rythme mettent avant tout l'accent sur les caractéristiques rythmiques de certains lieux, pour décrire leur animation ou leur dynamisme en général, et en partant de leur perception par le corps humain, et donc de son échelle, celle des lieux. Ils réinterrogent également l'articulation entre la société et son environnement, puisque le rythme est à la fois naturel et la social. Notons qu'il ne s'agit pas

---

56 Hartmut Rosa, *L'accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

57 Luc Bureau in Wunenburger, Jean-Jacques. *Les Rythmes, Lectures et Théories*; Centre culturel international de Cerisy. Paris: L'Harmattan, 1992.

58 Voir la thèse de Maie Gérardot, « Tourisme et Métropole. Analyser le lien entre tourisme, métropole et métropolisation par le rythme. L'exemple de Paris. », soutenue le 7 dec 2009 à la Sorbonne, avec comme jury: Tim Freytag; Marai Gravari-barbas, Rémy Knafou, Michel Lussault, Jean-François Staskaz. Voir également l'article Maie Gérardot, « Le rythme en géographie : un état des lieux », Rhuthmos, 2 septembre 2010 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article171.

59 Anne Buttimer, "Grasping the Dynamism of Lifeworld." Annals of the Association of American Geographers 66.2 ,1976, pp. 277 - 292.

60 Tom Mels, *Reanimating Places: A Geography of Rhythms,* USA: Ashgate, 2004.

61 Tim Edensor, *Geographies of Rhythm,* USA : Ashgate, 2010.

62 Allan Pred, « The Choreography of Existence: Comments on Hägerstrand's Time-Geography and Its Usefulness », in Economic Geography, Vol. 53, No. 2, 1977 pp. 207 - 221.

63 Anne Buttimer, *Op. Cit.*

simplement d'ajouter une dimension temporelle aux dimensions spatiales, mais de changer globalement d'approche sur ce qui est l'objet même de la géographie qui s'est longtemps volontiers présentée comme une science de l'espace habité. Cependant cette démarche reste souvent prisonnière de la description d'une variation temporelle des lieux (qui sont souvent de fait des espaces publics, des places ou des rues), et n'envisage pas l'articulation des différentes échelles. D'autre part le dynamisme des lieux est souvent décrit, sans forcément s'interroger sur la raison pour laquelle la rue animée de centre ville donne plus facilement lieu à cette investigation rythmique (tout lieu désert étant généralement considéré comme a-rythmique). Peut-être sont-ce ces qualités rythmiques qui font justement de ces endroits privilégiés des lieux. Dans ce cadre, la rythmanalyse lefebvrienne est souvent utilisée comme une méthodologie d'observation qualitative d'un terrain particulier, car Lefebvre parle d'une expérience sensible des rythmes qui s'affine et s'éduque. La rythmanalyse est alors érigée en méthodologie pour des études de terrain de type qualitatives[64].

Une approche rythmique peut également être utilisée en sociologie du temps[65]. En effet le temps social est produit par des rythmes et produit des rythmes, en particulier les rythmes quotidiens[66]. Les rythmes coordonnent les activités sociales pour chaque individu alors que les temps sociaux sont eux-mêmes multiples. Les conventions issues de la société industrielle et la société de consommation moderne (travail, vacances, école, services publics, loisirs...) sont actuellement remises en question par des évolutions sociétales auxquelles les rythmes quotidiens sont sensibles. L'arrivée des femmes sur le marché du travail et les changements de la répartition des tâches nécessite des évolutions dans les horaires des services publics (école, crèches, services administratifs) et des commerces. Le calendrier urbain doit permettre des temps de rassemblement (sociaux, comme les fêtes, ou familiaux, le dimanche) mais ceux-ci sont aussi remis en question par la société de loisirs qui réclame l'ouverture des services. Dans la ville qui tend à fonctionner en continu, les scansions du temps collectif telles les dimanches, les nuits ou les pauses déjeuner s'effacent[67]. Mais la ville en continu ne permet pas la coexistence de toutes les activités, car la tenue simultanée d'activités séparées peut créer des conflits (par exemple des activités artisanales ou nocturnes bruyantes sont contraintes de déménager de certains quartiers centraux) qui finissent par

---

64 Voir Monica Degen, *Sensing cities: Regenerating Public life in Barcelona and Manchester*, 2008 ou en France le travail de thèse de Maie Gérardot sur les rythmes des lieux touristiques à Paris.

65 Voir la thèse de Benjamin Pradel, « Rendez-vous en ville! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle: les nouveaux rythmes collectifs », Thèse de doctorat en sociologie sous la dir. de F. Godard, 2010, Université Paris Est. Voir également Benjamin Pradel, « Le rythme : une question de recherche urbaine », Rhuthmos, 28 novembre 2011 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article460.

66 Voir la bibliographie sur les temps urbains établie par Thierry Paquot dans « bibliothèque » in Thierry Paquot (s dir), *Le quotidien urbain. Essais sur les temps des villes,* Paris: La Découverte Institut des villes, 2001, p. 180 - 188.

67 Voir les ouvrages de Luc Gwiazdzinski, en particulier *La ville 24 heures sur 24,* Datar, ed. De l'Aube, 2002.

structurer l'espace urbain. Les rythmes quotidiens vont donc de pair avec une organisation temporelle de la ville (transports, ouverture des services, éclairage...) et une réflexion sur les temps forts et les temps faibles, les pointes et les creux. Dans ce cadre l'œuvre de Lefebvre peut toujours fournir des outils conceptuels, en ce qu'il aborde le quotidien en rapport avec les questions urbaines. Lefebvre a fait partie des explorateurs du quotidien et a façonné les concepts qui visent à son étude. La rythmanalyse qui prolonge la *Critique de la vie quotidienne* pourrait être lue comme une contribution à l'étude d'un temps social produit et à l'étude des temporalités urbaines, en miroir avec l'étude de la spatialité des sociétés réalisée par Lefebvre, car le rythme permet d'étudier « les modalités concrètes du temps social »[68]. Toutefois cette approche scientifique, si elle est nécessaire, ne permet pas de comprendre la méthodologie mise en place par Lefebvre, son approche sensible et expérimentale des rythmes présente dans les textes sur la rythmanalyse : est ce que la rythmanalyse peut vraiment contribuer à une sociologie du temps ?

Les disciplines relevant de l'aménagement sont aussi confrontées à la question du temps car il est une action collective qui prend du temps, et aussi parce que l'espace, qui est utilisé de manière instrumentale par l'aménagement, est marqué par le temps: « la disposition ordonnée dépend de ce qui a été disposé auparavant et elle marquera l'espace pour l'avenir. L'aménagement est donc inséparable de l'histoire, du patrimoine comme de la prospective »[69]. Cette épaisseur temporelle devient un enjeu dans la mesure où les disciplines de l'aménagement et les études urbaines sont confrontées à de graves échecs de l'urbanisme et de l'aménagement moderne. En voulant faire du passé table rase, et en tentant de s'affranchir de l'ordre existant, cet aménagement moderne a énormément construit après la guerre, en croyant à une éternelle croissance économique (infrastructures lourdes, énergie, villes nouvelles, banlieues modernes), créant un ordre spatial qui a désormais sa résilience. Cet ordre n'est pas uniquement spatial, il est aussi social : les modes de vie urbains et modernes se sont répandus, ils rythment la vie quotidienne des habitants. Les pratiques et les modes de vie font partie de cet ordre avec lequel les aménageurs travaillent, et avec lequel ils doivent aujourd'hui composer, car ils ne peuvent pas seulement tirer les conséquences fâcheuses de tels aménagements mais ils doivent les redresser, et entrevoir l'avenir : « Pour éviter, ou limiter, de telles erreurs, l'urbanisme doit être ancré à la fois dans le passé, dans le présent et dans l'avenir »[70].

L'aménagement ne vise pas seulement à produire des espaces mais à transformer la société urbaine, en particulier dans son rapport au temps et à l'espace. De ce fait, il n'est pas seulement spatial mais aussi temporel, il agit particulièrement sur certains temps marqués par des évolutions:

---

68 Lefebvre, *PR.,* p. 191.

69 Merlin, Pierre; Choay, Françoise (s.dir.). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, PUF, 1ere ed Quadrige, 2005, p. 11.

70 Merlin, Pierre; Choay, Françoise (s.dir.). *Ibid.*, p. 14.

la nuit[71] ou les saisons[72] qui sont au cœur de l'articulation entre les sociétés et leur environnement. Des outils de connaissance des variations temporelles et des rythmes d'un lieu, comme la chronotopie[73] sont essentiels à tout projet urbain: elle font partie de la connaissance du site, comme du paysage avec lequel le projet doit composer. Cependant si des bureaux des temps ont fait leur apparition pour organiser le temps des villes, une politique du temps urbain reste à mettre en place, où il s'agirait de savoir comment synchroniser ou désynchroniser les temps urbains selon des arbitrages négociés[74]. La question politique du temps social reste à débattre face à l'accélération et la fluidification impulsée par la mondialisation, et cela peut rejaillir sur des théories urbaines dans lesquelles les questions temporelles sont présentes : par exemple les villes « lentes » (*slow città* en Italie) ou villes en transition. Une autre perspective est fournie par l'écologie temporelle de William Grossin[75] qui suppose de réfléchir sur l'imbrication des activités sociales et des temporalités naturelles. En quoi la rythmanalyse pourrait-elle contribuer à ces enjeux ? Par son aspect décousu, et par les moyens qu'elle propose de mettre en œuvre, notamment l'exploration sensible de l'espace urbain, la rythmanalyse est-elle une théorie assez « sérieuse » pour être mobilisée dans l'action collective ? Ne relève-t-elle pas plutôt du jeu, et que peut-elle apporter dans les questions d'aménagement ?

Si la rythmanalyse est une source d'inspiration pour les sciences humaines et sociales et les praticiens de l'aménagement, les textes suscitent souvent le désarroi, car ils semblent s'éloigner de la démarche scientifique en ce qu'ils font appel à l'expérience sensible, qui n'est pas seulement une source d'informations et de données sensitives, mais une expérience vécue. Il est possible de vérifier cette indétermination du statut épistémologique de la rythmanalyse dans les différentes réappropriations mentionnées, en ce qu'elle privilégient souvent un aspect du texte au détriment des autres : la rythmanalyse est utilisée pour nourrir des méthodologies d'observation qualitative par son aspect expérimental (par exemple en géographie des rythmes), ou elle fournit un cadre conceptuel pour comprendre le temps social quotidien (sociologie du temps). Mais son caractère pratique et critique est souvent évacué.

---

71 Luc Gwiazdzinski, *La nuit, dernière frontière de la ville*, Ed. de L'Aube, 2005. Voir également la thèse de Sandra Mallet, « Des plans-lumière nocturnes à la chronotopie, Vers un urbanisme temporel », thèse de doctorat en urbanisme sous la dir. de Thierry Paquot, soutenue en 2009, Institut d'Urbanisme de Paris.

72 A. Guez, H. Subrémon, *Saisons des villes,* Paris, ed. Donner Lieu, 2013.

73 Thierry Paquot et Sandra Mallet, « Chronotopie », in *L'ABC de l'Urbanisme*, Institut d'urbanisme de Paris, Université Paris-Est Val-de-Marne-UPEC, 2010 (Hors commerce).

74 Voir à ce sujet les travaux italiens de Sandra Bonfiglioli, *L'architettura del temps. La città multimediale,* Liguori editore, 1990, et Maria Carmen Belloni, *Il tempo della città*, Franco Angeli Editore, 1984. Et sur les bureaux des temps français voir Sandra Mallet, "Aménager les rythmes : politiques temporelles et urbanisme.",*EspacesTemps.net*, http://www.espacestemps.net/articles/amenager-les-rythmes-politiques-temporelles-et-urbanisme/ Peer review, 15.04.2013.

75 William Grossin, *Pour une science du temps. Introduction à l'écologie temporelle*, Toulouse, Octares, 1996. Voir également Thierry Paquot, *Petit manifeste pour une écologie existentielle,* Paris, ed. Bourin, 2007.

Nous considérons que cette difficulté est inhérente au projet même de la rythmanalyse, puisque celle-ci « se donne entre autre pour objet de séparer le moins possible le scientifique du poétique »[76]. La méthodologie mise en place par Lefebvre n'a pas l'objet de fournir des données contrôlables sur les rythmes, mais semble davantage tournée vers une prise de conscience de ses propres rythmes et une pratique de soi, à l'instar de la rythmanalyse bachelardienne. Dans la rythmanalyse le rythme n'est pas seulement l'objet d'un savoir (rythmologique) mais un levier de transformation du sujet qui la pratique par la mise en évidence de ses rythmes, ce qui la rend comparable à une analyse psychanalytique. Cette pratique n'est pas non plus purement subjective et elle vise une connaissance : elle est tournée vers un savoir de l'expérience sensible et vécue, c'est-à-dire une esthétique. C'est sur ce terrain que nous voulons établir une lecture poétique de la rythmanalyse et dégager ses apports dans une approche philosophique de l'habiter. Cela suppose de clarifier ce que nous entendons par esthétique et poétique urbaine.

Esthétique et poétique urbaine : quelques repères

En quoi le monde urbain peut-il faire l'objet d'une esthétique et plus précisément d'une poétique ? L'esthétique a des contours difficiles à définir, comme le souligne Carole Talon-Hugon qui retrace les principales voies hérités de l'histoire philosophique de la discipline, entre les notions de « beau », de « sensible », de « goût » et d' « art » : « 'esthétique' vient du grec *aïesthesis* qui désigne à la fois la faculté et l'acte de sentir (la sensation et la perception), et cette étymologie semble inviter l'esthétique à être l'étude des faits de sensibilité au sens large (les *aïesthêta*) par opposition aux faits d'intelligence (les *noêta*) »[77], mais le terme d'esthétique lui-même n'apparaît qu'au 18e siècle sous la plume du théoricien allemand Baumgarten qui veut la fonder comme une science de la sensibilité. L'esthétique en vient à regrouper un ensemble de réflexions philosophiques aux contours variables qui hérite de l'histoire de la philosophie[78].

Il faut définir le sens que prend le terme d'esthétique urbaine dans le présent travail. Nous ne réduisons pas l'esthétique à la seule philosophie de l'art, à l'art urbain et à l'architecture, où à une philosophie de l'expérience esthétique de la beauté dans le cadre urbain. Il ne s'agit pas de

---

76 Lefebvre, *ER.,* p. 98.

77 Carole Talon-Hugon, *L'esthétique,* PUF, Que sais-je?, 2004, p. 3-4.

78 Le Beau et l'art sont déjà l'objet de la réflexion philosophique platonicienne, mais l'histoire et l'évolution des arts eux-même amène à en redéfinir les contours ; la critique du goût apparaît au 17e siècle et s'applique tant aux arts qu'aux différents objets produits par l'homme ; l'esthétique de Hegel se définit comme une philosophie de l'art beau, qui exclut le beau naturel pourtant objet de la science de la sensibilité. La philosophie de l'art hégélienne classe les différents moments de l'art eu égard au développement dialectique de l'idée de Beau, et prévoit la fin de l'art comme l'issue du développement de l'Esprit. Au vingtième siècle, la phénoménologie tend à penser l'esthétique comme une pensée de l'être dans ses différents modes d'apparition, en dehors même de la pensée de l'art. La philosophie analytique a encore une autre approche qui vise à clarifier les énoncés sur l'art. L'esthétique contemporaine peut encore se nourrir de la circulation des idées au niveau mondial car les penseurs de différentes cultures offrent encore d'autres perspectives sur les objets de l'esthétique.

considérer l'espace urbain dans ses dimensions spectaculaires (le sublime) ou de considérer l'urbain comme un décor faisant l'objet d'un plaisir esthétique détaché. Nous revenons à une définition de l'esthétique comme science du sensible et de l'immense domaine de la sensibilité, des sens, de la perception et des sensations, qui s'applique à l'expérience ordinaire de l'urbain comme cadre de vie. Cette discipline est actuellement en plein essor, avec différentes approches (phénoménologique, psychologie cognitive, socio-historique…). L'expérience esthétique de l'urbain concerne aussi ce que l'on désigne par la « nature en ville », ce qui amène certains auteurs, comme Nathalie Blanc[79], à préférer le terme d'environnement à celui d'urbain ; l'environnement ainsi désigné n'est pas seulement physique et biologique, ni ressources et menaces[80] : il nous environne, il est autour de nous, il est notre milieu de vie fortement remanié par l'urbanisation[81]. Il est ce avec quoi l'être humain doit coopérer pour construire son cadre de vie, la création n'étant donc pas écartée de cette esthétique. Nathalie Blanc définit ainsi l'esthétique environnementale dans la lignée de l'esthétique comme science de la sensibilité :

> « L'esthétique environnementale est une science qui se propose de déterminer les caractéristiques de l'appréciation et de la création des environnements naturels ou construits qui procurent une satisfaction de type esthétique. Elle se propose également de mieux comprendre les enjeux d'une esthétique contemporaine qui concerne la fabrique de l'environnement. L'esthétique environnementale vise ainsi à déterminer la manière dont émerge un sentiment de collectivité dans la mise en place d'une esthétique partagée à l'égard de l'environnement »[82].

L'esthétique environnementale hérite de la critique de l'aménagement fonctionnaliste de la ville moderne. Il s'agit de considérer l'expérience des espaces vécus dans ses multiples dimensions, de remettre en avant la sensibilité face à l'urbanisme standardisé, conçu comme une « machine à habiter ».

On assiste par ailleurs à l'émergence de plaidoyers en faveur d'une ville « sensuelle » ou

---

79 Nathalie Blanc, *Vers une esthétique environnementale,* Paris, éditions Quae, 2008. Nathalie Blanc, *Les nouvelles esthétiques urbaines,* Paris, Armand Colin, 2012.

80 Voir à ce propos Thierry Paquot, « « Environnement » et « milieu(x) urbain(s) », enquête étymologique », in *Philosophie de l'environnement et des milieux urbains,* Paris, La Découverte, 2010.

81 Nathalie Blanc définit l'environnement comme « les lieux ordinaires où nous vivons, travaillons et jouons… Ce sont les lieux ordinaires de notre vie quotidienne pris sous un angle qui avait été éludé jusqu'ici, celui des rapports entre nature et culture, entre ce qui naît et devient, et ce qui se produit et se pense… Celui des rapports entre la matérialité culturelle et symbolique et celle scientifique et technique… Dans l'ouvrage ci-présent, l'esthétique environnementale concerne avant tout la ville, espace fabriqué », Nathalie Blanc, *Les nouvelles esthétiques urbaines*, Paris, Armand Colin, 2012*,* p. 7. Cette définition est proche du terme anglo-saxon *built environment*.

82 Nathalie Blanc, *Les nouvelles esthétiques urbaines*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 5.

d'un urbanisme « sensitif »[83], d'une « approche sensible »[84] dans l'aménagement. L'expérience sensorielle n'est pas uniquement visuelle mais aussi sonore, olfactive et tactile[85]. De nombreuses recherches incluent les cinq sens, notamment à travers l'élaboration de la notion de paysage multi-sensoriel[86] ou d'ambiance[87]. Intégrer ces dimensions kinesthésiques suppose de considérer l'expérience sensible comme une expérience incarnée et d'être attentif au corps dans sa relation à l'environnement. C'est ainsi que les qualités sensibles des lieux peuvent être revisitées, et la ville lue selon ses bruits, son atmosphère et ses surfaces, selon les temps qui varient cette expérience urbaine: l'alternance du jour et de la nuit, les saisons, les fêtes et les jours chômés... Il s'agit également d'intégrer des recherches sur les mécanismes de la perception en jeu dans notre environnement quotidien, comme le montre Thierry Paquot qui plaide pour un urbanisme « sensoriel »[88]. Cela suppose d'intégrer les facultés humaines en jeu dans cette expérience, dans ses dimensions perceptives comme dans l'imagination.

Nathalie Blanc s'inspire de la pensée de Jacques Rancière[89] pour faire de l'environnement quotidien la clé des enjeux politiques attachés au développement durable. Celui-ci est l'objet de mobilisations qui tendent à intégrer les questions environnementales dans l'aménagement urbain et à en faire un objet de délibération politique. Avant de le considérer sous un angle technique, les citoyens ont d'abord une relation esthétique à leur environnement que Nathalie Blanc décrit de manière pragmatique dans ses différentes dimensions (rapport au végétal, à l'animal, au climat). Il s'agit de trouver les modes de description et d'énonciation de cette relation de l'homme à l'environnement adaptés, y compris dans ses dimensions affectives et dans les valeurs que l'homme

---

83 Jacques Ferrier, colloque organisé au Collège de France les 16 et 17 septembre 2009 en vue de la réalisation du Pavillon français de l'exposition universelle de Shanghaï en 2010 ; voir programme http://www.philippesimay.com/clients/862/fichiers/userfiles/files/colloque-programme-public.pdf. Cet urbanisme sensitif ne se préoccupe pas forcément de la question environnementale mais peut très bien se fondre dans le conceptions d'espaces de consommation, pour leur donner une nouvelle forme d'attrait. Nous y reviendrons.

84 Mirko Zardini (s. dir.), *Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme,* Zurich, Lars Müller Publishers, 2005

85 Juhani Pallasmaa, *Le Regard des sens,* Paris, éditions du Linteau, 2010, traduit de *The eyes of the skin : Architecture and the senses,* John Witey and Sons, 2005.

86 Voir par exemple la thèse de Théodora Manola, « Conditions et apports du paysage multi-sensoriel pour une approche sensible de l'urbain : mise à l'épreuve théorique, méthodologique et opérationnelle dans trois quartiers dits durables : WGT (Amsterdam), Bo01, Augustenborg (Malmö) », sous la direction de Chris Younès, Université Paris-Est, soutenue le 04/04/2012.

87 Le laboratoire CRESSON (Grenoble) explore depuis de nombreuses années cette notion d'ambiance, notamment avec les travaux de Jean-François Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris, éd. du Seuil, 1979. 2ème éd. : Bernin, A la Croisée, 2010. Jean-François Augoyard, *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, Montreal, McGill Queen's University Press, 2006.

88 Thierry Paquot, « le charme de Paris », retranscription d'une conférence du 19 mars 2015, https://sosparisblog.wordpress.com/evenements/assemblee-generale-2015/le-charme-de-paris-par-thierry-paquot-suite-a-lag-sos-paris/

89 Notamment Jacques Rancière, *Le partage du sensible,* La Fabrique, 2000.

lui attache, pour prendre en considération les citoyens dans l'élaboration de leur cadre de vie : « le recours à l'esthétique oblige à transformer l'écriture des problèmes d'environnement pour les inscrire dans un registre poétique plutôt que dans le registre mathématique de l'écriture d'un problème avec une solution »[90]. Cela suppose de recourir à l'écriture, à la dramaturgie, au langage de la mise en scène théâtrale, pour travailler sur la relation de l'être humain à la nature et à l'environnement urbain.

À partir du moment où il ne s'agit plus seulement de décrire et de constituer un savoir sur l'expérience sensible de l'environnement urbain, mais de comprendre comment les individus s'investissent et agissent pour le transformer dans des formes de pratiques variées, nous entrons dans le champ de la poétique urbaine. Cette poétique ne concerne pas seulement les formes de créations artistiques mais également des investissements esthétiques de l'environnement qui se concrétisent dans des formes qui correspondent à des pratiques quotidiennes, en particulier des formes d'habiter.

En tant que champ d'investigation philosophique, la poétique se définit d'abord au sein de l'esthétique, et concerne dans son sens grec la pratique effective de l'art et le savoir-faire qui lui est attaché. En effet, à l'époque d'Aristote, l'artiste était un artisan de l'art dont les procédés de fabrication relèvent d'un métier plutôt que du génie. Dans son ouvrage *La Poétique,* Aristote tente de fixer les règles de composition d'un art, en l'occurrence la tragédie, à partir d'une investigation sur la nature de cet art. La composition doit viser le plaisir et permettre de ressentir certaines émotions ou affects dont il s'agit de se purifier par la *catharsis*. La poétique acquiert un sens plus large dans son rapport à la poésie à laquelle elle est directement associée dans le romantisme allemand[91]. Ce n'est donc pas uniquement la poésie qui peut faire l'objet de ce que Dufrenne appelle « le » poétique (la poétique étant réservée pour lui au « faire » dans l'art), puisque « L'être poétique advient partout où le matériau déploie librement ses qualités sensibles (…). Plutôt que dans la forme de l'œuvre, l'essentiel réside peut-être dans la prégnance du sensible et dans l'immanence du sens à ce sensible, par quoi l'expression se distingue de l'information, et le poétique du prosaïque »[92]. Le poétique s'articule donc toujours avec l'esthétique.

Ce n'est pas par hasard que nous retrouvons Hölderlin parmi les penseurs de la poétique. Le

---

[90] Nathalie Blanc, *Les nouvelles esthétiques urbaines,* Armand Colin, 2012, p. 14.

[91] Mikel Dufrenne définit ainsi le terme poétique : « poétique s'entend en référence à poésie (…) Le recours à l'adjectif invite à élargir le sens de la poésie, puisqu'encore Hölderlin parle de l'homme qui habite poétiquement le monde et qu'inversement Hegel parle de la prose du monde, dont l'avènement condamne l'art à mourir. Alors le sens de la poésie est subordonné à l'être poétique qui la spécifie », Mikel Dufrenne in Etienne Souriau *Vocabulaire d'esthétique,* PUF, 1990, p. 1150. Note : Hegel parle de « prose du monde » lorsqu'il parle de l'art du roman dans *l'Esthétique*.

[92] Mikel Dufrenne, *Ibid.,* p. 1151.

romantisme allemand confie à la poésie et plus largement à l'art (car tout art découle pour lui de la poésie) la tâche de connaître par une intuition qui permettrait d'atteindre l'Absolu, que le savoir rationnel ne peut connaître par la pensée discursive et conceptuelle. L'art secoure la philosophie dans la connaissance métaphysique, il n'est plus seulement un champ de la philosophie mais la modalité d'accès à une science de la totalité : le philosophe devient artiste. Comme le résume Carole Talon-Hugon, « La révolution romantique consiste donc d'abord en une nouvelle manière de penser l'art ; il n'est ni activité productrice, ni ornement, ni jeu ou divertissement : il est connaissance. L'art est investi d'une grande mission : on attend de lui le retour à l'unité perdue »[93]. La poétique vise à connaître l'être au-delà des fondements critiques du savoir. Il n'est pas étonnant dès lors que la poétique vise en particulier la connaissance du rapport cosmologique de l'homme à la Terre dans l'habiter. Celle-ci est alors associée à la poésie comme activité créatrice qui est privilégiée pour la restitution de cette connaissance de l'être[94].

Nous entendons par poétique urbaine la connaissance de la pratique créatrice de l'homme qui crée son cadre de vie par des formes et des pratiques individuelles et collectives. La poétique urbaine dans le sens où nous l'entendons réactive le sens premier de la poétique, celui de la composition des formes (elle est parfois aussi appelée « poïétique », terme créé à partir du grec *poïen* qui veut dire faire). L'activité artistique de conception et de construction du cadre bâti ou des paysages n'est qu'une partie de cette activité créatrice qui se constitue aussi par la création d'un style dans les pratiques quotidiennes de l'habiter et de l'espace et du temps vécu. En effet ces formes ne sont pas seulement créées comme des objets de la main de l'homme mais résultent de la manière dont la ville et plus largement l'urbain se font (et se défont) jour après jour. Connaître la ville et l'urbain poétiquement, ce serait connaître comment l'urbain fait et se fait dans ses différentes dimensions.

La poétique urbaine est mise au défi du processus d'urbanisation qui détruit la ville comme forme historique constituée et menace la nature et la Terre comme milieu de vie de l'homme. L'urbanisation généralisée fait de la Terre un monde urbain, une réalité englobante que l'homme façonne mais qui le produit en retour. En effet l'urbanisation bouleverse la manière dont l'homme se crée lui-même, la manière dont il produit son cadre de vie et dont il est produit par lui, corps, gestes et psyché. Le rapport poétique que l'homme entretient à la Terre est désormais celui qu'il entretient à ce monde urbain. L'urbanisation moderne bouleverse le rapport de l'homme au monde habité, d'abord dans la manière dont il le sent, se l'approprie en l'investissant affectivement, l'expérimente. L'urbain n'est pas un tout donné qui est vécu de manière passive mais le produit de l'activité

---

93 Carole Talon-Hugon, *L'esthétique,* Paris, PUF, Que sais-je ?, 2004, p. 60.

94 Nous retrouvons cette pensée de la poésie comme matériau (fut-il imaginaire) pour le développement d'une poétique dans la pensée française qui a hérité de cette tradition romantique en la transformant au contact du positivisme et du rationalisme français, notamment chez Bachelard.

sociale : il est un ordre pratique et sensible, résultant de la pratique sociale. La transformation du monde en un monde urbain réclame un nouvel art de vivre, qui doit faire l'objet de recherches poïétiques et poétiques. Elle nécessite d'ouvrir et d'imaginer des possibilités pratiques. C'est précisément ce en quoi la pensée de Lefebvre, qui se réclame d'un romantisme révolutionnaire, peut être considérée comme stimulante.

Si l'on s'en fie au texte, il s'agit d'abord de pratiquer la rythmanalyse. J'ai donc tout naturellement voulu tester cette méthode, puisque ce texte était avant tout une invitation à la pratique. Il me semblait que les objectifs théoriques – déceler des secrets enfouis par leur banalité même dans notre inconscient quotidien - étaient énormes par rapport aux moyens déployés. Il s'agissait donc d'expérimenter la méthode décrite, puisque Lefebvre parlait d'un apprentissage qui prenait du temps, et de la confronter au texte, notamment celui qui présente une expérience de rythmanalyse, le chapitre 3 des *Éléments de rythmanalyse* consacrés à la rue Rambuteau. Est-ce que ma propre expérience des rythmes de la rue Rambuteau rejoindrait celle de Lefebvre ? Percevrais-je les mêmes rythmes et retrouverais-je les rythmes décrits ? Trouverais-je une différence dans les rythmes de ce quartier propre à témoigner d'un changement historique qui se lirait dans l'expérience quotidienne ? L'idée de répéter l'expérience de Lefebvre plus de vingt ans après sa parution me paraissait la bonne pour entrer dans ce texte[95].

Toutefois j'ai été déçue du résultat de cette première expérience. En effet, je retrouvais de nombreux éléments décrits dans le texte de Lefebvre : l'alternance de la foule et des voitures, l'entrecroisement des passants et l'adaptation réciproque de leur marche, l'emploi du temps de la place devant le musée Beaubourg rythmé par le passage des différents groupes sociaux (enfants, touristes, hommes d'affaire en costume, jeunes et « saltimbanques » modernes), le déplacement des groupes en fonction du soleil et de l'ombre portée par le musée sur la place, les pigeons et leur ronde à la temporalité incompréhensible, et l'influence des rythmes naturels, notamment des saisons, sur la rue et la foule sans fin. Il y avait bien quelques changements : l'apparition des pistes cyclables et des vélos dans la circulation. Mais les rythmes ne livraient pas les secrets promis pour autant. Était-ce par manque d'attention ou inexpérience ? Ce premier test rapide m'amenait à aller plus avant dans la compréhension du texte, et aussi à me méfier des vertus supposées de la rythmanalyse, qui ne peut être magique (même si Lefebvre fait allusion à ce pouvoir magique) : la rythmanalyse a clairement une dimension ludique qui ne doit pas être écrasée par la solennité de la poétique urbaine. Ce caractère ludique n'est pas étranger à la pensée lefebvrienne. Dès lors,

[95] Ce travail effectué en mai-juin 2010 a donné lieu à l'écriture d'un article : Claire Revol, « La rue Rambuteau hoy: el ritmoanalisis en practica », Urban, Revista del Departamento de Urbanistica y Ordonacion del Territorio, Universidad Politecnica de Madrid, NS02, numéro spécial: Spectres de Lefebvre, sept 2011- feb 2012. Disponible également en anglais « Rue Rambuteau Today : Rhythmanalysis in Practice », Rhuthmos, 6 avril 2012 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article549.

comment la rythmanalyse agit-elle ? Ne faut-il pas chercher à en décrire la pratique, les processus, plutôt que les résultats ?

Cela nous amène à la question qui guide ce travail : en quoi la rythmanalyse lefebvrienne peut-elle contribuer à la poétique urbaine comprise dans sa double dimension de connaissance et de pratique créatrice ?

Pour une lecture poétique de la rythmanalyse lefebvrienne

Cette thèse se propose d'entrer dans la pensée de Lefebvre à partir des textes de la rythmanalyse pour montrer en quoi celle-ci fournit une idée directrice et des possibilités de développement d'une poétique urbaine, dans sa double dimension de connaissance théorique et de pratique créatrice. Cela suppose d'une part de montrer les fondements de cette poétique urbaine présents dans l'œuvre de Lefebvre par une lecture philosophique et conceptuelle. Il s'agit de revenir à la démarche de pensée dont sont issus les concepts, à l'articulation d'une visée scientifique, qu'il définit comme théorie critique, et d'une visée poétique. D'autre part de déceler les richesses de la rythmanalyse conçue comme poétique urbaine afin d'en montrer les potentialités de développement contemporains, prolongeant la pensée de Lefebvre. Nous ouvrons ainsi la possibilité de comprendre la rythmanalyse comme une pratique poétique, qui agit pour la transformation du monde urbain. Cela signifie que la rythmanalyse est une expérimentation plus qu'une observation et une description scientifique des rythmes.

La lecture poétique de la rythmanalyse suppose de revenir aux fondements théoriques de la pensée urbaine de Lefebvre. Il s'agit de faire de la rythmanalyse, dont nous avons vu que le projet avait été formulé très tôt dans sa pensée, l'expression d'un projet poétique plus général dont elle fournit les visées et les possibilités de mise en œuvre. Cela suppose une relecture globale de l'œuvre qui ne se limite pas aux ouvrages sur la théorie critique et cherche les fondements d'une poétique urbaine lefebvrienne en revenant à la source des concepts. Cette lecture de la rythmanalyse à l'intérieur de l'œuvre nous montre qu'elle ne peut être réduite au seul projet critique dont Lefebvre s'est pourtant revendiqué et dont la sociologie lefebvrienne est issue. Il s'agit de redéployer les concepts que Lefebvre utilise pour penser le monde urbain en montrant leur dimension poétique à côté de la dimension scientifique et critique. La pensée de Lefebvre est d'emblée une pensée du faire, des formes (sociales, spatiales, temporelles) en mouvement dont il veut saisir la genèse par une théorie qui est d'emblée celle de la pratique sociale ou *praxis*.

L'ambition de la première partie de cette thèse est donc de montrer qu'à côté de la théorie critique, la notion d'œuvre et de *poiésis* fournissent les fondements d'une poétique urbaine dont on voit sourdre les développements dans plusieurs ouvrages en lien avec l'urbain. Lefebvre lui-même revendique cette dimension poétique de sa pensée en l'englobant dans un projet métaphilosophique

(nous reviendrons sur ce terme) avec et à côté de son projet critique. Il s'agit donc de revenir à la démarche de pensée dont sont issus les concepts, qui sont à l'articulation d'une visée scientifique (qu'il définit comme théorie critique) et poétique.

Dans un deuxième temps, la reconstitution conceptuelle de la pensée urbaine de Lefebvre avec sa double source scientifique et poétique fournit les bases théoriques pour expliquer les textes de la rythmanalyse. Lefebvre tente de rendre compte des processus qui travaillent l'espace et le temps social produits par l'urbanisation moderne, dans le double rapport d'aliénation et de l'appropriation. Face à la tendance à l'abstraction de l'espace et du temps social dont la théorie critique permet la description, Lefebvre cherche toujours à entrevoir les possibilités pour que l'espace-temps devienne l'œuvre de la société, un espace-temps approprié dont les formes peuvent être imaginées par le recours à l'utopie. En situant la rythmanalyse dans l'articulation entre la théorie critique et de la poétique urbaine, nous expliquons les difficultés d'une seule lecture scientifique et critique de ce texte ; nous justifions également le projet d'une connaissance des rythmes de type poétique qui s'articule à une esthétique de l'expérience rythmique urbaine. La rythmanalyse est bien directrice de la poétique urbaine lefebvrienne puisque nous montrerons que les rythmes sont au cœur de la genèse d'un espace-temps approprié et de la création de formes et de styles de vie. Ce faisant, nous montrons la richesse conceptuelle du concept de rythme pour alimenter le projet d'une poétique urbaine, malgré les difficultés inhérentes à l'emploi de ce concept sur lesquelles nous reviendrons.

La création de formes de l'espace-temps approprié amène à développer la dimension créatrice de la poétique urbaine. C'est l'objet de la troisième partie qui cherche à montrer la rythmanalyse comme une pratique expérimentale. Il s'agit d'imaginer comment mettre en œuvre la rythmanalyse : non seulement en termes de méthodologies et de protocoles, mais aussi de résultats. Pour créer l'espace approprié, Lefebvre ne propose pas un modèle à reprendre et à décliner, mais un processus de création qui passe par l'utopie expérimentale. Lefebvre n'a jamais définit la pratique de la rythmanalyse comme une utopie expérimentale car ce terme est utilisé pour décrire les pratiques des avant-gardes artistiques de la fin des années 1950. Nous montrerons que la rythmanalyse correspond à un renouveau de cette utopie expérimentale et qu'elle peut permettre d'imaginer les pratiques d'un rythmanalyste poète. C'est avec cette notion d'expérimentation que nous pourrons envisager comment la pratique rythmanalytique peut nourrir une poétique urbaine contemporaine. Celle-ci a pour ambition de nourrir les pratiques d'aménagement.

Première partie
La question urbaine, une question métaphilosophique

Introduction

La contribution de Lefebvre aux questions urbaines dans les années 1960-1970, notamment à la sociologie urbaine, est indiscutablement reconnue comme centrale, voire « irremplaçable »[96]. Éric Le Breton consacre spécialement un chapitre à l'œuvre urbaine de Henri Lefebvre[97] car « il s'est saisi de la question urbaine un peu après Paul-Henry Chombart de Lauwe[98] mais avant tous les autres, publiant dès 1960 ses premières réflexions. Lefebvre est aussi un des rares intellectuels français de cette période à avoir donné une audience significative, hors des cénacles spécialisés, aux questions urbaines »[99]. Mais ce n'est pas seulement pour l'ampleur de son œuvre que Lefebvre a un chapitre réservé dans cette monographie. En effet, le « sociologue critique » n'a pas fait école et est resté isolé et solitaire dans la recherche urbaine ; de nombreuses querelles l'ont séparé d'autres courants de recherche critique de cette époque, en particulier des sociologues marxistes comme Manuel Castells[100]. Cela tient en partie à la personnalité de Lefebvre dont on a souvent relevé la virulence des attaques, qui n'avaient d'égales que celles qu'il a reçues durant sa vie militante au sein du Parti Communiste (de 1928 à 1958) et du type de rapports qui prévalait dans les milieux intellectuels et académiques.

Mais au-delà de ces dimensions humaines, si Lefebvre est resté solitaire, c'est aussi parce que la démarche intellectuelle qui le mène à la recherche urbaine et les outils conceptuels qu'il est amené à formuler sont peu lisibles dans le paysage académique qui se constitue durant cette période. En effet, après la seconde guerre mondiale, des disciplines avec des épistémologies propres se séparent à mesure que se créent des départements spécialisés dans les sciences

---

96 Thierry Paquot, « Henri Lefebvre, penseur de l'urbain », in *Le territoire des philosophes,* Paris, La découverte, 2009, p. 254.

97 Éric Le Breton, *Pour une critique de la ville. La sociologie urbaine française 1950-1980,* Presse Universitaire de Rennes, 2012. Chapitre 3. « Le possible urbain de la société – Henri Lefebvre », p. 79-116.

98 Paul-Henry Chombart de Lauwe (1913 - 1998) est l'un des premiers sociologues urbains français, qui travaille sur l'espace urbanisé dès 1945 à partir de photographies aériennes. Dès les années 1950, influencé par l'École de Chicago, il travaille sur les quartiers ouvriers et les familles ouvrières à partir d'enquêtes de terrain. Il défend la participation des habitants dans les processus d'aménagement. Si les deux hommes se connaissent, il n'a eu que peu de rapports avec Lefebvre.

99 Éric Le Breton, *Op. Cit.,* p. 79.

100 Manuel Castells (né en 1942) est sociologue urbain et théoricien de la planification. Il est l'assistant de Henri Lefebvre à Nanterre alors qu'il fait paraître son premier ouvrage *La question urbaine : une approche marxiste* (Maspero, 1972), qui est une critique structuraliste de la théorie urbaine de Lefebvre. Manuel Castells devient ensuite théoricien de l'information et des réseaux aux États-Unis où il enseigne à partir de 1979.

humaines, dont la sociologie est un exemple emblématique. C'est souvent à l'aune des critères disciplinaires de son époque que l'œuvre de Lefebvre a été évaluée, ce qui explique que son œuvre ait suscité des appréciations contradictoires suivant les personnes et les disciplines qu'elles prétendent incarner[101].

Ainsi certains sociologues reprochent à Lefebvre son manque de recherches empiriques qui décrédibilisent son travail scientifique et ne l'acceptent qu'au titre de « philosophe inspirant »[102]. C'est le cas de Paul-Henry Chombart de Lauwe[103] ou de Manuel Castells[104]. D'un autre côté, les philosophes ignorent largement Lefebvre, et tendent généralement à retourner l'argument des sociologues en faisant de Lefebvre un « sociologue inspirant ». Et ceux qui le lisent ne cachent pas leur agacement face à une pensée qui est souvent considérée comme pas assez rigoureuse et mal formalisée parce que trop profuse et bouillonnante, à l'instar de Pierre Macherey[105]. Après avoir tout de même montré l'intérêt du philosophe à se pencher sur l'œuvre de Lefebvre pour son caractère visionnaire et son anticipation d'un bon nombre d'évolutions actuelles de la société, Pierre Macherey reconnaît que c'est précisément ce caractère « touche à tout » qui a éloigné Lefebvre d'une reconnaissance comme philosophe[106], alors même qu'il s'opposait au structuralisme de Althusser qui monopolisait la pensée marxiste dans le champ universitaire en philosophie. Notons tout de même que son œuvre a fait l'objet d'études approfondies en philosophie, surtout à

---

101 Lukasz Stanek l'a bien montré dans l'introduction de son ouvrage *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research and the Production of Theory* (London, University of Minnesota Press, 2011).

102 Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research and the Production of Theory.* London, University of Minnesota Press, 2011, p. vii.

103 « Il développait une réflexion très intéressante sur la ville mais sans doute lui manquait-il une véritable pratique de terrain, une connaissance directe, des échanges suffisamment approfondis avec des architectes. Lefebvre et moi, ce fut deux routes parallèles mais j'ai une grande estime pour tout ce qu'il a pu faire », Paul-Henry Chombart de Lauwe, *Un anthropologue dans le siècle. Entretiens avec Thierry Paquot,* Paris, Descartes et Cie, 1996, p. 94-95.

104 « je considère cet ouvrage très faible sur le plan de la recherche empirique. Franchement, je ne crois pas possible de proposer une théorie de la production de l'espace sur un plan strictement philosophique, sans connaissance approfondie des données économiques, technologiques et d'organisation sociale et politique du processus d'urbanisation », Géraldine Pflieger, *De la ville aux réseaux / dialogues avec Manuel Castells*, Lausanne, Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2006, p. 71 - 72.

105 « on est estomaqué par la prise de risque, qui en constitue le trait permanent, et en même temps on ne peut que déplorer la hâte à théoriser globalement, en bricolant ce que Lefebvre appelle lui-même des « concepts-images », par nature approximatifs, des contenus de pensée aux contours mal définis : ces matériaux bruts sont souvent livrés à un effort pathétique de compréhension et d'ordonnancement qui ne parvient jamais à en éclaircir totalement la confusion, et, en vue de masquer son inachèvement, procède en prenant le large et en se relançant sans cesse vers de nouveaux terrains d'analyse, abandonnant derrière soi des champs imparfaitement défrichés » Pierre Macherey, *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien,* Paris, édition Le bord de l'eau, 2009, p. 287.

106 « c'est (les défauts évoqués précédemment) ce qui a rendu particulièrement difficile son inscription et sa reconnaissance dans un champ de savoir et d'action balisé, où il n'avait pas, philosophiquement et politiquement, sa place déjà toute tracée, et sur les marges duquel il devait fatalement être rejeté », Macherey, *Ibid.*, p. 288. A noter que Pierre Macherey est un élève de Louis Althusser.

l'étranger[107].

Lukasz Stanek répond à ces critiques croisées en montrant la spécificité du discours de Lefebvre qui le distingue du marxisme structuraliste et « scientifique ». Lefebvre développe sa pensée sur l'espace et la ville alors que la théorie critique se développe dans l'Université, en particulier dans les départements de sociologie. Parallèlement à ce que Maurice Blanchot avait identifié comme les trois paroles de Marx[108] (la parole du *logos* philosophique, la parole politique du révolutionnaire, et le discours scientifique qui se soumet à la révision critique), Stanek identifie une polyphonie dans la pensée de Lefebvre lorsqu'elle s'applique aux questions urbaines, la recherche (qui part de l'habiter pour comprendre les processus de production de l'espace), la critique (celle du processus d'abstraction de l'espace), et le projet (les « possibles » : l'architecture de la société urbaine à naître). D'autre part, pour répondre à la critique du manque d'appui empirique des théories de Lefebvre, Stanek fait une genèse de ces théories. Dans le chapitre intitulé « la production de la théorie » il montre l'importance de ses recherches empiriques qu'il nommait « concrètes »[109]. Dans le travail de conceptualisation même, son engagement avec des professionnels et des architectes s'appuyait sur l'observation minutieuse des pratiques[110] :

> « Lefebvre voulait développer une approche qualitative avec une attention particulière à l'expérience vécue, irréductible et singulière : cette approche pose la question de la généralisation des résultats comme un enjeu théorique majeur mais l'a aussi empêché de formuler une méthode de recherche sociologique pleinement opérante. Cela explique jusqu'à une date récente la rareté des études empiriques menées dans le sillage de sa théorie, en France comme ailleurs »[111].

Lefebvre est effectivement entré dans la sociologie urbaine avec une préoccupation majeure dans le sillage de la *Critique de la vie quotidienne*, celle de l'expérience vécue qui était sans cesse mise en tension avec la volonté d'une connaissance rationnelle de la société par des méthodes sociologiques. Avec cette problématique de l'articulation entre l'expérience individuelle et subjective et l'expérience collective ou sociale, Lefebvre a initié une autre manière de penser l'espace et le temps urbain.

---

107 Voir Ulrich Müller-Schöll, *Das System und der Rest. Kritische Theorie in der Perspektive Henri Lefebvres,* Mössingen-Talheim, 1999. et aussi Stuart Elden, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible,* Continuum, 2004.

108 Voir « les trois paroles de Marx » in Maurice Blanchot, *L'amitié,* Gallimard, 1971, p. 115-117.

109 Stanek s'appuie sur un corpus qui s'étend depuis les années 1940 jusque dans les années 1970 : les études des communautés pyrénéennes menées en partie pendant la seconde guerre mondiale au sein du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) qui sont le support de sa thèse, les études de sociologie rurale et urbaine au sein du Centre d'Études Sociologiques jusqu'au début des années 1960 ; les projets interdisciplinaires qu'il mène en tant que professeur à l'Université de Strasbourg puis Nanterre, et les études sur l'habiter menées au sein de l'Institut de Sociologie Urbaine (ISU) que Lefebvre cofonde et qu'il préside jusqu'en 1973.

110 Voir Stanek, *Op. Cit.*, chap. 1, « Empirical Research, Urban Sociology, Architectural Practices » puis « Lefebvre's Theory of Space and the Crisis of Marxism », pp. 1-80.

111 Stanek, *Op. Cit.,* p. ix. Traduction de l'auteure.

D'autre part, Lefebvre considère le phénomène urbain comme un phénomène général qui interroge toutes les dimensions du savoir (il voit dès le départ la nécessité d'une étude interdisciplinaire voire transdisciplinaire du phénomène urbain), dont l'émergence alimente des réflexions plus fondamentales, d'ordre philosophique, sur la modernité et le devenir de l'homme. Il ne cesse d'affirmer que la question urbaine n'est pas une thématique coupée du reste de son œuvre et qu'elle est portée par une analyse plus générale :

> « Il arrive souvent que l'on isole – même mes amis le font – dans ce que j'ai écrit et publié, des secteurs : ce qui concerne le marxisme, ce qui concerne la vie quotidienne, ce qui concerne l'espace, y compris l'architecture, l'urbanisme, etc. Je ne suis pas d'accord avec ces fragmentations : un mouvement continu traverse l'ensemble, j'ai voulu restituer la théorie de Marx dans son intégralité et son ampleur – et simultanément, tenter l'*aggiornamento* de la pensée marxiste dans un monde qui a beaucoup changé en un siècle »[112]

Le projet sociologique a donc été porté par un projet plus vaste qui l'englobait et à l'intérieur duquel il s'agit d'abord de le resituer. Ce projet général d'une théorie de l'homme moderne s'est saisi de l'urbain comme un phénomène emblématique et objet d'étude abouti. Le fil directeur de ce projet général est la question du monde moderne qu'il nous faut ressaisir pour comprendre avec quels outils il entre dans la question urbaine et élabore sa pensée sur un plan conceptuel. Dans cette partie nous proposons de reconstituer les sources conceptuelles de la recherche de Lefebvre sur le monde urbain : il s'agit d'une recherche en miroir de celle que Stanek mène pour remettre en avant les sources empiriques de la théorie urbaine.

Lefebvre ne lit pas la pensée de Marx comme une théorie constituée et opératoire : il cherche à prolonger son œuvre pour répondre aux problèmes du monde moderne. Cette tentative l'amène à se distancer de la philosophie spéculative dans le prolongement de Marx qui appelait au dépassement de la philosophie. Pour Lefebvre, Marx a porté à la conscience une notion jusqu'alors ignorée par la philosophie spéculative, la notion de *praxis* qui permet de penser le rapport pratique de l'homme à la nature et le rapport des hommes entre eux. Cette notion de *praxis* interroge ce qui est à la marge de la philosophie spéculative : le rapport de l'homme à ses œuvres, toute réalité humaine et sociale étant le produit de la *praxis*. « L'investigation marxiste, portant sur les rapports entre l'homme (social : celui de la *praxis*) et les œuvres, ne peut se dire ni économique, ni psychologique, ni sociologique, ni philosophique »[113]. Les concepts et les démarches que Lefebvre a élaborés pour saisir le monde moderne, dans ses stabilités et dans son mouvement, sont issues de cette conceptualisation du rapport entre théorie et pratique. Lorsque Lefebvre nomme sa démarche

---

[112] Henri Lefebvre, *Le temps des méprises,* Paris : Stock, 1972, p. 10-11.
[113] Henri Lefebvre, *Mphi.,* p. 45.

de pensée au terme de ce trajet, il la nomme métaphilosophie dans l'ouvrage éponyme (Éditions de Minuit, 1965). La métaphilosophie ne se veut pas seulement théorie de la *praxis*, puisque le devenir ne s'épuise pas dans un discours. La métaphilosophie doit indiquer la voie du dépassement dans la pratique par une parole « poiétique », qui n'est pas uniquement conceptuelle mais créatrice, et qui permet de donner forme à la *praxis*. Il s'agit pour l'être humain de s'approprier pleinement ses œuvres. Lefebvre introduit donc la catégorie de *poiésis*, « l'activité humaine pour autant qu'elle approprie la 'nature' (*physis*) autour de l'être humain et en lui (sa propre nature : sens, sensibilité et sensorialité, besoins et désirs, etc.) La *poiésis* est donc créatrice d'œuvre »[114]. Lefebvre élaborera donc une poétique dont nous devrons saisir les contours.

Le projet métaphilosophique est donc différent de celui d'une théorie critique, même s'ils sont solidaires. « Le projet fondamental, issu de la philosophie mais la dépassant par définition, se formulerait donc ainsi: comment permettre à l'homme de dominer ses propres œuvres, de s'approprier pleinement ces œuvres qui sont la nature en lui et sa propre nature? »[115]. Nous voulons montrer que c'est cette démarche de pensée qui l'a amené à aborder le problème de la spatio-temporalité humaine de manière inédite en posant la question urbaine telle qu'elle s'est posée à son époque avec ses caractéristiques nouvelles. Les problèmes de l'homme moderne, en particulier son rapport à la nature et à sa propre nature, sont rendus aigus par le mode de développement qui se met en place à l'issue de la seconde guerre mondiale. Celui-ci est marqué par le bouleversement de la quotidienneté par la mise en place de la société de consommation et de loisirs dirigée par l'État, et la technocratie. Mais surtout, le développement induit une urbanisation qui modifie le visage de la terre, la nature humanisée. La ville n'est pas à proprement parler un phénomène moderne ; c'est une forme d'occupation de l'espace très ancienne pour les sociétés humaines sédentarisées. La réflexion de Lefebvre sur la ville et le processus d'urbanisation est inséparable du projet de critique du monde moderne, la modernité n'étant pas assimilable à une période historique mais plutôt à un mode de civilisation s'opposant à la Tradition. Les transformations de la ville corrélatives à l'urbanisation et à l'industrialisation sont des marqueurs sensibles de cette transformation de la civilisation, processus contradictoire et ambivalent dont Lefebvre voudrait élaborer une théorie.

Nous montrerons donc que la question urbaine est une question métaphilosophique chez Henri Lefebvre. Nous proposons de suivre le mouvement de cette élaboration théorique de la pensée urbaine à travers ses différents moments de conceptualisation. Ce parcours témoigne de la remise en jeu perpétuelle des concepts et des projets, propre au mouvement interne de sa pensée.

---

[114] Henri Lefebvre, *Mphi.*, p. 14.
[115] Henri Lefebvre, *Mphi.,* p. 46.

Cette oscillation perpétuelle lui a valu des critiques en ce que la pensée pouvait paraître indéterminée mais elle lui a permis d'ouvrir des champs de pensée nouveaux. Cette présentation suivra des moments successifs de son œuvre mais sera structurée par l'évolution conceptuelle de la question du rapport entre théorie et pratique dans la question urbaine plutôt que par des considérations purement historiques, des périodisations thématiques ou biographiques même si celle-ci a son importance[116].

Ce cheminement passe d'abord par le projet d'une critique de l'homme moderne à partir du matérialisme dialectique. La formulation du matérialisme dialectique comme théorie de la *praxis* ouvre la voie vers une connaissance de la *praxis* par la sociologie. Comme nous le verrons dans ce premier chapitre, si la ville n'est pas d'emblée l'objet privilégié de la sociologie naissante, la sociologie urbaine de Lefebvre reste empreinte de ce projet marxien et se développe à partir du choc de la ville nouvelle de Mourenx. Puis dans un deuxième chapitre, nous verrons comment la formulation du romantisme révolutionnaire au contact des avant-gardes littéraires après la seconde guerre mondiale, notamment l'Internationale Situationniste, l'amène à renouveler son projet sociologique. Cette rencontre lui permet d'introduire la notion d'œuvre dans sa théorie de la *praxis*, et de définir une poétique de la ville en faisant du projet de transformation radicale de la vie quotidienne l'œuvre de la ville. Dans un troisième chapitre, nous verrons que les principales thèses de la sociologie urbaine lefebvrienne sont le résultat de cette théorie critique. Et nous montrerons que la métaphilosophie englobe un projet conceptuel plus large qui inclut une poétique urbaine, solidaire de la théorie critique.

[116] La question de la biographie n'est pas anodine chez Henri Lefebvre puisqu'il a privilégié l'interrogation sur sa propre vie a pour ouvrir de nouvelles voies à une époque charnière de son œuvre, celle où il quitte le Parti Communiste. Son autobiographie La Somme et le reste (1959) est centrée sur la définition de sa pensée à partir et contre la philosophie, à partir et contre le marxisme, définissant la sociologie comme un terrain stratégique mais toujours au service d'un projet d'ensemble amené à nourrir d'autres projets, dont la métaphilosophie sera un aboutissement et les expériences de vie des éléments moteurs. La biographie est une clé pour comprendre l'unité de la pensée sous la diversité des projets et des réalisations. Lefebvre lui-même parle d'un mouvement continu qui traverse l'ensemble de son œuvre et en façonne l'unité sous la dispersion apparente dans un autre ouvrage à caractère autobiographique, *Le temps des méprises* (Stock, 1975). Ce mouvement répond à un principe vital plutôt que seulement théorique. « Ma vie, dispersée comme mon œuvre, renvoie à un principe unique, et ce principe, c'est moi-même » (*Le temps des méprises,* p. 11). Il est important de restituer ce lien entre le cheminement conceptuel et les expériences de vie qui ancrent son travail dans « une lutte pour la vie, lutte pour l'élucidation d'une vie, de soi à soi et de soi au monde » (Gusdorf, in Henri Lefebvre, *Le cœur ouvert,* Gascogne, 2007, p. 130), d'autant plus qu'il considère que « mon œuvre, ma seule œuvre, c'est ma vie, mon vivre » (*Le temps des méprises,* p. 12.). C'est à l'aune de ce lien entre la vie et l'élaboration théorique que nous pourrons ressaisir le lien entre la pensée de la production des espaces et des temps et la manière dont l'expérience individuelle s'y inscrit, celle-ci n'étant dès lors plus pensée à partir de la seule subjectivité.

Chapitre 1) Du matérialisme dialectique à la sociologie critique de l'urbain

> « Avec la méthode marxiste, chaque homme cultivé et véritablement "moderne" pourra bientôt lire à livre ouvert et haute voix ces grimoires irritants et encore indéchiffrables que présentent nos campagnes et nos villes, nos églises et nos œuvres d'art. » Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne 1 - introduction*, L'Arche (1947), 2ème édition 1958, chap. 5 « Notes écrites un dimanche dans la campagne française », p. 238.

L'idée d'une critique du monde moderne est un projet structurant de l'œuvre de Lefebvre, celui qui amorce ses projets les plus importants dont la *Critique de la vie quotidienne* qu'il publie à l'issue de la seconde guerre mondiale, en 1947 aux éditions de l'Arche. Cette parution le fait reconnaître comme un des principaux théoricien du « marxisme critique », même si cette période faste sera de courte durée face à l'orthodoxie du Parti Communiste[117]. Cet ouvrage est l'aboutissement de la réflexion qu'il a mené sur le matérialisme dialectique dans les années 1930 avec son ami Norbert Guterman[118], qui vise à introduire une lecture alternative et humaniste de Marx, se nourrissant des textes de jeunesse (*Manuscrits de 1844*), face à l'orthodoxie du Parti marquée par la lecture stalinienne qui isole la seule doctrine en économie politique dans les textes de Marx. L'enjeu pour Lefebvre est de comprendre l'articulation des faits économiques avec les

[117] Sur le contexte intellectuel de la parution de la *Critique de la vie quotidienne*, voir la préface à la traduction anglaise de l'ouvrage réalisée par Michel Trebitsch en 1991, en particulier la première partie « Henri Lefebvre ou la philosophie vivante », disponible : http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/pref_lefebvre1_MT.html

[118] Norbert Guterman (1900-1984), issu d'une famille juive polonaise, arrive en France dans les années 1920 pour fuir l'antisémitisme. Politzer le présente au reste du groupe des Philosophes. Il est exclu du PCF en 1929 après l'affaire de *La Revue Marxiste* et s'exile aux États-Unis en 1933 où il devient un traducteur reconnu (Guterman maîtrise une dizaine de langues). C'est à ce moment qu'il collabore avec Lefebvre dans la revue *Avant-Poste* (1933) puis dans leurs ouvrages communs où il joue le rôle du traducteur de l'allemand. Ils publient ensemble *La Conscience mystifiée* (1936). Lefebvre lui rendra visite à New-York dans les années 1930. Ils entretiennent une riche correspondance qui est conservée à l'Université de Columbia. Sur cette correspondance, voir l'article de Michel Trebitsch, « Correspondances d'intellectuels. Le cas des lettres d'Henri Lefebvre à Norbert Guterman (1935-1947) », in Nicole Racine et Michel Trebitsch (dir.), « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », *Cahiers de l'IHTP*, n° 20, mars 1992. Michel Trebitsch signale que l'influence de Guterman a aussi été déterminante dans les ouvrages que Lefebvre signe seul car ils sont abondement discutés dans la correspondance (notamment *Le matérialisme dialectique*, 1939). La seconde guerre mondiale empêche la poursuite de cette correspondance et Lefebvre continue seul leurs projets communs, dont la *Critique de la vie quotidienne.*

faits de la culture humaine, des arts, des institutions et des sciences, l'aliénation de la conscience. Son objectif est de prolonger l'œuvre de Marx en élaborant une doctrine de l'homme et de la nature dans la modernité, face à l'émergence du capitalisme qui en est le fait économique et social majeur.

En effet pour Henri Lefebvre comme pour Norbert Guterman, le marxisme n'est pas seulement un mouvement politique ou une théorie économique dont le corps doctrinal est contenu dans le Manifeste du Parti Communiste : c'est une conception du monde[119] qui tend à constituer une doctrine complète de l'homme et de la nature dans la modernité. Ils préfèrent l'expression de matérialisme dialectique à celle de marxisme, car cette doctrine n'est pas seulement constituée par l'exégèse des textes de Marx et elle peut être enrichie par des éléments nouveaux qui naissent des évolutions historiques, et en particulier des problématiques spécifiquement modernes qui naissent dans les sociétés industrielles « avancées »[120]. Le matérialisme dialectique n'est pas le terme employé par Marx mais il se généralise chez les théoriciens. Lefebvre et Guterman défendent l'idée selon laquelle le matérialisme dialectique n'est pas seulement une théorie en économie politique, et rappellent que le projet de Marx est une « critique de l'économie politique ». L'œuvre de Marx ne constitue que les prémisses d'un matérialisme dialectique à développer suivant cette ligne qu'ils qualifient d'humaniste et qui prolonge le mouvement de la pensée de Marx. Cependant, Lefebvre ne pense pas uniquement le monde moderne à l'aide des catégories élaborées par Marx : dès le départ il fait le fait dialoguer avec d'autres auteurs qu'il juge décisifs pour formuler les problèmes de l'homme moderne, notamment Nietzsche.

Il faut donc revenir au matérialisme dialectique pour comprendre l'articulation entre le projet de connaissance rationnelle, dont la sociologie sera une traduction, et le projet de critique du monde moderne. En particulier, la catégorie de *praxis* qui est élaborée dans le cadre du matérialisme dialectique est l'une des catégories fondamentales de la sociologie lefebvrienne, qui en détermine les principaux concepts. Ces concepts témoignent de l'éloignement progressif du parti communiste que Lefebvre quittera en 1958 après avoir échoué à le réformer de l'intérieur. Il définit la sociologie comme l'étude scientifique et empirique de la *praxis* dans ses premières études empiriques en sociologie rurale, issues de ses travaux sur les communautés agro - pastorales dans les Pyrénées pendant la seconde guerre mondiale. Cette sociologie rurale est mise au service du projet critique. Cependant au cours des années 1950 la ville et l'urbain deviennent l'objet privilégié

---

[119] Voir Henri Lefebvre. *Le Marxisme*. Que sais-je?, 1948, introduction ; L'expression « conception du monde », « vision du monde », équivalent de *Weltanschauung*, est employé dès l'introduction aux *Morceaux choisis de Karl Marx*, NRF, 1936, p. 17 : « Mais en étant beaucoup plus qu'une philosophie idéaliste, à cause du contact avec la pratique, avec la vie quotidienne des masses au cours de l'histoire, et dans l'action révolutionnaire, le marxisme reste une « *Weltanschauung* » ; il est une pensée qui s'élève à la totalité ».

[120] Lefebvre développera en particulier les problématiques de la vie quotidienne et de la société urbaine.

de la sociologie de Lefebvre, à partir d'un événement fondateur : c'est le choc de la construction de la ville de Mourenx dans ses Pyrénées natales. Ce chapitre restitue le passage de la sociologie rurale à la sociologie urbaine et montre comment l'étude de l'urbain devient une évidence pour Lefebvre puisqu'il prolonge l'effort théorique de départ, celui d'une critique de l'homme et du monde moderne. Le monde moderne devient urbain, et la sociologie comprise comme théorie de la *praxis* fournira les concepts pour l'étudier.

Ce chapitre aura donc comme objectif de revenir aux sources du projet de sociologie critique de l'urbain de Lefebvre en partant du projet de critique de l'homme et du monde moderne qui constitue le fil directeur de ses élaborations conceptuelles. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le matérialisme dialectique comme projet d'une critique de l'homme et du monde moderne, puis nous verrons comment ce projet donne naissance à une sociologie qui est d'emblée pensée comme un instrument critique et un outil pour étudier l'homme dans son activité pratique et le rapport de l'homme à ses produits. La sociologie se définit d'emblée comme l'étude de la *praxis,* qui détermine ses principaux concepts. Enfin nous verrons comment la projet de connaissance critique de l'homme et du monde moderne aboutit dans une sociologie critique de l'urbain à la fin des années 1950. La sociologie critique de l'urbain naît dans le double contexte de l'urbanisation dont Mourenx est le symptôme et du départ de Lefebvre du parti communiste qui le pousse vers d'autres courants intellectuels « gauchistes » (notamment l' Internationale Situationniste) qui font de sa sociologie une sociologie critique « radicale ».

1) Le projet d'une critique de l'homme et du monde moderne

Le fil directeur de la pensée de Lefebvre est le projet d'une critique de l'homme et du monde moderne qu'il élabore dès les années 1930. Cette lecture des textes de Marx et de Hegel sera à la source de sa lecture alternative de Marx qui le mènera à la sociologie et en guidera les concepts, notamment celui de *praxis* qui est central dans sa conception du matérialisme dialectique. A ces deux auteurs, Lefebvre adjoint Nietzsche dont les apports lui sont indispensables pour penser le monde moderne. Hegel, Marx et Nietzsche sont les trois auteurs qui resteront les ressources centrales de sa pensée tout au long de sa vie.

a) Le matérialisme dialectique et la critique de l'aliénation humaine

Le projet d'une connaissance critique de l'homme et du monde moderne est façonné par la lecture de Marx et des débats sur le matérialisme dialectique. *Le matérialisme dialectique* (1939) est issu du travail en collaboration avec Norbert Guterman dans les années 1930. Lefebvre y traite du problème de la méthode du marxisme (le « renversement » de la dialectique hégélienne) et de

ses apories dans un premier chapitre intitulé « la contradiction dialectique ». Un second chapitre est intitulé de manière énigmatique et un peu provocatrice « la production de l'homme », daté de 1938. Dans le premier chapitre, Lefebvre retrace les étapes de la constitution du matérialisme dialectique à partir des écrits de Marx. Il pense ce développement de manière dialectique, refusant toute coupure entre les écrits de jeunesse et les écrits du « marxisme scientifique », terme qu'il ne cesse de combattre. Le matérialisme dialectique se développe en premier lieu à partir de la théorie des contradictions dialectiques chez Hegel, passe deuxièmement par la critique de l'idéalisme dans le matérialisme historique avant d'aboutir au matérialisme dialectique qui dépasse et transcende ces deux constituants.

La logique dialectique hégélienne analyse les lois du devenir résultant de l'enrichissement de toute détermination par sa négation et son dépassement dans un troisième terme. L' Esprit possède son propre mouvement, il se nie et se conserve dans ses apparences phénoménales que sont le droit, l'art ou la religion et parvient à l'absolue conscience de soi. Ses étapes historiques sont des moments de progression qui sont récapitulés dans le système de Hegel. L'examen critique de l'hégélianisme a été entrepris par Marx et Engels entre 1843 et 1859. Il consiste à remettre en question le fait que Hegel ait réellement saisi dans son système le contenu tout entier de l'expérience humaine, alors que la modernité et le capitalisme soumettent l'homme à des conflits et des scissions internes. Le système est clos et achevé, et le mouvement de l'Esprit s'est figé dans son propre cercle, alors que l'action et la pratique humaine sont créatrices, et ne se laissent pas réduire à la pensée de l'action[121]. Il faut donc sortir de la totalité close du système: « Le système se construit comme une architecture rigide, faite de triangles superposés, et suspendus par le sommet »[122], et l'État prussien apparaît comme le Troisième Terme alors qu'il est « oppressif pour les hommes vivants et réels »[123]. L'hégélianisme n'atteint donc pas tout le contenu de l'expérience humaine, dont il affirmait pourtant la primauté sur la rigueur formelle et la systématisation.

Marx et Engels se concentrent alors sur le contenu de l'expérience humaine dont la *Logique* n'élabore que la partie abstraite, en développant la théorie concrète de la société civile et des rapports sociaux. Celle-ci s'appuie davantage sur la *Phénoménologie de l'Esprit* que sur la *Logique* de Hegel. Dans les *Manuscrits de 1844*, Marx commence à envisager « l'essence du travail comme comme activité créatrice et comprend l'homme objectif – le seul homme réel – comme résultant de

---

[121] « L'action résout les cercles vicieux, les contradictions de la pensée statique. La pratique est créatrice. Elle ne se déduit pas du concept. Elle a ses exigences, sa discipline – sa logique, peut-être. Depuis Hegel le problème de l'action et de la pratique s'est imposé à la pensée philosophique », Henri Lefebvre, *Le matérialisme dialectique*, Paris, PUF, éd. revue de 1949, p. 31.

[122] Lefebvre, *MD.*, p. 37.

[123] Lefebvre, *MD.*, p. 41.

cette puissance créatrice »[124]. Marx et Engels ré-élaborent la notion d'aliénation non pas dans la conscience et dans l'homme abstrait mais dans l'homme réel et les rapports sociaux. L'homme n'est pas un donné biologique mais il est produit dans l'histoire et par la vie sociale, il est actif et pratique. Hegel avait découvert cet homme pratique et réel : dans *La philosophie du droit*, il ne néglige pas le travail et son organisation, la famille, la production de la société civile au sens large (œuvres, institutions politique, histoire). En cela il dépasse le matérialisme de Feuerbach que Marx et Engels critiquent dans *Deutsche Ideologie*. Mais si Hegel a bien mis en valeur que le dépassement des contradictions doit tendre vers la réalisation effective de la liberté, celle-ci se réalise dans l'État et dans le Droit, dernière réalisation de l'Idée dans l'histoire qui achève et clôt le système.

Ainsi, c'est la critique de la théorie hégélienne de l'aliénation qui permet la construction d'un humanisme positif. L'action révolutionnaire doit permettre d'établir des conditions de vie qui permettent de déployer les virtualités de l'être humain et d'atteindre un nouveau stade dans la civilisation. Cette lecture place la notion d'aliénation et le problème de l'homme comme être concret au cœur du matérialisme dialectique[125], ce qui remet en valeur le lien entre Hegel et Marx et les relations qu'entretenait ce dernier avec les jeunes hégéliens, que Lefebvre et Guterman justifient aux yeux des communistes par la publication des *Cahiers sur la dialectique de Hegel* par Lénine[126]. Lefebvre reformule ainsi la théorie de l'aliénation: « La création de l'homme par lui-même est un processus; l'humain traverse et dépasse des moments inhumains, des périodes historiques qui sont « l'autre » de l'humain. Mais c'est l'homme pratique qui se crée ainsi »[127]. La production de l'homme est impulsée par l'aliénation comme processus historique et social. Le matérialisme dialectique se destine donc à l'enrichissement d'un humanisme concret et de la vie réelle de l'homme, et Lefebvre ne cesse de rappeler que le dépassement des contradictions est la dynamique motrice dans le matérialisme dialectique, même si celle-ci ne se traduit pas dans un progrès linéaire de l'histoire.

Si la conscience de l'individu est aliénée, celle-ci peut se désaliéner par une action objective et dans des conditions pratiques, au-delà de ce que la philosophie a pu accomplir, par une critique des idéologies, à partir des concepts de fétichisme et de mystification chez Marx. Cette théorie de la conscience et de la représentation idéologique est ébauchée dans *La Conscience mystifiée* (Paris, Gallimard, 1936) et aboutit dans la *Critique de la vie quotidienne* (Paris, L'Arche,

---

124 Lefebvre, *MD.*, p. 42.

125 Pour une synthèse sur le marxisme de Lefebvre et son rapport avec les autres tendances dominantes dans le marxisme, voir Stuart Elden, *Understanding Henri Lefebvre, Theory and the Possible*, Continuum, 2004, chap. 1 « *Rethinking Marxism* », p. 15-64.

126 Dans les années 1930, les penseurs marxistes en appellent souvent à Lénine pour s'opposer à la lecture stalinienne du matérialisme dialectique, ce qui ne veut pas dire qu'ils défendent un marxisme léniniste.

127 Henri Lefebvre, *MD.*, p. 53.

1947). *La Conscience mystifiée* est l'un des premiers ouvrages dans lequel Lefebvre traite de la question des idées et de la culture dans la matérialisme dialectique. Le matérialisme historique affirme la dépendance de la conscience aux conditions d'existence et leur rapport réciproque. Lefebvre reprend à son compte cette phrase du *Deutsche Ideologie* de Marx: « le milieu forme les hommes et les hommes forment le milieu »[128] : les Idées sont liées à une pratique sociale, mais le processus critique peut transformer celles-ci. La critique des idéologies contribue donc à la transformation de la pratique sociale. Cet ouvrage est écrit dans la période de la montée du fascisme, il se propose de détruire l'idéologie fasciste qui détourne la pensée révolutionnaire et la met au service d'une pensée conservatrice, tout en se disant anticapitaliste. Le fascisme utilise des lieux communs issus de la vie quotidienne aliénée pour flatter la classe ouvrière, car « la vie quotidienne et privée, ce secteur essentiel de la civilisation, est celui qui a le moins changé dans la période capitaliste »[129].

Si la prise de conscience des aliénations est si difficile, c'est que les idées ne sont pas élaborées par des idéologues et plaquées sur la réalité sociale[130], mais plutôt qu'elles font partie du fonctionnement quotidien le plus banal de la société. C'est leur banalité même qui les rendent difficile à débusquer, la répétition quotidienne les assoit dans le temps et les maintient dans les gestes, les actes, le corps de tout un chacun[131]. Il s'agit donc de mener une critique révolutionnaire des idées qui permet de débusquer l'aliénation et d'amener à la conscience « de classe ». Il s'agit d'une critique matérialiste des idées et de leur incorporation dans le fonctionnement social. La révolution n'est pas seulement la prise de pouvoir politique ou le changement des rapports de production économiques mais une révolution culturelle qui transforme la quotidienneté dans ses gestes les plus anodins[132], d'où l'idée que la Révolution est un changement de la vie quotidienne.

Au sein de cette critique des idées, Lefebvre et Guterman séparent la conscience collective et la conscience privée. Cette séparation n'est pas naturelle ; elle n'a pas toujours existé et pourra être remise en question par la révolution. La solitude de l'individu n'est pas première, il faut expliquer les conditions de cette solitude de l'individu dans la société par un examen de la

---

128 Lefebvre, *MD.*, p. 55.

129 Henri Lefebvre, Norbert Guterman, *La conscience mystifiée*, Gallimard, 1936, p. 63.

130 Lefebvre n'a jamais adhéré à l'idée de superstructure développée dans la lecture structuraliste de Marx.

131 « il faut que la formation des idéologies et des illusions ait un fonctionnement bien plus vaste et caché : un fonctionnement anonyme, quotidien, dans la vie de tous les hommes. Il faut que tout acte social, dans un ordre ou un cadre donné, entretienne cette illusion », Lefebvre, Guterman, *CM.,* p. 205.

132 « La critique révolutionnaire doit s'attaquer aux idées et à la vie quotidienne, où se trouvent les dernières « ressources » idéologiques du régime. (…) Elle se relie aux problèmes de la révolution culturelle, car la culture renouvelée devra transformer la vie réelle, même et surtout dans ses aspects quotidiens », Lefebvre, Guterman, *CM.*, p. 64. L'idée de la Révolution comme changement de la vie est issue du surréalisme et est réactivée par Lefebvre après guerre, elle inspirera les slogans bien connus de mai 1968.

conscience privée[133] qui est un produit de l'époque moderne (la solitude étant exacerbée dans la grande ville, comme le remarquera par la suite Lefebvre). L'individu ne perçoit pas clairement ses rapports avec les rapports sociaux, il s'agit de les découvrir, de les étudier et de retrouver leur unité. *La Conscience mystifiée* s'attelle au problème de la conscience publique et de l'inconscient social né du mensonge que la conscience se fait à elle-même. Cet ouvrage faisait partie d'un projet plus large d'une science des idéologies qui ne verra pas le jour.

C'est donc l'analyse de l'aliénation qui mène Lefebvre et Guterman sur la voie de la critique de la vie quotidienne que Lefebvre poursuit en publiant la *Critique de la vie quotidienne* (1946). Il s'agit d'étudier la « source secrète »[134] de la conscience par une analyse de son expression actuelle et quotidienne : « littérature, critique, attitudes quotidiennes et pratiques »[135]. Les idées ne sont donc pas directement issues des structures économiques comme c'est le cas dans la théorie marxiste commune - Lefebvre récuse le terme de « superstructure ». Même si Lefebvre et Guterman décrivent souvent les idées comme des « reflets »[136] de la réalité pratique, leur naissance complexe doit être étudiée. *La Critique de la vie quotidienne* articule bien ces différents aspects qui sont propres à la théorie critique[137] chez Lefebvre : l'exploration et la recherche de connaissances sur la vie quotidienne, qui sont mis en perspective critique par le marxisme et permettent d'élaborer une théorie (critique), et enfin la recherche de possibles pour transformer la vie quotidienne, en s'appuyant sur des connaissances (ce qui amène de nouvelles recherches). Recherche, critique et projet[138] forment un cycle qui s'enrichit progressivement et permettrait la transformation consciente de la vie.

La théorie de l'aliénation et le matérialisme dialectique fournissent donc le cadre à partir duquel analyser les mystères de l'homme moderne. Lefebvre s'appuie sur l'idée que c'est le problème de l'homme qui avait guidé Marx dans sa critique de l'économie politique à la recherche d'un humanisme concret. Avec la critique de la vie quotidienne il s'agit, plutôt que de figer le

---

133 Un livre consacré à la conscience privée devait suivre *La Conscience mystifiée*.

134 Lefebvre, Guterman, *CM.,* p. 68.

135 Lefebvre, Guterman, *CM.,* p. 69.

136 Voir discussion sur la conscience comme acte ou comme reflet, Lefebvre, Guterman, *CM.,* p. 290.

137 « Marx a inauguré ses grandes études économiques par une « critique de l'économie politique ». Si l'on veut comprendre sa pensée profonde, ce mot « critique » doit être pris dans tout son sens. L'économie politique doit être critiquée et dépassée, comme la religion. Le *mystère social* est de nature fétichiste et religieuse », Lefebvre, *MD.,* p. 79.

138 Nous reprenons ce triptyque à Lukasz Stanek qui l'utilise pour appréhender l'œuvre de Lefebvre sur l'espace dans *Henri Lefebvre on Space : Architecture, Urban Research, and the Production of Theory,* London – Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011. Lefebvre et Guterman formulaient dès le départ ainsi la critique de la vie quotidienne : « Ce redressement de la connaissance et des représentations s'achèvera par une critique de la pratique, en tant qu'origine des idées et des illusions, *par une critique de la vie quotidienne* qui reste l'objectif dernier de toutes ces recherches préalables et qui, commencée par l'époque révolutionnaire, sous forme de science et de satire idéologique précise, ne s'achèvera qu'avec la transformation complète de la vie », Lefebvre, Guterman, *CM.*, p. 286.

matérialisme dialectique dans une interprétation littérale des textes de Marx, de prolonger le mouvement d'une pensée qui n'avait pas encore intégré toutes les dimensions de la modernité dans la critique de l'homme moderne. Lefebvre présente la *Critique de la vie quotidienne* comme le développement historique du matérialisme dialectique, qui unit le matérialisme historique et la méthode dialectique hégélienne, les transforme et les dépasse. Le matérialisme dialectique cherche à élucider le contenu complexe de la vie et de la conscience, la totalité concrète de l'existence. Les rapports économiques n'en constituent qu'une parcelle, celle qui était la plus simple et la plus urgente à élucider à l'époque de Marx, d'où la critique de la prédominance de l'économie politique au sein de la théorie marxiste :

> « D'après l'interprétation courante, le matérialisme dialectique considère les idées, les institutions, les cultures – la conscience – comme une construction légère et sans importance sur une substance économique seule solide. Le véritable matérialisme est tout différent. Il détermine les rapports pratiques inhérents à toute l'existence humaine organisée et les étudie en tant que conditions concrètes d'existence des styles de vie, des cultures »[139].

Parce que les rapports des hommes entre eux sont vivants, ils peuvent échapper à la fatalité des rapports économiques et au fétichisme des abstractions par la pratique et la création, aidés dans la déprise des illusions par la théorie critique. L'enjeu de la définition du matérialisme dialectique comme théorie de la *praxis* sera précisément d'élaborer une connaissance socio-historique de l'homme qui puisse appuyer cette transformation.

b) Le matérialisme dialectique comme théorie de la praxis

L'idée du matérialisme dialectique comme théorie de la *praxis* est l'aboutissement du cheminement philosophique à travers les textes de Marx, et un point de départ que Lefebvre renouvellera et enrichira au fil des ans. L' enjeu peut en être mesuré à l'aune de cette phrase que l'on trouve dans les derniers paragraphes du chapitre « la contradiction dialectique » dans *Le Matérialisme dialectique* : « La *Praxis* est le point de départ et le point d'arrivée du matérialisme dialectique »[140]. Elle est donc la détermination la plus simple mais également la plus complexe et la plus achevée de la dialectique matérialiste. Pour Lefebvre, qui s'appuie sur les *Cahiers sur la dialectique de Hegel* de Lénine, qu'il traduit et introduit avec Nobert Guterman en septembre 1935, la catégorie de *praxis* permet de comprendre le problème du matérialisme dialectique comme méthode d'investigation et d'exposition du mouvement interne du contenu atteint par le matérialisme historique. Le but du matérialisme dialectique est de ré-élaborer la dialectique pour que celle-ci atteigne « la production des choses et des idées »[141] dans leur mouvement et leur

[139] Lefebvre, *MD.*, p. 67.
[140] Lefebvre, *MD.*, p. 95.
[141] « La métaphysique renverse l'ordre pratique, réel, des choses, et plonge la vérité dans le scandale et le

évolution. Pour accomplir ce projet, il faut reprendre la pensée de Hegel à partir de la pratique sociale ou *praxis*, et non pas à partir d'un matérialisme découvrant les seules lois de la matière. La théorie des contradictions « ne sera satisfaisante que lorsqu'on aura compris et repris, en fonction de l'histoire de la *praxis* humaine, la Phénoménologie de Hegel »[142]. La *praxis* est donc conçue comme le commencement et la fin du matérialisme dialectique, qui permet de comprendre les évolutions du rapport de l'homme avec la nature et avec sa propre nature.

Le terme « *praxis* » se trouve dans les écrits du jeune Marx, les *Manuscrits de 1844* et les *Thèses sur Feuerbach* (1845). Marx définit la *praxis* comme activité objective, ou activité effective et sensible. Sa signification n'est pas unifiée dans les écrits de jeunesse, mais elle permet de penser l'unité de l'activité sociale d'un point de vue objectif (le conditionnement par les rapports sociaux) et d'un point de vue subjectif (la société humaine). La *praxis* sert de fondement à l'activité révolutionnaire[143]. La *praxis* disparaît dans l'œuvre de maturité au profit de la notion de « production » ou de « lutte des classes », donnant lieu à plusieurs attitudes chez les penseurs marxistes, soit qu'ils la délaissent, soit qu'ils la mettent en avant pour comprendre les dimensions de la pratique sociale irréductibles à la production de marchandises. Certains penseurs comme Antonio Gramsci[144] développent une philosophie de la *praxis*, la philosophie devenant une pensée de la *praxis* et une manière de la réaliser[145]. Henri Lefebvre fait partie de ces penseurs de la *praxis*.

Partir de la *praxis* suppose de redéfinir le travail de la pensée elle-même par rapport à la philosophie classique. En faisant de la *praxis* un point de départ du matérialisme dialectique, il ne s'agit pas seulement de séparer et d'opposer la pratique et la connaissance théorique. L'héritage platonicien dans la philosophie spéculative et contemplative distingue la théorie (*theoria*) ou vie contemplative parfaite de la pratique et l'action. L'activité théorique suppose de se détourner des

mystère. Renverser cette opération, cela veut dire tout simplement retrouver la succession, la production des choses et des idées sans rien perdre des découvertes grâce à l'orgueilleux stratagème des métaphysiciens. A travers Hegel, nous devons atteindre et rétablir toute une grande tradition de pensée », Henri Lefebvre, et Norbert Guterman, *CDHL.* introduction, p. 17-18.

[142]Lefebvre, et Guterman, *CDHL.*, introduction, p. 21.

[143] Voir article « Pratique (*Praxis*) » dans *Le vocabulaire de Karl Marx*, Emmanuel Renault, Ellipses, 2001, p. 46-48.

[144] Voir Gérard Duménil, Michaël Löwy, Emmanuel Renault, *Les 100 mots du marxisme,* PUF, Que sais-je ?, 2009, article « pratique/praxis », p. 93-94.

[145] Lefebvre fait peu de référence au communiste italien, mais selon Stefan Kipfer, il est possible de lier les deux auteurs dans leur tentative commune de forger un marxisme « ouvert » : « *For Lefebvre, Gramsci's theory of hegemony pointed beyond a Leninist conception of marxism as philosophy of praxis. In contrast to Lenin, Gramsci considered hegemony a project to be built patiently (…). As Lefebvre points out, this entails a sense of political organization and intellectual practice as active, constitutive forces within the historical process* », Stefan Kipfer, « How Lefebvre urbanized Gramsci. Hegemony, everyday life, and difference » in *Space, Difference, Everyday Life : Reading Henri Lefebvre* (Routledge, 2008), p195. Kipfer développe les rapports entre Gramsci et Lefebvre dans sa thèse *Urbanization, Difference, and Everyday Life : Lefebvre, Gramsci, Fanon and the Problematic of Hegemony,* Department of Political Science, York University, Toronto (2004), en montrant comment Lefebvre se détache de Gramsci concernant l'État.

affaires pratiques. Lefebvre se réapproprie et détourne les catégories de *praxis* et de *poiesis* issues d'Aristote. Celui-ci avait en effet distingué la *theoria* non seulement de l'activité de fabrication matérielle et de travail (*poiesis*) de la vie politique et morale, mais aussi des affaires de la cité et de la communauté, qu'il nomme *praxis*, et qui concerne les hommes libres. Contrairement à la *poiesis* qui a un but extérieur à elle-même et s'abolit dans l'objet créé, la *praxis* se prend elle-même comme but, en tant que recherche du bien et de la vie bonne pour l'homme. Cette idée d'activité qui se prend elle-même pour but se retrouve dans la *praxis* chez Lefebvre, même si la *praxis* n'est pas l'activité des hommes libres mais celle des hommes aliénés qui sont mus par la passion de la liberté et de la dignité dans la société capitaliste.

Pour les marxistes, ce n'est pas la philosophie spéculative qui permettra aux hommes de regagner leur liberté, même si l'activité théorique[146] permet progressivement à l'humanité de prendre conscience d'elle-même. Marx appelait au dépassement de la philosophie spéculative, mais ce n'est ni pour faire de l'activité théorique un simple reflet des conditions pratiques (une « superstructure »), ni pour faire du succès de l'idée dans la pratique un critère de vérité (pragmatisme). Penser la *praxis* ne signifie pas non plus élaborer une philosophie appliquée, mais reconnaître les conditions matérielles de l'exercice spéculatif. Le concept de *praxis* a donc des conséquences sur la manière d'envisager la philosophie, dans son rapport à la société, aux autres sciences, à la place du philosophe dans la Cité. Les philosophes, enfermés dans le système, ou dans l'abstraction, trahissent cette vocation de la pratique, en se contentant de justifier l'existant, alors qu'il faut trouver des voies pour le possible de l'homme libre par la pensée.

Cette théorie de la *praxis* a également des conséquences épistémologiques en donnant une place importante à l'expérience pratique (et sensible) dans la connaissance. En effet la connaissance est issue du rapport pratique de l'homme au monde, et il y a une unité dialectique entre la théorie et la pratique, qui se dépassent et se complètent dans la vie. L'expérience qui nourrit la connaissance n'est pas détachée de ses conditions pratiques :

> « c'est un fait pratique que l'homme se situe à telle échelle de l'univers, avec tel organisme et tels rapports immédiats, telles déterminations mécaniques, chimiques, biologiques, etc. Cette situation objective détermine le point de départ concret de la connaissance et de l'action. La sensation la plus humble a ainsi une réalité pratique. Rapport réel de l'homme et du monde, elle dépend de l'homme, de son organisme, de son échelle, de son activité »[147].

---

146 Lefebvre n'utilise pas l'expression de pratique théorique ou de théorie pratique utilisée par d'autres marxistes, en particulier Althusser.

147 Lefebvre, et Guterman, *CDHL.*, introduction, p. 96. A propos de la sensation, il ajoute « Elle est objective parce que les objets interviennent dans l'action réciproque de l'homme et du monde, et aussi parce que l'homme est dans le monde. L'activité, la relativité, loin de compromettre l'objectivité, l'incluent. Seulement l'objectivité de la sensation n'est pas absolue. La sensation n'est qu'un rapport. Elle devient vraie en étant insérée dans le réseau des rapports. Elle se développe et s'analyse », *Ibid*.

L'activité théorique met en forme des solutions à des problèmes, elle permet leur dépassement mais ne s'y substitue pas.

> « Le rapport d'une réalité déterminée avec le mouvement total prend humainement la forme d'un Problème. Il y a problème lorsque le devenir entraîne la pensée et l'activité, les oriente en les obligeant à tenir compte de nouveaux éléments: au moment ou la Solution tend pour ainsi dire à entrer dans la réalité et réclame la conscience et l'action réalisatrices. C'est en ce sens que l'humanité ne se pose que des problèmes qu'elle peut résoudre. La résolution des contradictions dans le dépassement prend ainsi tout son sens pratique »[148].

La pratique est la fin du matérialisme dialectique, dans le sens où le dépassement prend sens dans la pratique concrète et que celle-ci est l'objet du mouvement révolutionnaire. Cependant la théorie ne se contente pas de fournir des solutions aux problèmes posés par la pratique. La *praxis* est l'origine et la fin de la connaissance. Le matérialisme dialectique, en partant de la *praxis*, permet aux hommes de prendre conscience de leur propre action et de l'orienter, à partir d'une considération de ce que Lefebvre appelle l'histoire totale.

Le matérialisme dialectique se distingue de la dialectique hégélienne, qui détermine les différents degrés de l'être et constate le dépassement de chaque degré dans la dialectique ascendante du système. Dans le matérialisme dialectique il y a un dépassement de chaque degré dans un mouvement total, mais les échelons agissent réciproquement les uns sur les autres, il y a des transitions concrètes et des incidents créateurs. Le dépassement ne peut être construit par la spéculation, il est action et vie :

> « Le dépassement se situe dans le mouvement de l'action, non dans le temps pur de l'esprit philosophique. (…) Les termes en présence sont des énergies, des actes. L'unité des contradictoires n'est pas seulement une interpénétration conceptuelle, scission interne ; elle est lutte, rapport dramatique d'énergies qui ne sont que les unes par les autres et qui ne peuvent exister que les unes contre les autres »[149].

Si le dépassement est concret et réel, il n'est jamais prédéterminé : ainsi, la solution n'existe pas à l'avance, et le dépassement n'est jamais gagnant à coup sûr. Dans la pratique, le dépassement a une signification tragique, puisque les hommes peuvent tout perdre en essayant de gagner. Le dépassement n'est pas seulement le fruit d'une logique implacable (le schéma triangulaire hégélien au devenir rectiligne), il est l'objet d'une dynamique créatrice dont le devenir est heurté et incertain, ce qui lui donne son sens tragique. L'action n'est pas impératif moral, elle est condition pour atteindre une nouvelle étape dans la culture qui ne soit pas celle de l'individu privé. « L'universalité véritable, concrète, est fondée sur la *praxis*. Le matérialisme cherche à rendre à la pensée sa force créative, celle qu'elle avait avant la séparation de la conscience et du travail, lorsqu'elle était

[148] Lefebvre, *MD.*, p. 94.
[149] Lefebvre, *MD.*, p. 88.

directement liée à la pratique. (…) Il s'agit de retrouver, à un niveau supérieur, cette puissance créatrice totale »[150].

De ce fait, Lefebvre ne considère pas le matérialisme dialectique comme une théorie achevée sous la forme d'un système. À la totalité fermée qui clôt l'histoire dans un déterminisme, Lefebvre oppose une totalité ouverte constituée par la pratique, en voie de perpétuel dépassement, ouverte aux possibles inédits et non encore formulés. Craig Charnock, dans son article « Challenging New State Spatialities : The Open Marxism of Henri Lefebvre »[151] identifie la pensée de Lefebvre à un « marxisme ouvert », courant souterrain qui ne critique pas simplement le système capitaliste mais les catégories conceptuelles qui le constituent comme système. Ce courant n'accepte pas les horizons théoriques déterminés par le monde actuel mais il est attentif à toutes les possibilités qui permettent d'entrevoir un futur désaliéné. Cela suppose de combattre le dogmatisme au sein du marxisme. L'Idée qui s'accomplit dans ce développement, l'idéal qui détermine la signification du devenir, ce que Lefebvre appelle à cette époque « l'Homme Total », n'est pas déterminé à l'avance dans la théorie. Il n'est pas pour autant indéterminé, mais il peut se réaliser de différentes manières, car « L'unité de l'individu et du social, l'appropriation par l'homme de la nature et de sa propre nature, définit l'Homme Total »[152].

Dans le chapitre « la production de l'homme » dans *Le matérialisme dialectique*, Lefebvre précise que la philosophie qui ne veut pas se contenter d'ériger un contenu partiel en absolu doit s'efforcer de saisir ce contenu total, et que « cet effort définira la vie philosophique »[153]. L'activité du philosophe consiste donc en une théorie de la *praxis*, qui est le contenu du matérialisme dialectique, puisqu'il s'agit de connaître la *praxis* pour la transformer : « Le but du matérialisme dialectique n'est autre que l'expression lucide de la Praxis, du contenu réel de la vie – et corrélativement la transformation de la Praxis actuelle en une pratique sociale consciente, cohérente et libre. Le but théorique et le but pratique – la connaissance et l'action créatrice – sont inséparables »[154]. La *praxis* est donc une détermination créatrice de la société humaine, elle est ce qui permet le dépassement des contradictions dans la vie réelle et sa transformation. La vie réelle est celle de l'homme dans la société civile, à la fois prosaïque et dramatique. Lefebvre tentera donc d'élaborer des concepts pour saisir l'activité créatrice de la société :

> « L'énergie créatrice se prolonge et se manifeste humainement dans et par la Praxis, c'est-à-dire l'activité totale des hommes, action et pensée, travail matériel et connaissance. La

[150] Lefebvre, *MD.*, p. 54.
[151] Craig Charnock, « Challenging New State Spatialities : The Open Marxism of Henri Lefebvre », *Antipode*, Vol 42, 5, 2010. Greig Charnock reprend cette catégorie de « marxisme ouvert » à un groupe de penseurs anglo-saxons Bonefeld, Holloway et Psychopedis
[152] Lefebvre, et Guterman, *CDHL.*, introduction, p. 132.
[153] Lefebvre, *MD.*, p. 153.
[154] Lefebvre, *MD.*, p. 95.

> Praxis est doublement créatrice: de contact avec des réalités, donc de connaissances – et d'invention, de découverte. Le matérialisme dialectique cherche à dépasser les doctrines qui réduisent l'activité de l'esprit à la connaissance de l'accompli – ou qui lui proposent de s'élancer dans le vide de la découverte mystique. Expérience et raison, intelligence et intuition, connaissance et création ne peuvent s'opposer que d'un point de vue unilatéral »[155].

Cette détermination créatrice a pour objet de réaliser l'unité la plus riche dans l'activité humaine, entre l'individu et la société, et la nature. L'idéal de l'homme que propose le matérialisme dialectique suppose de quitter « la solitude pour entrer dans une authentique communauté spirituelle »[156], mot par lesquels Lefebvre achève l'exposé de la dialectique matérialiste. C'est précisément cette dimension de communauté qui est l'enjeu du matérialisme dialectique au-delà de la mise en œuvre de tout système politique s'en réclamant. Cet aspect a été mis en avant par Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly qui avaient analysé la signification de l'effondrement de l'URSS dans leur essai *La comparution*[157]. Le marxisme vise à rétablir la communauté humaine alors que la société capitaliste la déchire de manière insupportable, ce qui constitue une entrave à la capacité productrice de l'homme. L'étude sociologique de la société avec ses clivages et ses rapports de force mesure précisément ce déchirement de la communauté qui est l'horizon de la pensée marxiste. Il est à noter que si Lefebvre abandonne le terme d' « Homme Total », ainsi que l'idée d'une communauté réalisant l'acte total, cela est sans doute du au fait que sa pensée s'attachera par la suite davantage à décrire la société avec ses aliénations dont il s'agit de comprendre les mécanismes. Mais dans cette pensée de l'acte total sont déjà ébauchés les thèmes que développera Lefebvre durant toute sa vie dans ses aspects les plus utopiques, l'idée d'appropriation du temps et de l'espace étant très importante pour sa pensée de l'urbain et qui restent en rapport avec cette pensée de la communauté.

Avant de montrer comment cette théorie de la *praxis* sera le support de la connaissance sociologique, il faut revenir sur l'apport de Nietzsche dans la pensée de Lefebvre, qui n'est pas seulement l'héritière de la pensée de Marx. Cette influence est décisive dans la manière dont il s'attaque au problème de l'homme moderne et introduit la thématique essentielle du rapport de l'homme à la nature et au cosmique. S'il se détachera de Nietzsche pour concevoir son projet de connaissance critique, Nietzsche nourrit le matérialisme dialectique que Lefebvre formule avant la seconde guerre mondiale, et c'est cet auteur qu'il retrouvera plus tard, dans les années 1960, lorsqu'il élaborera la métaphilosophie.

---

155 Lefebvre, *MD.*, p. 95.
156 Lefebvre, *MD.*, p. 97.
157 Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1991.

c) L'apport de Nietzsche dans la définition d'un humanisme moderne

À l'époque de la rédaction de la *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre n'explique pas encore clairement dans quel sens il emploie le terme de « moderne », même si le projet de comprendre les mystères de l'homme moderne et la tentative de définir un humanisme marxiste guident ses premières œuvres. Nietzsche, qu'il lit dès son adolescence, restera toujours l'un de ses auteurs de référence pour penser le monde moderne. Dans son premier ouvrage sur *Nietzsche* en 1939 (Éditions Sociales Internationales), il tente d'intégrer les apports de la pensée de Nietzsche à un humanisme marxiste. La principale intention de l'ouvrage, qui est un recueil de textes longuement introduit par Lefebvre, était de contrer les appropriations fascistes de Nietzsche durant les années 1930, mais également de présenter l'auteur au public marxiste qui le considérait comme antagoniste à Marx.

Pour cela, il fallait montrer où se situent les apports de Nietzsche dans le problème de l'homme tel qu'il essaie de l'élaborer dans son matérialisme dialectique. Une lecture purement déterministe des rapports économiques et sociaux ne permettait pas d'envisager une délivrance de ces rapports par l'individu, d'une part par l'activité critique et la pensée, d'autre part par l'activité créatrice et artistique. L'individu est créateur, et vit des épreuves à surmonter. C'est précisément pour « théoriser l'effort de l'homme qui se crée lui-même »[158] que Lefebvre intègre la pensée de Nietzsche dans son matérialisme dialectique. Nietzsche intègre les éléments opposés de la culture européenne classique dans une critique de l'homme théorique et vise un renouvellement de la culture, entreprise à laquelle souscrit Lefebvre dans la définition d'un matérialisme dialectique « humaniste », et la perspective d'un « Homme Total ».

Lefebvre commence donc l'introduction à *Nietzsche* par un tableau sur le problème de l'homme au dix-neuvième siècle. C'est la première tentative d'une genèse socio-historique des Idées[159] qu'il intègre dans le problème plus général du mystère de l'homme moderne. Pour cela il commence par replacer Nietzsche dans le contexte de l'Europe d'après l'optimisme rationaliste de la Révolution française. Le romantisme entrevoit les insuffisances de cette définition abstraite de l'homme avec l'angoisse que génère la solitude de l'individu, alors que les communautés historiques

---

[158] « *Yet Lefebvre's open totality lacked a motivating agent, a will to create and transform. Without the introduction of a source of human self-creative effort, Lefebvre's Marxism would sooner or later be forced to rely on either an idealist Absolute or a materialist determinism. It was in part to fill this lacuna that Lefebvre wrote his Nietzsche, published in early 1939* ». Bud Bukhardt, *French marxism between the wars. Henri Lefebvre and the 'philosophies',* New York, Humanity Books, 2000, p. 225.

[159] Dans *La Somme et le reste*, il dit n'être pas allé jusqu'au bout de ces idées sur le rapport entre le problème de l'individu, de l'idéologie et des rapports économiques, car il aurait alors implicitement critiqué la doctrine du Parti Communiste sur les rapports entre infrastructures économiques et superstructure idéologique. Sa théorie introduit le problème de l'individu dont l'épanouissement ne serait pas garanti par la révolution politique, car il suppose la constitution d'une nouvelle culture, de nouveaux rapports de l'individu et de la société. Voir Henri Lefebvre, *La Somme et le reste*, La Nef, 1959, p. 468-469.

se dissolvent au profit de l'entité rationnelle de l'État. Pour Lefebvre, c'est le romantisme qui tente la révision critique de la conception révolutionnaire de l'homme[160], même s'il appartient à Marx et Engels d'avoir formulé un humanisme total en prenant en compte les individus comme êtres vivants et concrets. Lefebvre replace ensuite l'œuvre de Nietzsche dans la situation politique et spirituelle de l'Allemagne après l'échec de la Révolution de 1848, qui est l'échec de la formulation de l'unité politique allemande en même temps que l'échec de la démocratie. Il s'agit de comprendre comment l'individu vit avec les conditions historiques qui sont les siennes. Nietzsche est décrit comme une espèce « presque improbable »[161] d'homme qui refuse le bonheur facile offert à une jeune âme douée de son rang pour la rébellion incessante contre elle-même, le déchirement intérieur. Son intelligence ne sera pas dialectique mais comparative, et tentera de restituer un ordre et une hiérarchie dans les problèmes humains sans pour autant les inclure dans un fil conducteur, une vision d'ensemble. Comme individu, Nietzsche est insaisissable : « cette vie, une en ses métamorphoses, doit se comprendre musicalement comme une vaste fugue »[162]. Le déroulement de la pensée nietzschéenne suit pourtant un fil caché à travers les figures d'Ariane et de Dionysos, c'est un « extraordinaire roman d'amour cosmologique ou mystique »[163].

Lefebvre analyse alors la tragédie nietzschéenne qui répond au problème de l'homme moderne en le posant dans des termes helléniques :

> « Le monde moderne (et très spécialement l'Allemagne) est en décadence par rapport au monde grec. Pourquoi ? Et comment ressusciter la grandeur perdue ? Le problème de civilisation est ainsi posé en termes psychologiques et mystiques : il faut trouver le salut humain dans une réminiscence, ou une résurrection, - dans un retour du passé à l'existence présente »[164].

Nietzsche trouvera cette grandeur dans le monde grec auquel il dénie le caractère de sérénité et d'harmonie auquel il était associé jusque alors : l'homme grec est un être tragique. *La Naissance de la Tragédie* définit les deux pôles de l'existence présent dans l'art, Apollon et Dionysos, qui justifient l'existence humaine dans l'acte tragique[165]. Nietzsche est l'auteur qui restitue la dimension

---

[160] « Il faut une synthèse, une solution au problème de l'homme qui se pose dans toute sa complexité. Et puisque la solution des démocrates bourgeois était incomplète, abstraite, négative, la nouvelle solution doit être positive et concrète. Elle doit prendre l'homme dans tous ses éléments et, par conséquent, dans sa vie pratique, dans ses activités réelles, négligées par le rationalisme moralisateur. Elle doit trouver un point d'appui plus efficace que la raison abstraite ou les « opinions » des individus. Elle doit aussi se proposer la création d'une communauté concrète en faisant aboutir la grande idée révolutionnaire d'une organisation rationnelle de la société », Henri Lefebvre, *Nietzsche,* Éditions Sociales Internationales, 1939, p. 14.

[161] Lefebvre, *N.,* p. 25.

[162] Lefebvre, *N.,* p. 109.

[163] Lefebvre, *SR.*, p. 469.

[164] Lefebvre, *N.*, p. 29.

[165] « Le mythe tragique n'est pas un spectacle mais un acte. Le spectateur-acteur s'identifie avec le destin et la mort du héros.(...) Le sens de la tragédie est plus mystérieux sous le voile transparent de l'action. Le spectateur-acteur participe à des forces primordiales et se trouve replacé dans l'état génial du créateur de

cosmique que l'homme moderne a perdu. Pour Lefebvre, il est fondamental de restituer cette dimension cosmique dans son humanisme. En effet, les mythes tragiques se perdent avec l'avènement de la pensée philosophique et de Socrate, l'homme théorique. Lefebvre repère dans Nietzsche les éléments pour nourrir sa propre critique de l'intellectuel spécialisé moderne et décrire une autre pratique de la philosophie, plus poétique et tournée vers l'imagination. En effet Nietzsche n'a de cesse de présenter la faillite de l'homme théorique qui n'est pas créateur (même s'il n'utilise pas le concept d'aliénation cher à Lefebvre). Nietzsche présente également la faillite du christianisme, forme issue de la déchéance du mythe et des mystères orphiques, comme le fait fondamental du monde moderne, que Lefebvre réutilisera dans sa *Critique de la vie quotidienne.*

Des images dissonantes s'imposent alors pour dépasser l'opposition entre l'homme du concept et l'homme de la poésie, entre l'Apollinien et le Dionysiaque : Dionysos philosophant ou Socrate s'exerçant à la musique. Ces images dissonantes permettent de surmonter l'homme de la connaissance théorique par l'homme de la connaissance tragique, celui qui se « délivre »[166] des contradictions en les surmontant, et permet de restaurer la dimension cosmique de l'homme. La délivrance ne dénoue pas les contradictions, elle est un acte esthétique, « la sublimation, l'expression qui transforme le vécu en œuvre d'art et permet de vivre autre chose »[167]. Surmonter l'homme théorique par l'homme de la connaissance tragique permet d'aboutir au Surhumain, dont le Zarathoustra raconte les métamorphoses.

C'est donc l'aspect créateur du Surhomme qui intéresse Lefebvre effectue pour nourrir la conception de l'Homme Total qui correspond à la pleine réalisation de l'humanisme dans le matérialisme dialectique. Nietzsche permet d'enrichir la définition de l'Homme Total par une nouvelle synthèse entre être et connaître. Lefebvre cite le fragment 49 du *Crépuscule des Idoles* consacré à Goethe, où le grand homme est défini comme celui qui surmonte la rationalité abstraite du 18ème siècle par un retour à la nature, à la puissance des énergies cosmiques et à l'action pratique. Goethe est décrit comme celui qui « ne se détacha pas de la vie, mais s'installa au beau milieu. (…) Ce qu'il voulait c'était la totalité : il combattait le divorce entre raison, sens, sentiments,

---

mythes. Il est Dionysos et Apollon, parce que nous sommes ces dieux – parce que ces forces divines, c'est-à-dire cosmiques, sont en nous », Lefebvre, *N.*, p. 35.

166 À propos de ce terme de délivrance : . « Le « troisième terme » n'est pas chez lui un dépassement qui élève à un niveau supérieur les déterminations en abolissant les limites des termes opposés. Ce tiers – Dionysos philosophe, Socrate s'exerçant à la musique – apparaît comme entièrement nouveau. Il transcende l'opposition et les termes de l'opposition. Entre la dissonance et sa résolution s'accomplit une opération mystérieuse : la « délivrance ». Le devenir est invention pure. La solution de l'antagonisme s'opère sur un plan mythique. Il s'agit toujours pour Nietzsche d'accepter l'existence telle qu'elle est et de la justifier à l'intérieur d'elle-même par un acte nouveau de la conscience – et non de la dépasser en la transformant réellement », Lefebvre, *N.,* p. 141-142.

167 Lefebvre, *N.,* p. 142.

volonté (…), il s'éduqua à devenir complet, il se créa... »[168]. Lefebvre retient cette aspiration à la totalité qui était celle de l'homme héroïque conçu par Goethe et dont Nietzsche s'inspire pour définir le Surhomme. En effet, en 1939, Lefebvre nourrit encore l'espoir de voir la révolution communiste permettre l'avènement de cet Homme Total, une révolution qui transforme de manière consciente la vie réelle de l'homme (même si dès la fin des années 1920 Lefebvre perçoit les dérives de son parti). Dans ce sens, la philosophie n'est pas seulement activité théorique mais elle est aussi une pratique, une « pensée-acte » qui trouve toujours des enjeux dans la vie concrète. Le but dernier de l'activité de dépassement est donc l'homme qui développe complètement ses virtualités, libre dans la communauté humaine, un « individu concret et complet »[169] qui réalise l'unité du social et du cosmique dans une totalité. L'Homme Total réalise l'unité la plus riche de l'activité humaine, s'approprie pleinement la nature et humanise l'instinct et la vie biologique : « L'unité de l'individu et du social, l'appropriation par l'homme de la nature et de sa propre nature, définit l'Homme Total »[170].

L'art est une voie par laquelle il est possible de tendre vers cette totalité. Mais c'est l'art en tant qu'il rejoint la nature, par la sensibilité, même si dans l'histoire cet effort vers l'unique était encore aliéné. Lefebvre donne plusieurs descriptions de cet acte total. « À la limite, l'acte total serait suprêmement individualisé et en même temps co-extensif aux énergies vitales – suprêmement lucide et en même temps suprêmement spontané. Plongeant dans les rythmes de la nature, il serait cependant une présence unique »[171]. De plus, Lefebvre et Guterman terminent l'introduction aux *Cahiers sur la dialectique de Hegel* par la description de ce plein développement de l'Idée dans l'Homme Total :

> « Le « moment éternel », l'Esprit concret, aliéné jusqu'ici, jeté au néant dans l'extase (le mauvais infini) de la religion et de la métaphysique. L'Esprit, « hic et nunc », dans un lieu et un moment, dans une situation concrète, « dans un âme et un corps » (Rimbaud), s'approprie le temps et l'espace en « exhaussant » la profondeur elle-même de la nature : corps, instinct, sensation, instant, lieu »[172].

L'acte total est unique mais il peut être pluriel, il ne se réalise pas forcément dans l'individu mais dans des styles de vie. Dans ce sens il est toujours conçu dans son rapport avec la pratique sociale, et il est pensé du point de vue de la communauté plutôt que de la société:

> « Toute communauté humaine a une qualité, un style. Il existe déjà des communautés humaines et des styles : les nations, les cultures, les traditions. L'humanisme total ne se propose pas de détruire ces communautés mais au contraire de les délivrer de leurs limites,

[168] Nietzsche, « Crépuscule des Idoles » in *Œuvres philosophiques complètes Tome 8*, Paris, NRF Gallimard, 1974, fragment 49, p. 143-144.
[169] Lefebvre, *MD.*, p. 58.
[170] Lefebvre, Guterman, *CDHL.*, p. 132.
[171] Lefebvre, *MD.*, p. 151.
[172] Lefebvre, *CDH.*, introduction, p. 135.

> de les enrichir de telle sorte qu'elles tendent vers une universalité concrète sans rien perdre de leur réalité »[173].

À l'époque de la rédaction du *Nietzsche* (1939), Lefebvre critique la pensée de Nietzsche parce qu'il la considère comme « romantique ». Le Surhomme se délivre en devenant créateur de lui-même, mais cette délivrance réclame d'accepter l'existence et non pas de transformer la vie. C'est précisément cet aspect mystique qu'il reprochera à Nietzsche, dans le sens où son projet est limité quant à l'action pratique :

> « Nietzsche a admirablement défini un problème fondamental : la réconciliation de l'homme avec le monde, l'élévation de la nature - instinct et vie spontanée – au niveau de l'esprit. On peut reprocher d'avoir moins clairement vu un autre problème fondamental, inséparable du premier et plus essentiel peut-être : la réconciliation de l'homme avec lui-même et avec sa propre nature – l'intégration des éléments du contenu de sa conscience et de sa vie. La scission de la pensée et de la vie, de l'intelligence et du réel, a produit le malheur de la conscience. (…) Il a conçu cette scission comme un fait métaphysique mystérieux et non comme un fait historique et social que l'homme peut dépasser par une action efficace »[174].

Nietzsche a cru assumer le drame total de l'homme et du monde moderne, mais n'a assumé que celui de l'individu, avec ses contradictions insolubles. L'aspect mystique et le lien avec l'irrationalisme allemand présent dans le romantisme de Nietzsche empêchent cette vocation de transformation consciente. La *Critique de la vie quotidienne* reprend cet appel à la transformation consciente de la vie, la réhabilitation de la vie quotidienne, appuyée par une sociologie attentive aux faits humains. La confrontation avec Nietzsche l'amène donc à affirmer son projet sociologique dans la critique du monde moderne. Le projet de connaissance sociologique est donc directement issu du matérialisme dialectique et permet de répondre à sa vocation critique. Mais cette critique du romantisme de Nietzsche sera réévaluée par Lefebvre alors qu'il se redéfinira comme romantique révolutionnaire à la fin des années 1950, en faisant aboutir la définition de l'acte total dans une recherche sur le style de vie et sur l'activité créatrice d'œuvre ou *poiésis*.

2) La connaissance sociologique au service de la transformation de la *praxis*

Si Lefebvre élabore son projet de connaissance sociologique dans la lignée de la critique de l'homme moderne, ce n'est pas la ville et l'urbanisation qu'il étudie en premier à l'aide des outils sociologiques qu'il élabore. La question de la ville apparaît dans la *Critique de la vie quotidienne* (1947), mais l'aliénation de la vie quotidienne dans les villes est d'abord mise en rapport avec sa

[173] Lefebvre, *MD.*, p. 149.
[174] Lefebvre, *N.*, p.143-144.

déchéance dans les campagnes. En effet Lefebvre est d'abord reconnu comme sociologue rural après les travaux qu'il effectue pendant la seconde guerre mondiale dans les Pyrénées et reste sociologue rural pendant les années 1950. Tous les outils conceptuels qu'il forge pour aborder le monde social sont élaborés à cette époque. Nous verrons comment se met en place cette méthodologie sociologique de déchiffrement des faits humains, et comment des outils conceptuels issus du matérialisme dialectique, notamment le concept de praxis, lui permet de lire le grimoire des paysages, ainsi que l'ambitionnait *La critique de la vie quotidienne*.

a) Une sociologie pour transformer le quotidien

Dans la *Critique de la vie quotidienne* (1947), Lefebvre examine les différentes sources de savoirs qui pourraient contribuer à la recherche sur le quotidien. Il constate que l'art, la littérature et la philosophie ont jusque-là dévalué le quotidien et se réfugient au-delà de la vie dans des mysticismes. Il accuse le surréalisme, en particulier Breton qui avait proclamé la nécessité de changer la vie et de transformer le monde dans le *Manifeste du surréalisme*, de ne pas avoir su porter jusqu'au bout la critique de l'homme moderne sans s'échapper dans le merveilleux ou le mythe, et sans discréditer la vie quotidienne. Les surréalistes rejoignent Nietzsche dans la liste des critiques de la vie quotidienne qu'il qualifie de « mystiques » et marquées par « le refus de la vie, recours à des formes dépassées et périmées de la vie, regrets du passé ou rêves d'un avenir surhumain »[175]. Il fait ainsi un bilan sévère de ses inspirateurs[176], de Baudelaire à Rimbaud en passant par les surréalistes qui voulaient changer la vie par le merveilleux, l'insolite, le bizarre, l'inattendu ou le dépaysement. Pour Lefebvre, le surréalisme est un « succédané du romantisme »[177] (nous reviendrons sur le terme de romantisme au prochain chapitre) qui s'engage toujours dans la fuite du monde et de la vie réelle par l'imaginaire : il s'agit d'abord de réhabiliter la vie quotidienne. Le surréalisme a échoué à transformer la vie par défaut d'étude des conditions matérielles et objectives du quotidien.

Il faut y remédier par les sciences humaines qui sont mise au service du projet de transformation consciente de la vie qui constitue la réalisation de la philosophie[178]. Comme l'explique Michel Trebitsch, « l'originalité de la sociologie lefebvrienne réside dans ses racines philosophiques. Il y a certes, chez Lefebvre, une nostalgie de la communauté originelle, mais elle fonde moins son communisme qu'elle n'inspire ses premières recherches, en partie empiriques, de

---

175 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, introduction*, Paris, l'Arche, 1947, p. 143.

176 Dans les années 1920, Lefebvre est très proche du surréalisme et des autres mouvements littéraires d'avant-garde. Voir chapitre 2.

177 Lefebvre, *CVQ1*., p. 130.

178 Voir Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne,* Paris, Gallimard NRF, 1968, chap. 1. 2 « philosophie et connaissance du quotidien », p. 27-55.

sociologie rurale »[179]. En effet, cette période correspond au point de départ de l'œuvre sociologique de Henri Lefebvre, qui devient chargé de recherches au CNRS en 1948 où il entre grâce avec l'appui du sociologue Georges Gurvitch, directeur des *Cahiers Internationaux de Sociologie* et l'un des fondateurs du Centre d'Études Sociologiques. Ces recherches sont portées par le contexte du grand essor des sciences humaines qui critiquent la philosophie spéculative, comme le rappelle Michel Trebitsch dans la préface à la traduction anglaise de la *Critique de la vie quotidienne*. Lefebvre avait commencé à mener un travail de recherche à partir d'archives municipales sur les communautés agro - pastorales de la vallée de Campan, dans ses Pyrénées natales, où il s'était réfugié pendant la seconde guerre mondiale[180]. Il était alors proche de l'historien Albert Soboul et vacataire au Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris qui combattait la conception fasciste de l'identité nationale et du folklore[181]. Ce travail aboutit dans une thèse en sociologie rurale présentée en juin 1954 intitulée *Une République pastorale : La Vallée de Campan* dont la version complémentaire sera publiée en 1963 (*La Vallée de Campan, études de sociologie rurale*, PUF, 1963). Lefebvre continue ses travaux de sociologie rurale durant toutes les années 1950, comme en témoignent les articles rassemblés dans *Du Rural à l'Urbain* (1970, 3ed. 2001), et projetait d'écrire un Traité de sociologie rurale dont le manuscrit a été mystérieusement volé dans sa voiture, et ne verra jamais le jour, Lefebvre s'orientant alors vers la sociologie urbaine.

Trebitsch décrit ce choix de la sociologie comme stratégique : « La critique lefebvrienne de la vie quotidienne ferraille en effet sur un double front : convaincre les marxistes, en plein jdanovisme, de l'intérêt d'une analyse des superstructures à partir du concept d'aliénation; démontrer aux philosophes que le banal ne doit pas échapper à la quête philosophique »[182]. En effet, d'une part, la sociologie est un terrain critique à l'intérieur même du marxisme car elle examine les rapports sociaux dans le rapport à un mode de production et peut convoquer l'histoire dans ses analyses[183], l'étude de l'existant (y compris des mouvements politiques et de la connaissance) étant

---

179 Michel Trebisch, préface à la traduction anglaise de *Critique de la vie quotidienne 1*, 1991, disponible : http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/pref_lefebvre1_MT.html. Michel Trebitsch (1948-2004) est un historien marxiste français spécialiste de l'histoire des réseaux des intellectuels et en particulier de Henri Lefebvre. Il avait le projet, à la fin de sa vie, de rédiger un ouvrage sur l'auteur. Il a laissé de nombreux articles sur l'auteur et préfacé des rééditions de certains de ses ouvrages, notamment les traductions en anglais des Critiques de la vie quotidienne. Sa bibliographie est consultable sur la page de l'IHTP. (http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle601&lang=fr.html).

180 Sur cette période de la vie de Lefebvre, voir Rémi Hess, *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle,* Paris, Métailié, 1988.

181 La partie empirique de ces travaux en sociologie rurale (puis en sociologie urbaine) est très bien documentée par Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space,* University of Minnesota Press, 2011, chap. 1 : « The Production of Theory ».

182 Michel Trebitsch, *Ibid*. Ce texte détaille les enjeux stratégique de la sociologie.

183 Sur la sociologie marxiste, voir Henri Lefebvre, *Le marxisme,* PUF, coll. Que-Sais-Je ?, 1948, chap. « la sociologie marxiste ou matérialisme historique » mais également les explications qu'il donne dans *La Somme et le Reste* (1959)

indispensable à sa réforme. Il insiste sur le rapport de l'homme et de la société à la nature, qui se transforment avec l'industrialisation. À travers l'étude des communautés rurales, Lefebvre examine les restes d'une société pré-capitaliste et des rapports sociaux qui pré-existent à la partition entre Capital et Travail (il relit à ce titre Rabelais[184] pour comprendre la société paysanne). Il ne néglige pas l'étude des croyances, des récits et des mythes, qui façonnent ces sociétés et dont il tente une analyse matérialiste. Il espérait que ses travaux puissent accompagner des réformes agraires qu'il pensait fondamentales dans le monde communiste et dans les pays colonisés mais il bute contre les régimes communistes eux-mêmes. Ainsi, la sociologie rurale est d'abord un terrain critique à l'intérieur du marxisme, et il développe les catégories d'appréhension de la réalité sociale à partir de sa lecture particulière du matérialisme dialectique.

D'autre part, dans la *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre montre que dans les sciences humaines qu'il oppose à la philosophie spéculative, « des découvertes importantes ont été accomplies par l'étude d'objets humbles, quotidiens, insignifiants (en apparence) »[185]. Lefebvre cite l'exemple de l'étude des types de civilisations agraires en lien avec les modes de culture chez l'historien Marc Bloch[186]. Dans le sillage des *Annales,* il prône la synthèse des sciences de l'homme dans la compréhension des réalités les plus humbles et les plus vitales, celles qui par leur répétition quotidienne et leur banalité structurent l'idéologie moderne[187]. Les sciences humaines sont les plus à même de comprendre le quotidien. Le chapitre 2 de la *Critique de la vie quotidienne*, « la connaissance de la vie quotidienne » est un chapitre essentiel pour comprendre la tâche qu'assigne Lefebvre aux sciences de l'homme dans sa critique du monde moderne. Il n'est pas anodin que ces pages traitent d'un paysage agraire, car Lefebvre tente alors de comprendre la physionomie des Pyrénées. Cette page de Lefebvre est révélatrice de ce qu'il entend de la connaissance du quotidien, qui réclame une conversion du regard, et nécessite l'expérience et la confrontation à la vie réelle plutôt que de plaquer des concepts abstraits sur des contenus sensibles :

> « Que de fois chacun de nous s'est « promené » dans les campagnes françaises, dans savoir déchiffrer le paysage humain qu'il contemplait ! Nous regardions et notre œil était celui d'un esthète maladroit qui confond les faits de nature et les faits humains, qui regarde le produit de l'action humaine – ce visage que cent siècles de labeur ont donné à notre terre – comme on regarde la mer ou le ciel, dans lesquels s'efface toute trace des hommes. Nous

---

184 Henri Lefebvre, *Rabelais,* Paris, les éditeurs français réunis, 1955.

185 Lefebvre, *CVQ1.*, p. 144.

186 Marc Bloch (1886-1944) est un historien qui a fondé l'école des Annales d'histoire économique et sociale en 1929 avec Lucien Febvre (1878-1956). Partisan d'une unicité des sciences de l'homme, il s'est illustré par sa méthodologie dans l'analyse de la société féodale et de la civilisation agraire. Lefebvre le connaît par sa relation avec Geogres Friedman dans le groupe des philosophes pendant l'entre-deux guerres.

187 « L'histoire, la psychologie, la science de l'homme doivent devenir une étude de la vie quotidienne. Cette conviction se fait jour peu à peu, malheureusement d'une façon sporadique, fragmentaire, sans dessein d'ensemble, çà et là, chez tel historien (Marc Bloch) – tel géographe (Demangeon) – tel psychologue. Il manque jusqu'ici la synthèse », Lefebvre, *CVQ1.*, p. 150.

> ne savions pas voir cette réalité si proche et si vaste, le travail créateur et ses formes. Citadins évadés, intellectuels détachés, errant dans les campagnes françaises simplement pour y trouver une diversion, nous regardons et nous ne savons pas voir. Nous restons dans un compromis bâtard entre le spectacle esthétique et la connaissance. Nous nous croyons très forts et très concrets lorsqu'un vol d'oiseau nous intéresse, ou le mugissement d'une vache, ou la chanson d'un petit berger. Mais les faits humains nous échappent. Nous ne savons pas les voir où ils sont, précisément dans les objets humbles, familiers, quotidiens : la forme des champs, des charrues. Nous allons chercher l'humain trop loin, ou trop « profondément », dans les nuages ou dans les mystères, alors qu'il nous attend et nous assiège de toute part. Il ne se trouve pas dans des mythes – bien que ces faits entraînent avec eux un magnifique et long cortège de légendes, de récits et de chansons, de poèmes et de danses. Il nous reste à ouvrir les yeux, tout simplement, et quittant à la fois les ténèbres de la métaphysique et les fausses profondeurs de la « vie intérieure », à découvrir l'immense contenu humain des faits les plus humbles de la vie quotidienne »[188].

Le quotidien ne s'étudie pas seulement par la récolte d'une profusion de détails, et la description réaliste et empirique des modes de vie selon le temps et le lieu[189]: il faut comprendre le rapport de ces phénomènes, avec leurs particularités et singularités, avec la totalité, la société dans son ensemble, pour parvenir à saisir leur réalité concrète.

C'est dans ce but que Lefebvre utilisera la catégorie de *praxis* à laquelle il ramènera les phénomènes observés. La « méthode marxiste » du matérialisme dialectique passe donc dans la sociologie. Dans la *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre envisage de mener une enquête scientifique sur « comment on vit »[190], même s'il ne développe pas encore de méthodologie sociologique à proprement parler, à partir de recherches historiques sur les grands moments de la vie de chacun mais aussi sur les aspects banals (l'emploi du temps par exemple) qui révèlent des informations sociales capitales. Ces connaissances doivent être mises au service d'une transformation de la vie et constitueraient des techniques pour l'organisation de la vie de l'individu diffusées par une pédagogie[191]. La catégorie de *praxis* permet de préciser l'objet de ses recherches sociologiques sur le temps et l'espace social.

b) De la théorie de la praxis à la connaissance de l'homme social par son paysage

Lefebvre part de la théorie de la *praxis* issue du matérialisme dialectique pour élaborer sa sociologie. La sociologie est une connaissance de l'homme social par la *praxis*, activité pratique de l'homme qui le met en rapport avec la nature et sa propre nature. L'homme doit dans un premier

---

188 Lefebvre, *CVQ1.*, p. 145.

189 A ce titre Lefebvre critique la sociologie et l'anthropologie américaine de l'École de Chicago.

190 « la critique de la vie quotidienne proposera d'instituer une vaste enquête qui serait intitulée : *Comment on vit* » Lefebvre, *CVQ1.*, p. 209.

191 « l'individu humain deviendra l'objet (se prendra lui-même pour objet) de certaines techniques infiniment délicates mais efficaces, qui lui donneront un pouvoir effectif sur soi-même en tant que contenu (…) notre pédagogie, notre psychologie ne sont que l'esquisse incertaine de ces techniques futures, par lesquelles le sujet deviendra pour lui-même objet (plus réel donc) et l'objet biologique et social, sujet(...). », Lefebvre, *CVQ1.*, p. 263.

temps survivre dans la nature, l'activité pratique permet d'abord l'appropriation de la nature. Puis l'homme social se développe de manière dialectique. La théorie de la *praxis* induit une anthropologie de l'homme social : l'homme n'est pas seulement un être donné naturellement mais il se produit, au delà de façonner des objets techniques pour ses besoins. Cette production de l'homme est l'objet de la théorie de la *praxis* :

> « Pour la dialectique matérialiste, l'homme se produit dans une lutte réelle. Il modifie la nature dont il est issu. Il la dépasse en lui et se dépasse en elle. L' Homme Total n'existe pas à l'avance, métaphysiquement. Il se conquiert. La praxis façonne la nature aux besoins de l'homme, et par une action réciproque incessante crée de nouveaux besoins qui enrichissent la nature humaine »[192].

Marx avait mis en valeur un seul aspect de la *praxis* en faisant du travail la base de la civilisation et de la conscience de soi. La *praxis* ne se réduit pas à l'activité de travail simple, la transformation de la matière, puisque celui-ci est d'emblée un travail social. Lefebvre repère deux formes élaborées de la pratique sociale : la technique, et la pratique sociale considérée comme un tout, qui « enveloppe les rapports sociaux, matériels et idéologiques, la production de la conscience, la nécessité, le destin, l'histoire, etc »[193]. Le produit issu de la technique est inséré dans une existence sociale : il n'est séparé et isolé qu'en tant qu'il est objet. Le produit n'est d'ailleurs pas seulement un objet, il peut prendre la forme d'une suite de gestes ou d'une série de phénomènes. Lefebvre prend l'exemple d'hommes qui déplacent un fardeau. Cette activité est tout autant régie par des conditions objectives (les lois de la physique) que par celles du groupe, il y a une « adaptation réciproque des hommes et de la chose (qui donne à ce travail) une forme, une structure, un rythme »[194]. Lefebvre regrette que les marxistes aient tendance à isoler la technique de la pratique sociale et à la porter à l'absolu. En effet, la technique n'est qu'un aspect de la création humaine issue de cette activité englobante de transformation de la nature. Cela est aussi valable pour l'activité économique.

Il faut ensuite passer du produit isolé à l'ensemble des produits pour comprendre l'activité créatrice sociale. Ce faisant l'analyse passe à l'échelle de la *praxis*, car « le tout social est donné comme organisation pratique ou Praxis »[195]. La *praxis* ou pratique sociale englobe donc l'activité plus large de production de l'homme par lui-même en rapport avec la nature. « L'homme humanise la nature en s'humanisant lui-même. Il crée les conditions de l'accomplissement de ses désirs, et dans cet effort crée des désirs humains qui reviennent vers la nature pour se satisfaire. À ce degré, la pratique enveloppe les rapports complexes des hommes entre eux et avec eux-mêmes »[196]. Le monde humain est fait de ces multiples rapports qui constituent le monde sensible.

---

[192]Lefebvre, et Guterman, *CDHL.*, introduction, p. 54.
[193]Lefebvre, et Guterman, *CDHL.*, introduction, p. 98.
[194] Lefebvre, « la production de l'homme », *MD.*, p. 105.
[195] Lefebvre, « la production de l'homme », *MD.*, p. 112.
[196] Lefebvre, et Guterman, *CDHL.*, introduction, p. 97.

Ainsi, la théorie de la *praxis* issue du matérialisme dialectique fournit le cadre conceptuel nécessaire à l'investigation empirique et à la connaissance de l'homme social compris dans ses rapports avec la nature et avec lui-même, et affine le projet de connaissance contenu dans la *Critique de la vie quotidienne*. Dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961) et alors que Lefebvre décrit de manière plus précise sa méthodologie sociologique pour une critique radicale du monde moderne, la *praxis* est toujours décrite comme la notion la plus simple et la plus complexe, celle sur laquelle l'édifice conceptuel repose. L'investigation porte sur les produits de la *praxis* et vise à comprendre leur production ; vu qu'elle est l'investigation sur la production de l'homme par lui-même elle vise aussi à comprendre la production de groupes sociaux avec leurs tactiques et stratégies. Le quotidien n'est plus un objet de connaissance en tant que tel mais un des niveaux de la connaissance, celui qui permet de comprendre la production de l'homme par lui-même par la répétition quotidienne qui structure son rapport à la nature et aux autres. La catégorie de *praxis* permet donc d'aborder le monde social de manière empirique, que Lefebvre développera particulièrement à propos de l'espace.

Il est intéressant d'observer que pour décrire cette activité créatrice de l'homme par lui-même, avant même de devenir sociologue rural, Lefebvre prend l'exemple du paysage humanisé qui l'oriente vers la question de l'espace et du temps. Le paysage illustre sans doute mieux que n'importe quel exemple ce rapport complexe de l'homme à la nature. «Un pays est un produit de l'activité humaine: puisque des générations l'ont façonné. Le visage même de la terre, le paysage et la nature toute entière telle qu'elle existe maintenant pour nous, sont un produit avec le double aspect objectif et subjectif que ce terme signifie»[197]. La notion de *praxis* est donc le point de départ pour aborder la spatialité et la temporalité humaine. La production de l'habiter humain ne se réduit pas à la fabrication matérielle de logements, de maisons : elle englobe le rapport de l'homme à son territoire, dans ses dimensions spatiales et temporelles. C'est la conscience humaine qui apparaît dans cette activité créatrice de façonnement d'un monde, dans laquelle l'homme se produit lui-même.

La *praxis* ne produit donc pas seulement des choses mais des institutions, des styles de vie, des rites, des croyances, des territoires : c'est une extension de la notion de travail à toutes les activités de production humaine, et c'est dans ce sens que l'on peut comprendre la *praxis* comme l'activité de production de l'homme par lui-même. L'activité artistique peut être un exemple de cette capacité créatrice de l'homme, mais envisagée à l'échelle sociale et d'une communauté historique, cette activité productrice est plus profonde que la seule création individuelle. La création poétique

[197] Lefebvre, « la production de l'homme », *MD.*, p. 113.

n'est pas seulement celle de l'artiste comme activité séparée mais elle est le fruit du travail total de la communauté, de la *praxis*. La création d'œuvres est donc le résultat de la pratique sociale :

> « le travail total prend alors sa signification créatrice et « poétique ». La création qui se poursuit dans la praxis, à travers l'ensemble des actes et des existences individuelles, et dans tout le développement de l'histoire est celle de l'homme par lui-même »[198]

> « L'homme se développe en trouvant la solution des problèmes posés par sa propre activité vivante et pratique, en créant des œuvres sans cesse nouvelles, en traversant les incidents d'un devenir complexe, non linéaire, coupé de révolutions, de régressions partielles ou apparentes, de stagnations, de bonds en avant, de détours »[199].

La notion de pratique sociale est donc solidaire, dès sa première formulation, de celle de l'œuvre que Lefebvre développera par la suite et enrichira avec le romantisme révolutionnaire (voir chap. 2). L'homme se réconcilie avec la nature par les divers instruments qu'il crée, et c'est ce que Lefebvre appelle l'appropriation. « Un paysage humanisé – une maison dans ce paysage, avec un style approprié – montrent l'homme dans la nature, réconcilié avec elle précisément en se l'appropriant »[200]. L'œuvre est la réalisation de l'appropriation par l'homme de la nature et de sa propre nature. La conscience la plus haute est une vie naturelle intensifiée, la conscience s'enrichit sans cesse en revenant à ce point de départ, la nature, pour s'élever. La pensée de la *praxis* lui permet donc de développer des concepts qui structurent sa compréhension du rapport de l'homme à l'espace et au temps : appropriation, production, œuvre et poétique sont déjà présents dans *Le matérialisme dialectique*.

Dans la *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre avait également fait du paysage un visage, la forme sensible que se donne la société par son activité productive. Étudier la vie quotidienne dans ses aspects sensibles, comme phénomènes, permet donc d'accéder à la réalité sociale prise comme totalité, et d'élaborer une critique. Il ne s'agit pas seulement de fournir une description des phénomènes, mais d'étayer des hypothèses sur cette totalité sociale par la manière dont la réalité sociale se donne comme phénomène, sans confondre les choses, les objets, les produits et les œuvres :

> « Nous savons apercevoir sur la terre, dans le paysage, le visage de notre nation, lentement façonné par des siècles de travaux, de gestes patients et humbles. Le résultat, la totalité révèle alors sa grandeur. Certes le détail ne perd pas sa réalité brutale ; cette charrette ne cesse pas d'être grinçante et lourde, cette vie de paysan rude et cette vie d'ouvrier terne et sans joie. Les choses ne sont pas transfigurées, et nous n'entrons pas dans des transes de joie mystique. Cependant notre conscience de ces choses se transforme et perd de sa trivialité, sa banalité, parce que dans la chose nous voyons plus qu'elle-même – autre chose qui s'y trouve, qui n'est pas son double abstrait mais se trouvait enveloppé dans cette chose quotidienne, et que nous ne savions pas voir auparavant. D'ailleurs, la rudesse du paysan et

[198] Lefebvre, « la production de l'homme », *MD.,* p. 114.
[199] Lefebvre, et Guterman, *CDHL.*, p. 54.
[200] Lefebvre, « la production de l'homme », *MD.*, p. 115.

> la malpropreté de la cour de la ferme, la tristesse de la vie dans un quartier de prolétaires n'en deviennent que plus intolérables, lorsque nous prenons conscience du caractère magnifique, grandiose, de l'œuvre sortie de leurs mains. Nous atteignons une conscience plus aiguë de cette contradiction, et nous nous trouvons placés nécessairement sur le plan d'une exigence nouvelle, celle de la transformation pratique, efficace, de ces choses telles qu'elles sont »[201].

À l'époque de « la production de l'homme » (1938), Lefebvre pense qu'il est possible pour les hommes de prendre complètement conscience de cette production de l'homme par lui-même dans son rapport à la nature et de diriger celle-ci de manière consciente, même s'il reviendra sur cet enthousiasme marxisme par la suite : « Il faut surmonter la *praxis* pour créer une *praxis* nouvelle, cohérente et « planifiée » »[202]. La production lucide de l'homme par lui-même répond au désir de « l'homme total ». Cette ambition sera remise en question par le romantisme révolutionnaire.

La critique du monde moderne l'amène à s'intéresser à la ville dont il perçoit très tôt l'importance dans la *praxis* de l'homme moderne. S'il ne l'aborde pas d'emblée comme sociologue, celle-ci entre dans sa pensée comme paysage de l'homme moderne.

c) L'apparition de la question de la ville

Dans les dernières pages du premier volume de la *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre envisage pour la première fois la ville comme le lieu de l'aliénation moderne : la ville prend ainsi le statut de paysage de la modernité, et poser son regard sur la ville permet d'accéder à la réalité sociale dans ses tensions contradictoires. Si la question urbaine n'est pas thématisée comme telle dans la *Critique de la vie quotidienne* (Lefebvre ne l'aborde pas encore avec des concepts élaborés) et qu'elle n'est présente qu'en filigrane, il n'est pas anodin qu'elle apparaisse alors que se formule la problématique de la modernité. Lefebvre perçoit cette réalité bien avant le changement radical que constitue l'urbanisation et l'aménagement étatique des Trente Glorieuses, face à laquelle il développera sa théorie critique de l'urbain. Dès 1947, il envisage la ville comme comme un objet possible d'investigation pour la critique de la modernité. Pour comprendre comment se formulera la question urbaine chez Lefebvre, il semble ainsi indispensable de revenir à ces pages dans lesquelles s'élaborent l'idée d'une critique du monde moderne et de ses aliénations.

Lefebvre met en œuvre un projet de connaissance sur la vie quotidienne pour travailler à sa

---

201 Lefebvre, *CVQ1.*, p. 147.

202 Lefebvre, « la production de l'homme », *MD.*, p. 146. Lefebvre décrit ainsi l'activité productrice : « Les hommes vivants comprennent encore mal leur essence et leur véritable grandeur. L'analyse de la production de l'homme par lui-même montre que toutes les définitions philosophiques de l'essence humaine correspondent à des moments de cette production. Le terme de « production » est essentiel, parce qu'il enveloppe les autres et les explique : parce qu'il enveloppe et suppose en l'homme la nature, l'action, la connaissance. Ce mot, parfois si trivialement compris – parce qu'on le prend à l'échelle la plus minime – signifie toute la grandeur humaine. Sa vérité n'est pas encore une évidence parce qu'aujourd'hui encore la vie humaine ne se produit pas consciemment et ne comprend pas sa production », « la production de l'homme », p. 140.

transformation. La vie quotidienne qui semble immuable dans les campagnes est en fait en proie à de profonds changements que Lefebvre impute à la modernité. Si le progrès technique lié à la modernité a des résultats et transforme la vie quotidienne, Lefebvre montre qu'il a pour corollaire la déchéance de la vie de la communauté humaine. À cette époque, il sillonne la campagne des Pyrénées où il voit apparaître les premiers avatars de la vie moderne. La lumière artificielle, progrès incontestable, « illumine les plâtres lépreux des taudis ou les murs sordides des masures »[203] et elle est installée en fonction des impératifs de rendement du capitalisme plutôt que pour transformer la vie des hommes.

Lefebvre oppose la ville et la campagne pour montrer que les communautés humaines sont en proie à une aliénation croissante, et que cette aliénation se traduit dans la déchéance de la vie quotidienne qui est le fruit de la modernité. Le progrès véritable ne peut seulement être le progrès technique mais une transformation de la vie quotidienne et l'émergence d'un nouvel art de vivre. Dans ce sens, la ville comme la campagne sont le lieu de la déchéance de la vie quotidienne, mais aussi le lieu des possibles et de la reformation de la communauté. Mais la ville semble le lieu où se déchiffrent davantage les contradictions du monde moderne, car elles sont le lieu d'élection des progrès techniques :

> « Les villes nous montrent l'histoire de la puissance et des possibles humains de plus en plus larges, mais en même temps de plus en plus accaparés par les dominateurs, jusqu'à cette domination totale, entièrement érigée au-dessus de la vie et de la communauté, qu'est la domination bourgeoise. Les campagnes disent surtout la dislocation de la communauté primitive, le faible progrès technique, la déchéance d'une vie humaine qui diffère de la vie antique beaucoup moins qu'on ne le croit généralement. Les villes disent la décomposition presque complète de la communauté, l'atomisation de la société en individus « privés », par l'action et le mode de vie de la bourgeoisie qui, en même temps, eu l'audace de prétendre qu'elle représentait « l'intérêt générall ». Mais en même temps, nos villes, déchiffrées non pour leur pittoresque superficiel (comme le fit M. Jules Romain) ou pour y trouver de prétendus mythes modernes[204], montrent encore autre chose : la renaissance, la reformation de la communauté, dans les usines et les quartiers ouvriers »[205].

Il est à noter que c'est d'abord par la littérature que Lefebvre s'intéresse à la ville, en particulier la littérature américaine qui dépeint la vie des métropoles cosmopolites naissantes. Lefebvre cite des écrivains qui ont su se rendre sensible au quotidien comme William Faulkner, John Steinbeck ou John Dos Passos (auquel il oppose la littérature française jugée abstraite et académique[206]) : « les

---

203 Lefebvre, *CVQ1.*, p. 245.

204 Lefebvre fait sans doute référence aux surréalistes et en particulier à Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1ère ed. 1926.

205 Lefebvre, *CVQ1.*, p. 248.

206 « Pour bien regarder, il ne suffit pas de regarder. Les gens qui regardent la vie – les purs témoins, les spectateurs – ne sont pas rares ; et c'est une des plus curieuses expériences de la littérature : spectateurs professionnels, juges par vocation et témoins prédestinés ont moins que les autres le sens et la possession du riche contenu de la vie qu'ils contemplent. Rien ne dispense de participer ! » Lefebvre, *CVQ1.*, p. 252.

écrivains américains accomplissaient ce que nous n'avons même pas su commencer : le procès de la vie, dite « moderne », l'analyse de ses aspects contradictoires, misère et richesse, faiblesse et puissance, aveuglement et lucidité, individualité et massivité »[207]. Il cite également les poèmes d'ouvriers américains publiés dans la revue *Avant-poste* dans les années 1930 avec ses amis Norbert Guterman et Pierre Morhange qui fournissent des descriptions de la vie dans la cité ouvrière. Si la littérature permet de nourrir la critique de la vie quotidienne, c'est parce que celle-ci permet de dévoiler l'essence de certains phénomènes avec des expériences banales, quotidiennes, qui permettent d'atteindre « une conscience de la vie dans son mouvement »[208] mieux que la sociologie holiste d'avant la seconde guerre mondiale. Pour Lefebvre, la vie quotidienne du prolétariat dans la ville industrielle est l'expérience qui témoigne de l'aliénation moderne. Lefebvre fait alors un rapprochement inattendu et provocateur entre l'expérience du camp de concentration, celle de l'aliénation maximale et de la barbarie scientifique d'une cruauté absurde, pour décrire la réalité de la vie urbaine du prolétariat dans la ville moderne[209]. L'univers concentrationnaire vient révéler l'expérience banale la plus ordinaire. Lefebvre n'a pas encore distingué la cité industrielle, la grande ville, et la ville moderne, ni éclairci les rapports entre modernité, industrialisation et urbanisation. À ce stade, il comprend la ville comme une forme historique de la communauté humaine à travers laquelle la modernité se lit dans l'expérience quotidienne. Néanmoins, c'est déjà la critique de la vie quotidienne qui l'amène à s'intéresser à la ville comme lieu de l'expérience de la modernité, et plus particulièrement de l'aliénation de la vie moderne.

Ainsi, la ville est déjà le paysage privilégié d'une critique du monde moderne. Mais il faudra l'irruption de la ville nouvelle de Mourenx pour qu'il lui applique les outils de connaissance sociologique qu'il élabore à cette époque. La sociologie urbaine donnera « une issue féconde au projet de critique de la quotidienneté », ce qui lui permettra, selon Eustache Kouvélakis, de « sortir des développements quelque peu spéculatifs et abstraits, dans lesquels, annonçant des enquêtes dont on ne saisit pas très bien l'objet, paraît s'enliser le deuxième tome de la Critique »[210]. Le projet de critique de l'homme et du monde moderne se renouvelle avec l'irruption de la question urbaine et constitue le terrain le plus fécond du développement des idées lefebvriennes. Mais la sociologie urbaine lefebvrienne n'est pas issue du seul changement d'objet d'étude du rural à l'urbain. Ce changement découle d'un renouvellement de sa pensée critique précipitée par son départ du Parti

---

[207] Lefebvre, *CVQ1.*, p. 250.

[208] Lefebvre, *CVQ1.*, p. 254.

[209] Voir les récits analysés dans *CVQ1.*,p. 254-261. « Comprendront-ils, ceux qui n'ont pas su regarder autour d'eux ? Sauront-ils maintenant comprendre les villes et la vie « moderne » à la lumière cruelle des camps de concentration ? - et sauront-ils comprendre en quelles monstrueuses réalités peuvent se transformer les *possibilités* de l'homme et de la Raison ? », p. 261.

[210] Kouvélakis, Eustache, « Henri Lefebvre, penseur de la modernité urbaine », in Jacques Bidet et Eustache Kouvélakis, *Dictionnaire Marx contemporain*, Paris, PUF, 2001, p. 496.

Communiste et la réapparition des avant-gardes au tournant des années 1960.

3) Mourenx et la naissance de la sociologie urbaine critique radicale

Dix ans après la parution du premier tome de la *Critique de la vie quotidienne*, dans l'avant- propos à la seconde édition de 1958, Lefebvre revient sur l'enthousiasme, la « belle et naïve confiance »[211] présente à la Libération et qui espérait l'éclosion prochaine de l'homme nouveau. Pourtant Lefebvre percevait déjà les contradictions inhérentes à la modernisation et à la modernité technique, comme l'attestent les descriptions de la ville dès le premier tome de la *Critique de la vie quotidienne*. Mais son objet était seulement de pointer « le retard de la vie quotidienne sur les possibilités techniques »[212]. Les contradictions de la vie moderne se précisent avec l'avènement des Trente Glorieuses et des révolutions techniques qui bouleversent la vie de la ménagère (appareils électroménagers, télévision...) en même temps que celle du travailleur (la généralisation du milieu technique du travail au quotidien). L'avant-propos de la seconde édition de la *Critique de la vie quotidienne* (L'Arche, 1958) fait le bilan des transformations à l'œuvre : l'équipement électroménager ne supprime pas la misère des conditions de vie et les rend d'autant plus criantes. C'est la société de consommation qui crée de l'insatisfaction : Lefebvre inventera le terme de « société bureaucratique de consommation dirigée » dans *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, 1968) ; le loisir (vacances, activités sportives) se développe et se présente comme une échappatoire au quotidien alors qu'il s'effectue selon les mêmes modalités rationnelles et programmées que le travail et devient son indispensable compensation (c'est la société du loisir) ; les interdits sexuels se relâchent alors même que le corps féminin devient un objet privilégié de la publicité ; L'individu devient de plus en plus isolé alors que les masses sont rassemblées dans des grandes villes, etc.

La critique du monde moderne le confronte au marxisme orthodoxe du Parti Communiste puisqu'il prend ses distances avec l'idée que le socialisme est un prolongement du progrès né de l'accumulation des forces productives dans le cadre du capitalisme et que la prise du pouvoir dans le cadre de l'État socialiste aurait pour but de réorienter la croissance vers la satisfaction des besoins humains (définis de manière quantitative). Lefebvre, après avoir tenté pendant trente années de militantisme d'imposer sa lecture humaniste de Marx, prend congés du Parti Communiste en 1958 après avoir été suspendu en 1957 pour n'avoir pas soumis l'ouvrage *Problèmes actuels du marxisme* à la censure du Parti, dans le sillage des révélations du rapport Khrouchtchev. Cette

[211] Lefebvre, *CVQ1.*, seconde préface de 1958, p. 74.
[212] Lefebvre *CVQ1.* Seconde préface de 1958, p. 14.

rupture donne lieu à une réévaluation globale de son parcours et du sens de sa quête théorique dans son autobiographie *La Somme et le reste* (1959, ed. La Nef de Paris, en deux tomes). Le titre résume le projet : « L'auteur a voulu établir l'inventaire de son époque en même temps que le bilan de sa propre vie philosophique. Il a voulu faire LA SOMME et par conséquent dégager et désigner LE RESTE : ce qui reste à vivre et à accomplir. Il va de soi que ce reste, c'est l'essentiel »[213]. Cette dynamique est essentielle dans la redéfinition de son projet théorique. Le départ du Parti Communiste lui permet de déployer plus librement sa pensée alors qu'il devait jusque là sans cesse négocier sa compatibilité avec la *doxa* marxiste. Il l'invite à faire un retour sur l'accompli, notamment sur son projet sociologique issu du matérialisme dialectique conçu comme une théorie de la *praxis*, et impulse un renouveau de sa critique du monde moderne qui passera par la définition du romantisme révolutionnaire. Nous reviendrons sur ce romantisme de Lefebvre dans le second chapitre.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que cette redéfinition du projet de critique du monde moderne le met en contact avec les avant-gardes artistiques, en particulier l'Internationale Situationniste (IS) né de la fusion en 1957 de plusieurs groupes d'avant-garde européens (l'Internationale Lettriste, les surréalistes belges, le mouvement pour un Bauhaus Imaginiste avec des personnalités de COBRA dont Asger Jorn et Constant Nieuwenhuys, le psychogéographe londonien Ralph Rumney...). À Strasbourg, où il est nommé professeur de sociologie en octobre 1961, Lefebvre fréquente le groupe qui deviendra une part significative du mouvement situationniste, en particulier Mustapha Khayati auteur de la brochure *De la misère en milieu étudiant*[214] et côtoie fréquemment Guy Debord dont la compagne Michèle Bernstein est l'amie de sa compagne Nicole Beaurain. L'IS fait de la ville le terrain privilégié de l'expérimentation artistique alors qu'elle partage avec les avant-gardes du vingtième siècle le constat de la destruction de l'œuvre d'art comme objet offert à la contemplation. Les relations de Lefebvre avec l'IS sont difficiles[215] mais les recherches à l'Institut de Sociologie que Lefebvre met en place, par leur radicalité et l'étendue des champs qu'elles couvrent (notamment sur la vie quotidienne et la culture), en portent l'empreinte.

La rencontre avec l'Internationale Situationniste est un catalyseur dans l'élaboration de la théorie critique radicale qu'il poursuivra en sociologie. Depuis le premier tome de la *Critique de la*

---

[213] Lefebvre, *SR.*, quatrième de couverture.

[214] Dans l'interview avec Kristin Ross, Lefebvre date son arrivée à Strasbourg de 1958-1959 et raconte qu'il fréquente les membres de l'IS de manière intense, notamment le groupe COBRA avec Constant à Amsterdam, mais aussi à Strasbourg où il les fréquente de manière familière car ils sont les amis de sa nouvelle compagne Nicole Beaurain. C'est un scandale dans la ville mais les cours de Lefebvre, en particulier ceux qu'il donne sur la thématique de la musique, rencontrent un vif succès.

[215] Nous ne nous attarderons pas sur les détails de ces relations orageuses que Lefebvre raconte dans son interview avec Kristin Ross.

vie quotidienne, Lefebvre a élaboré une méthode sociologique solide dont l'objectif critique s'est précisé et qu'il exposera de manière professorale dans la *Critique de la vie quotidienne 2 ; Fondements pour une sociologie de la quotidienneté* (Paris, L'Arche, 1962), un aboutissement de tout son travail des années 1950 qui ouvre une nouvelle étape dans sa production théorique. Pour Lefebvre, il ne peut y avoir de connaissance sociologique sans critique de la société. Michel Trebitsch montre le contexte intellectuel du passage à la sociologie urbaine dans la préface à l'édition anglaise de l'ouvrage, « le temps de la critique radicale »[216].

> Tout l'intérêt provient ici du fait qu'on a sous les yeux une œuvre de la maturité, à l'expression ferme et rigoureuse, à l'ambition théorique résolue, dont on trouve peu d'équivalent dans le reste de la production lefebvrienne. Ce livre peut se lire comme un véritable discours de la méthode en sociologie, en particulier parce qu'il aspire à restituer à celle-ci une exigence proprement philosophique, et il détermine chez Henri Lefebvre une posture savante qui, en le hissant hors de la marginalité intellectuelle, donne toute sa force au cœur de son projet : le développement d'une critique radicale de l'existant qui va éclairer son parcours pendant toutes les années suivantes[217]

Le projet de sociologie critique radicale est lié au contexte de la rupture avec le Parti Communiste, et de la critique développée par des intellectuels qui accompagne les événements internationaux, notamment à travers la revue *Arguments* fondée par des proches de Lefebvre, exclus du Parti Communiste ou socialistes qui veulent rénover le socialisme : Edgar Morin, Jean Duvignaud, et Kostas Axelos. La sociologie apparaît comme le lieu d'expression possible et d'interrogations nouvelles sur la mise en place de la société moderne, un « sas de décompression », comme le dit Michel Trebitsch dans lequel s'élaboreront les grandes thématiques de la réflexion sociologique des décennies suivantes. Mais c'est à ce moment même qu'elle s'institutionnalise et obtient une reconnaissance académique : les recrutements s'accélèrent et la première Licence de sociologie est créée en 1958. Jean Stoetzel prend la direction du Centre d'Études Sociologiques en 1956, et incarne cette institutionnalisation qui rentrera en conflit avec les convictions de nombreux sociologues qui réagiront en affirmant l'ambition d'une critique radicale :

> En revendiquant une sociologie empirique et même néo-positiviste, préoccupée avant tout des techniques quantitatives et indifférente à la théorie, Stoetzel installe volontairement et explicitement la discipline dans le cadre de l'« idéologie dominante » et, plus spécifiquement, comme un lieu d'élaboration intellectuelle des grandes réformes mises en œuvre au début de la Ve République en matière de modernisation technologique, de planification et d'aménagement du territoire (DATAR). Si cette évolution ne peut tout à fait se réduire à une victoire de la « sociologie américaine », du moins marque-t-elle une inflexion décisive et explique-t-elle la réaction d'un Henri Lefebvre et de plusieurs autres sociologues marxistes (Edgar Morin, Pierre Naville) qui sont au même moment lancés dans l'entreprise de révision du marxisme et qui proposent, sous des formes diverses, une

[216] Michel Trebitsch, « le temps de la critique radicale », préface à Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of the Everyday,* Londres, Verso, 2008, disponible en français : http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/pref_lefebvre2_MT.html

[217] Michel Trebitsch, *Ibid*.

vision beaucoup plus militante de la sociologie[218]

Mais surtout, la rencontre avec l'Internationale Situationniste est parallèle à l'irruption de la ville dans la sociologie de Lefebvre et le passage de la sociologie rurale à la sociologie urbaine, et nourrira les premières études sur la ville de Mourenx qui est le creuset de la théorie critique radicale. Nous voulons donc montrer en quoi l'irruption de la ville nouvelle de Mourenx amorce sa pensée de la transformation de la société industrielle moderne en une société urbaine.

a) Le choc de la ville nouvelle, symptôme de la modernité

Lefebvre n'avait pas immédiatement développé les intuitions sur la ville contenues dans la *Critique de la vie quotidienne* car il menait un travail de sociologue rural. La ville réapparaît dans ses préoccupations, associée à la modernité, à la fin des années 1950 quand il doit enquêter sur la ville nouvelle de Mourenx qui est construite en 1957 pour abriter les travailleurs du complexe gazier de Lacq dans les Pyrénées. Lefebvre est particulièrement sensible à la modernité telle qu'elle s'expérimente : « certaines contradictions de la Modernité s'éprouvent expérimentalement, c'est-à-dire immédiatement. Elles affleurent »[219]. Elles n'apparaissent pas seulement à l'analyse mais de manière immédiate dans la vie de celui qui les expérimente. On peut voir dans la ville nouvelle de Mourenx un affleurement exemplaire des contradictions de la modernité, son irruption constituant un choc révélateur pour Lefebvre, qui orientera désormais ses travaux vers l'étude et la compréhension de l'avènement de la société urbaine. En effet, Lefebvre décrit cette irruption de la ville nouvelle comme un phénomène violent, un choc qui impose à l'homme de réfléchir sur la réalité présente sous ses yeux, choc qui est renforcé par sa proximité avec son village d'enfance de Navarrenx, encore baigné de traditions :

> « Voici que, sur le sol pyrénéen, non loin du village natal de l'auteur (ego) surgit la Ville nouvelle. Produit de l'industrialisation et de la modernisation, gloire de la France et de la République, Lacq-Mourenx s'élève, bourgade neuve, parée d'énigme plus que de beauté classiques. Les bulldozers passent sur le sol du Texas béarnais (comme on disait). A quelques pas de l'entreprise la plus moderne de France, entre les derricks et les fumées, naît ce qui doit devenir une Ville. C'est le passage du rural à l'urbain qui s'esquisse, qui se prépare devant les yeux comme à la réflexion, qui impose une autre problématique »[220]

Selon Eustache Kouvélakis, « cette expérience de choc produite par le décalage entre deux ordres d'expériences contradictoires » constitue « le noyau thématique que l'œuvre ultérieure se chargera de déployer »[221]. Celui-ci est la réactivation d'un choc plus ancien qui remonte à son adolescence, celui du soleil crucifié (nous y reviendrons).

---

218 Michel Trebitsch, *Ibid*.

219 Lefebvre, *IM.*, p. 188.

220 Lefebvre, introduction à *Du Rural à l'Urbain* datée du 10/11/1969, Anthropos, 1ère édition 1970. Citation extraite de la 3ème édition (2001), p. 13.

221 Kouvélakis, « Henri Lefebvre, penseur de la modernité urbaine », *Op.cit.*, p. 486.

Le choc de la ville nouvelle, choc « ressenti » plutôt que conçu, donne lieu à la publication de textes qui marquent une charnière pour Lefebvre puisqu'il abandonnera la sociologie rurale au profit de la sociologie urbaine à partir du travail sur la ville nouvelle, pour prolonger sa réflexion d'ensemble sur la modernité. Dans ces textes les traits de l'œuvre urbaine de Lefebvre s'esquissent déjà, et combinent à la fois la démarche du sociologue et celle du penseur romantique révolutionnaire, à la recherche de possibles pour l'homme moderne dans sa condition urbaine. Les premiers articles de sociologie urbaine sont rassemblés dans le recueil *Du rural à l'urbain* (1ère ed. 1970, 3ème ed. Anthropos 2001) concernent la ville nouvelle de Mourenx : « Les nouveaux ensembles urbains. Un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière » publié dans la *Revue Française de Sociologie* en 1960, « Utopie expérimentale : pour un nouvel urbanisme », publié dans la *Revue Française de Sociologie* en 1961, « Le Bistrot-Club » publié en février 1962 ainsi que la retranscription d'une intervention d'octobre 1962 intitulée « la vie sociale dans la ville ».

À ces articles que Lefebvre revendique comme sociologiques s'ajoute le chapitre « Notes sur la ville nouvelle » daté d'avril 1960 et publié en 1962 dans l'ouvrage *Introduction à la modernité -Préludes* (éditions de minuit, 1962). Selon les conseils de Michel Trebitsch dans sa préface à la traduction en anglais de la *Critique de la vie quotidienne*, il faut rapprocher les « Notes sur la ville nouvelle » que Lefebvre écrit en 1960 des « Notes écrites un dimanche dans la campagne française », l'un des chapitres de la *Critique de la vie quotidienne* de 1947 qui décrit la survivance des traditions dans les Pyrénées. Dans ce chapitre, Lefebvre analyse une cérémonie religieuse dans une petite église proche de son village de Navarrenx, et y trouve un prolongement des traditions de la communauté agraire et des origines de notre civilisation dans lequel le calendrier des fêtes tenait une place de premier plan, dont la religion tire sa force, mais qui constitue aussi un lent travail d'abstraction et d'aliénation qu'il faut selon lui dépasser par la recréation lucide de la vie quotidienne.

En étudiant les traditions communautaires dans la vie rurale, il définit la vie traditionnelle (il remonte à la vie antique et au moyen âge) par l'absence de séparation entre domaines, où la fête vient s'insérer dans la vie quotidienne et s'en distingue par l'explosion des forces vitales. La vie quotidienne tisse ensemble l'ordre de la communauté humaine et l'ordre de la nature, l'ordre cosmique. « L'aliénation apparaît ainsi comme un processus historique de dégradation, de perte de cette antique « plénitude humaine », par un double mouvement de séparation et d'abstraction »[222]. C'est cet équilibre fait de règles de droit communautaire et de disciplines collectives échappant à la féodalité que Lefebvre a étudié dans sa thèse sur la vallée de Campan à partir d'archives qu'il

[222] Michel Trebitsch, « *Critique of everyday life. Volume 1. Introduction* » consultable en français : http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/pref_lefebvre1_MT.html

restaure dans des greniers durant la seconde guerre mondiale. Le titre de la thèse qui en est issue, *Une République pastorale : la vallée de Campan* montre la nostalgie qu'entretient Lefebvre à l'égard de la communauté paysanne. Lefebvre montre pourtant que cet ordre humain traditionnel n'était pas inerte et était en proie à de nombreux dangers :

> « Cet équilibre à la fois naturel et humain, atteint et conservé par une sagesse paysanne, par un ensemble de techniques et un art spontané qui étonne l'historien, apparut comme le bien suprême, à la fois divin, merveilleux, fragile. Et ce fut pour le conserver que, spontanément, la communauté paysanne se raidit dans ses traditions et renforça sa magie et ses rites »[223].

En particulier la communauté se raidit face à l'avènement des progrès techniques et de « la formation simultanée de la famille isolée de la communauté, de la propriété « privée » hors des disciplines collectives, et du pouvoir sur la communauté de certaines familles et de certains individus »[224]. La religion vient se superposer à la magie dans la création du mystère social qui légitime les relations de pouvoir et organise la société de manière de plus en plus pyramidale et abstraite[225]. La fin du texte est une critique du pouvoir de l'Église et de son mystère qu'il veut briser. La modernité poursuit ce processus d'abstraction, et le dépouillement de la vie quotidienne traditionnelle, mais offre également de réels et d'immenses progrès, ce qui la rend contradictoire car elle ne transforme pas les rapports sociaux.

Lefebvre peut paraître nostalgique envers ces cultures traditionnelles. Nous donnons ici quelques phrases qui précisent le sens de cet attachement à cette région des Pyrénées dans un récit fictionnel qui fait partie de l'essai « Vers un nouveau romantisme ? » :

> « Il y eut dans le passé des périodes heureuses relativement, au 13ème, peut être, puis dans la première moitié du 16ème. Et c'est vrai, je suis dans une certaine mesure un homme du 16ème siècle ! »[226].« Nous avons, nous Occidentaux, saccagé quelques formes de bonheur ; peut être que nos idées et nos techniques sont en train de saccager les survivances. Et c'est fini »[227]. « Si je déteste l'État, si je hais la bourgeoisie, ce n'est pas uniquement parce que je me souviens de ces temps comparables à l'Âge d'Or, mais c'est beaucoup au nom de ces souvenirs »[228]

---

223 Lefebvre, *CVQ1.*,p. 219.

224 Lefebvre, *CVQ1.*, p. 222.

225 « On peut retrouver, d'après tous les documents, dans l'ancienne communauté rurale une certaine plénitude humaine - certes mêlés d'inquiétude et du germe de tous les tourments futurs – disparue depuis lors. Doublement perdue. D'une part le rite et le symbole et leurs interprétations élaborées par l'imagination religieuse, tendaient à déposséder les actes humains de leur substance vivante au profit de « significations ». Et, d'autre part, la vie sociale en se perfectionnant, a changé de structure ; d'horizontale, elle est devenue pyramidale : au sommet, les chefs, les rois, un État, des idées, des abstractions. Les symboles sont devenus de plus en plus abstraits » Lefebvre, *CVQ1.*, p. 223. et plus loin « Église, Sainte Église, après avoir échappé à ton emprise, pendant longtemps je me suis demandé d'où te venait ta puissance. Je vois maintenant, plus sensibles ici d'être sordides sans le revêtement et l'envoûtement de l'art, tes secrets », Lefebvre, *CVQ1.*, p. 231.

226 Lefebvre, *IM.*, p. 360.

227 Lefebvre, *IM.*, p. 361.

228 Lefebvre, *IM.*, p. 355.

Ces souvenirs de l'Âge d'or doivent affûter la critique et entrevoir des possibilités. « Le but, plus ambitieux, plus difficile, plus lointain que les moyens, c'est de changer la vie – de recréer lucidement la vie quotidienne. C'est exactement l'inverse du but de la religion, de son essence »[229]. Dans le petit village de Navarrenx, la vie quotidienne traditionnelle apparaît comme défigurée et dépouillée de sa beauté, quand bien même certains rites restent inchangés[230].

Dans les « notes sur la ville nouvelle », Lefebvre se sert du contraste saisissant entre la ville nouvelle de Mourenx et le village médiéval de Navarrenx distants de quelques kilomètres, pour révéler le travail de la modernité sur le cadre de vie humain. Le village de Navarrenx est né du long travail incrémental qui en a fait un espace approprié :

> « L'analogie qui s'impose, à N. comme dans beaucoup d'autres endroits, villages ou ville, c'est l'image du coquillage. Un être vivant a lentement secrété une structure ; considérez à part cet être vivant, détachez-le de la forme qu'il s'est donné selon les lois de son espèce, il est là, mou, gluant, informe ; vous ne comprenez plus son rapport avec cette structure fine, avec ces stries, ces rainures, dont chaque détail contient d'autres finesses, d'abord cachées »[231]

On comprend l'importance de l'étude du cadre de vie au-delà de la seule vie quotidienne, car celle-ci est la forme que la société se donne à elle-même dans la production de son « habiter », et il est impossible de comprendre une société sans comprendre la coquille dont elle est solidaire, son cadre de vie. La sociologie reste abstraite si elle ne comprend pas ce rapport symbiotique de la communauté et de son cadre de vie. Lefebvre décrit la particularité de ce village qui n'est que l'exemple d'un type d'habitat traditionnel, il décrit comment une très grande diversité est obtenue à partir de la déclinaison d'un même type architectural, comment le fonctionnel se mêle à l'agréable et au symbolique, comment « tout s'y mêle et s'y unit »[232], la porosité des séparations et l'intégration de toutes les activités dans la rue qui est un lieu de vie. La plénitude de la vie humaine que Lefebvre décrit dans la communauté pastorale constitue le village qui n'est pas seulement un cadre de vie mais un rythme collectif, celui de sa vie quotidienne, et en particulier de ses fêtes. Pourtant, ce monde est en train de disparaître en 1960, le village n'est plus approprié à la vie moderne, « Le coquillage, agonisant, baille à la lumière (…) On s'ennuie à N. comme ailleurs et de plus en plus »[233]. Lefebvre considère cette organisation socio-spatiale et temporelle comme un âge d'or :

> « Je ne regretterai jamais d'avoir connu, dans un coin périphérique de la province française, des formes de vie archaïques, ou leurs dernières traces. J'y ai beaucoup appris.

229 Lefebvre, *CVQ1.*, p. 241.
230 Lefebvre prend l'exemple du culte des morts, des fêtes et rites qui persistent par superstition plutôt que pour la joie de la communauté humaine, de la charité remplacée par le tirage de la loterie nationale...
231 Lefebvre, *IM.*, p. 121.
232 Lefebvre, *IM.*, p. 122.
233 Lefebvre, *IM.*, p. 122.

> J'ai compris ce que pouvait être un ordre humain,dans lequel l'homme ne se séparerait pas du monde, ni la conscience de l'être, unité féconde. Je m'y réfère encore »[234].

Lefebvre en vient alors à Mourenx, la ville nouvelle, qui sera décrite comme la coquille de l'homme moderne. Le quotidien moderne y sera analysé en regard de la quotidienneté de la communauté rurale. La ville nouvelle de Mourenx constitue un exemple particulièrement parlant des contradictions modernes, alors même qu'elle se veut le fruit de la modernité technique, parée de toutes les fonctionnalités à moindre coût. Lefebvre décrit comment la « machine à habiter » est un exemple particulièrement parlant de l'aliénation technique moderne. Lefebvre décrit son effroi devant la ville nouvelle, même si « techniciens et technocrates ne manquent pas de bonne volonté, encore que celle-ci soit impérieuse. On ne voit pas très bien en quoi et comment le socialisme d'État ferait autrement et mieux »[235]. Conçue comme un objet technique, la ville nouvelle ne permet pas de médiation entre la nature et l'homme et entre les humains. Pourtant certains objets techniques peuvent créer un monde selon Lefebvre qui cite les travaux Simondon. Mais dans la ville nouvelle, la technique n'est pas utilisée pour réaliser des possibilités nouvelles, elle n'est pas employée pour contribuer à changer la vie. L'analyse fonctionnaliste ne parvient pas à créer un monde habitable.

Dans la ville nouvelle règne l'abstraction corrélative à la pensée analytique, en particulier sous le mode de la séparation des fonctions caractéristiques de la planification rationnelle moderne. Ces analyses préfigurent celle du processus d'abstraction de l'espace que Lefebvre développera dans *La production de l'espace* (1974) :

> « L'époque bourgeoise se caractériserait sous cet angle par une colossale analyse – indispensable, efficace, terrifiante – réalisée objectivement et projetée sur le terrain dans les villes nouvelles. Tout ce qui était séparable a été distingué et séparé : pas seulement les domaines et les gestes, mais les lieux et les gens. Ce qui, depuis les villages néolithiques, était presque fondu dans les lieux spontanés de la vie sociale a été séparément jeté dans l'espace et dans le temps »[236]

La conséquence de cette disjonction des lieux de la vie sociale est perceptible dans l'omniprésence des signaux et moyens de communication :

> « De sorte que les intermédiaires entre ces éléments disjoints (quand ils existent, ce qui est un bien : moyen de communication, rues et routes, signaux et codes, agents d'échange et de commerce, etc.) en reçoivent une importance exagérée. Ce qui relie devient plus important que les êtres reliés. Mais cette importance ne confère en rien vie et activité à ces intermédiaires. La rue et la route deviennent essentielles, mais désertiques dans la même circulation incessante et toujours répétée. La vente devient plus importante que la production, l'échange plus que l'activité, les intermédiaires plus que les créateurs, les

[234] Lefebvre, *IM.*, p. 362.
[235] Lefebvre, *IM.*, p. 123.
[236] Lefebvre, *IM.*, p. 125.

moyens plus que les fins. Et tout sombre dans l'ennui »[237]

Dans cet ordre rationnel, toute chose a une fonction bien à elle à laquelle se réduit sa signification. « À Mourenx, il n'y a pas encore beaucoup de feux verts et rouges. Tout n'est déjà que feux verts ou rouges : ceci exigé, ceci interdit »[238]. Cette grande lisibilité de la ville nouvelle empêche la multiplication des possibles et la surprise, ce qui renforce l'ennui de la vie quotidienne. Seule la modernité abstraite se lit dans l'architecture. Il faut donc recourir à une analyse sociologique pour comprendre l'articulation entre l'abstraction qui préside à la conception de la machine et la vie quotidienne de ses habitants dans la ville nouvelle.

b) De la sociologie rurale à la sociologie urbaine

Au moment où il découvre la ville de Mourenx, Lefebvre travaille toujours sur les communautés paysannes, en France dans les Pyrénées mais aussi dans le monde. Il va décider d'utiliser les méthodes d'enquêtes de terrain développées pour la sociologie rurale et de les appliquer à la sociologie urbaine. Lefebvre pourra construire sa critique radicale de la société moderne en se servant de la sociologie urbaine comme creuset. C'est précisément à partir du cas d'étude de la ville nouvelle de Mourenx qu'émerge ce projet de sociologie critique qui structurera ses travaux futurs sur le devenir urbain de la société industrielle moderne. Le premier article que Lefebvre écrit sur la ville nouvelle « Les nouveaux ensembles urbains. Un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière » correspond à un double programme : d'une part un projet critique qui s'appuie sur la sociologie, et d'autre part la recherche de possibles pour l'action, ce que Lefebvre appelle l'utopie expérimentale.

Lefebvre montre le décalage entre les discours sur la ville nouvelle tenus par les aménageurs (le seul bailleur de la ville étant l'État) qui la décrivent comme une « cité radieuse » et ce qu'il pressent comme étant le malaise fondamental de la ville moderne, et qui est également celui de la vie quotidienne dans le monde moderne, l'ennui. La ville fonctionnelle ne correspond pas à une forme urbaine optimale, car mieux elle est planifiée, plus elle génère d'ennui. Il analyse des témoignages des habitants de la cité nouvelle comme des manifestations de cet ennui qui ronge la ville nouvelle. Il s'effraie de l'élimination des lieux de sociabilités par les analyses fonctionnelles qui écrasent toute spontanéité dans la vie sociale, l'élément ludique étant particulièrement présent dans les villes historiques que les aménageurs modernes perçoivent comme « monstrueuses ». Les articles « Le Bistrot-Club » et « La vie sociale dans la ville » complètent ces analyses : il met en avant l'importance des bistrots et des petits commerces dans la vie sociale de la ville ; les analyses fonctionnelles de la ville oublient la rue, le ludique qui dépasse toute fonction, et le symbolique

[237] Lefebvre, *IM.*, p. 125.
[238] Lefebvre, *IM.*, p. 124.

(notamment les monuments, les cimetières...). C'est le point de départ de l'étude de la société urbaine à l'aide des outils de la sociologie critique, et de la critique de l'aménagement d'État qui se met en place dans les années 1960, qui sera aussi nourrie des analyses de l'IS.

D'autre part la voie de la connaissance et de la critique est complétée par une vision des possibles, et de ce que Lefebvre appelle l'utopie expérimentale. L'enquête sur la ville existante doit être le support pour proposer une autre manière de faire la ville, voie qu'il qualifie d'« humanisme dialectique », fondée sur le jeu. C'est ici que l' « utopie expérimentale », terme issu de son analyse des pratiques de l'Internationale Situationniste, prend le pas sur une approche purement sociologique et ouvre un espace entre pensée et action. La voie qu'il propose consiste aussi dans la lutte pour la « démocratie urbaine »[239] (préfiguration du droit à la ville) et il pose pour la première fois la nécessité d'une lutte urbaine en dehors de la lutte syndicale classique qui s'effectue dans le cadre du travail. En effet, il s'appuie sur la lutte engagée par la victoire d'une liste des locataires « apolitiques » de la ville nouvelle aux élections municipales emmenés par l'instituteur de la ville de Lacq, André Cazetien, pour montrer les possibilités présentes dans la ville nouvelle pour engager une lutte contre « la plaie du monde moderne : l'ennui, la monotonie du processus de travail, l'ordre de la ville fonctionnalisée, bureaucratisée »[240]. André Cazetien raconte l'histoire de cette ville de locataire et les luttes de ses habitants contre la société gestionnaire du parc locatif, et contre les dégâts environnementaux provoqués par les débuts de l'exploitation du gaz de Lacq, notamment à travers la mise en place d'un conseil de résidents et des revendications à la fois sur le lieu de travail et pour l'administration de la ville[241]. Lefebvre espère que la lutte pour la démocratie urbaine saura faire naître un espace approprié et un style de vie nouveau, à partir de l'organisation de la vie sociale autour de jeux, d'activités sportives, culturelles...

Il ajoute « De cette lutte et de cet enjeu dépendent pourtant – jusqu'à un certain point – le sens et le destin de la « modernité » »[242]. En effet Lefebvre ne veut pas cantonner l'utopie expérimentale à la ville historique : c'est ce qui va impulser ses analyses de la société urbaine. Il imagine qu'il est possible de recréer les conditions des sociabilités urbaines dans une ville nouvelle. C'est dans ce sens qu'il refuse de condamner de manière irrémédiable la technique moderne dans l'élaboration du cadre de vie. Sa critique de la ville nouvelle n'est pas seulement une nostalgie pour

---

239 Le terme se trouve dans le texte. Lefebvre, *Du rural à l'urbain*, 3ème édition Anthropos 2001, p. 125.Sur l'histoire de la ville de Mourenx et sur les luttes de ses habitants, notamment face à la pollution produite par l'extraction du gaz et sur le pouvoir central de l'administration sur la ville, voir l'ouvrage de André Cazetien qui fut son maire pendant de nombreuses années et que j'ai eu la chance de rencontrer. André Cazetien, *Des villes pour changer le monde*, Atlantica, 2005.

240 Lefebvre, *DRU.*, p. 128.

241 Sur le témoignage de André Cazetien concernant les dégâts environnementaux produits par l'exploitation du gaz, voir http://stopgazdeschiste.org/2013/03/12/exploitation-conventionnelle-pollution-conventionnelle-le-temoignage-de-andre-cazetien-a-propos-des-forages-a-lacq-64/

242 Lefebvre, *DRU.*, p. 128.

la ville historique, mais l'attachement aux caractères de la ville historique dégagés permettent de mettre en perspective les échecs de l'aménagement fonctionnaliste. Cette recherche du style de la vie et de la ville comme œuvre, y compris dans la ville nouvelle, est le sens de son romantisme révolutionnaire qu'il développe dans *Introduction à la modernité,* sur lequel nous reviendrons. La démocratie urbaine doit permettre l'avènement de la ville comme œuvre, même s'il est plus facile de convoquer son esprit dans les villes historiques :

> « quant au refus de la technicité, il n'a pas encore fait ses preuves. Il a beaucoup de chances de se vouer à la stérilité et à l'impuissance. Comment refuser ce caractère essentiel de la « modernité » sans vouloir résoudre la crise de la modernité – cette crise qui la suit comme son ombre, ou plutôt qui fait sa vie -, par un retour en arrière, retour impossible et inconcevable. Ce sera (peut-être) à l'occasion de la Cité ou de la Ville moderne, que nous retrouvons la notion d'œuvre, en lieu et place de la notion d'objet, de produit ou de chose. En jargon technique, il s'agit des « grands ensembles urbains ». Les villes, de tout temps, furent des œuvres, celles des collectivités. Les villes nouvelles, qui naissent de la laideur et de l'ennui, peuvent-elles devenir des œuvres, création du groupe qui prévoit, bâtit, planifie ? Jusqu'ici, l'échec, et lui seul, pose et creuse le problème. (Ce problème ne serait-il pas celui de l'Harmonie, mais rénové dans un autre contexte et dans un sens pratique, celui d'une participation active et vécue en pleine quotidienneté, différent du sens réservé à l'art et à l'esthétique pris isolément ?...)[243]

Ainsi la sociologie critique n'est pas détachée de la réflexion esthétique plus générale sur le style de vie et doit la nourrir. La ville comme œuvre n'est pas une idée élitiste mais une organisation collective dans laquelle considérations artistiques et politiques se rejoignent. C'est de cette fusion entre art et politique que semble dépendre l'avenir de la ville nouvelle.

Cette organisation ne se décide pas par des études préalables, y compris des études sociologiques, pour construire une ville idéale, une ville utopique. Dans l'article « Utopie expérimentale : vers un nouvel urbanisme » publié en 1961 Lefebvre critique les villes projetées par des équipes d'urbanistes s'appuyant sur les principes de la Charte d'Athènes. Il parie sur l'échec de la programmation de la vie sociale par des hommes de bonne volonté, y compris quand ceux-ci alimentent leurs projets par de fines études sociologiques et historiques. Cette programmation de la vie est fondée sur une principe d'harmonie dont les architectes prennent la responsabilité morale. Ils cherchent à fonder une communauté structurée et hiérarchisée suivant des principes opérationnels relevant d'une ingénierie sociale qui découle d'une idéologie. Cette harmonie est trop sérieuse pour Lefebvre pour qui le jeu est un ressort fondamental de la vie sociale.

S'ils tentent de remédier à la monotonie par la variété des formes et des couleurs, ces stratégies sont insuffisantes pour parer à l'ennui. Ils ne peuvent rassembler la ville autour d'un monument à la fonction trop définie. Lefebvre oppose à l'analyse fonctionnelle une analyse sémiologique des monuments dans la ville : « Ils émergent au dessus des systèmes sémiologiques

[243] Lefebvre, *IM.,* p. 272-273.

qui constituent la trame du texte social quotidien : discours, vêtements, gestes, spectacles de la rue. Ils disent plus. Ils ont plus de sens. Ils expriment de l'inépuisable »[244]. Le monument ne doit donc pas être spécialisé mais organiser l'espace et le temps social. De même, l'analyse fonctionnelle du besoin social de jeu conclue en l'aménagement suffisant d'espaces verts, de forêts, de promenades, de nature aménagées, confondant le loisir et le jeu. Or « le jeu ne correspond à aucun besoin élémentaire, encore qu'il les présuppose tous. Il correspond à des désirs affinés et différenciés, selon les individus et les groupes, désirs que tuent vite la monotonie et l'absence de possibilités »[245]. Il craint que les enfants et les adolescents ne puissent s'épanouir dans cet univers dans lequel il n'ont pas de place spécifique. Ainsi ce n'est pas seulement le caractère technique de l'urbanisme moderne qui est critiqué par Lefebvre mais l'utilisation de la sociologie dans une programmation sociale dirigée par une idéologie. La ville idéale ne peut naître de cette harmonie.

Pour Lefebvre, la réponse à l'ennui moderne n'est pas à chercher dans des équipements ou des fonctionnalités urbaines. Lefebvre insiste sur le caractère expérimental de l'utopie pour laquelle il plaide. Celle-ci n'est pas une seule extrapolation du présent ni une réflexion sur la ville idéale abstraite : « Nous pourrions aussi nommer 'utopie expérimentale' l'exploration du possible humain, avec l'aide de l'image et de l'imaginaire, accompagnée d'une incessante critique et d'une incessante référence à la problématique donnée dans le 'réel' »[246]. C'est ici que le romantisme révolutionnaire prend son sens, puisque la réponse qu'il formule face à la modernité consiste en la réalisation de l'art dans la vie et la fin de l'art comme activité spécialisée : « je considère que l'ennui moderne pose le problème du style dans la vie »[247]. A la fin de l'essai « Vers un nouveau romantisme ? », Lefebvre plaide pour une utopie romantique face à la programmation de la vie :

> « La prévision rationnelle, qui croyait déduire le futur du présent, et appliquer à la société les procédés opératoires et prévisionnels des sciences de la nature, cette rationalité a fait faillite. Les déterminismes absolus, l'économique, l'historique, le sociologique, le politique, nous ont déçus. L'aléatoire et l'imprévu, donc le possible, entrent dans la connaissance comme dans la vie »[248]

Lefebvre prend comme exemple de cette utopie expérimentale les pratiques de l'avant-garde, en particulier celles de l'Internationale Situationniste, (dont il dit que les pratiques le « touchent »[249]) qui sont selon lui d'une importance capitale pour la problématique des villes nouvelles, l'un des enjeux les plus urgents de la modernité. L'utopie romantique ne consiste pas dans une fuite hors du réel mais dans la recherche de nouvelles possibilités et voies pour le présent qui s'intègrent à la

[244] Lefebvre, *DRU.*, p. 137.
[245] Lefebvre, *DRU.,* p. 138.
[246] Henri Lefebvre, « Utopie expérimentale : pour un nouvel urbanisme », *Revue Française de Sociologie* (1961), *DRU.*, p. 131.
[247] Henri Lefebvre, *IM.*, p. 343.
[248] Henri Lefebvre, *IM.*, p. 345.
[249] Henri Lefebvre, *IM.,* p. 349.

raison :

> « ce nouvel utopisme, que nous voyons surgir de diverses façon autour de nous, il est vraiment nouveau. L'utopie s'expérimente ; elle se vit ; l'imagination devient vécue, expérimentale pour ainsi dire ; elle intègre la raison au lieu de la combattre ou de la réprimer. Seule une sorte d'usage raisonné, mais dialectique, de l'utopie nous permet d'éclairer le présent au nom de l'avenir, de critiquer l'accompli, la quotidienneté bourgeoise ou socialiste ; (…) Et notez bien qu'il ne s'agit plus de sauter dans l'avenir lointain en passant par dessus le présent et l'avenir proche, mais d'explorer le possible à partir du présent. Notez aussi que le possible et la méthode utopique ne se confondent plus avec l'anticipation, la prophétie, l'aventurisme ou la vague conscience du futur »[250]

Il ajoute à propos des grands ensemble et des villes nouvelles qu'elles sont le lieu privilégié de cette pratique expérimentale, qui ne peut être pratiquée que par des petits groupes :

> « Là, dans ces « grands ensembles », les dimensions de l'être humain se manifestent, par le vide et les absences autant que par les réalités. Les échecs apprennent autant que les réussites. C'est là que la participation peut reprendre un sens ou prendre un sens nouveau. Vous savez peut-être combien je tiens à l'idée de la multi-dimensionnalité de l'humain : besoin-travail-jouissance » ou encore « vivre-faire-dire » ou encore les Moments : le Jeu, l'Amour, le Repos ?... Pour construire une vie renouvelée dans des villes nouvelles, c'est-à-dire pour construire un 'objet virtuel', il faut utiliser expérimentalement la démarche utopique, en prospectant les possible et l'impossible, en transformant cette exploration hypothétique en programmes applicables, en plans pratiques »[251].

La ville nouvelle de Mourenx constitue donc le creuset de la sociologie urbaine de Lefebvre. C'est à travers ce cas que s'ébauche la réflexion de Lefebvre sur l'espace et le temps social dans toute sa complexité. L'identité de sa pensée urbaine se façonne et se développe durant les années qui suivent, et qui correspondent à sa carrière universitaire (jusqu'en 1973). Comme nous pouvons le constater, dès le départ, la démarche de Lefebvre ne se cantonne pas à la sociologie urbaine et se nourrit d'une réflexion poétique, celle qui l'amène à définir le projet des utopies expérimentales. Nous reviendrons sur cette dimension de sa pensée urbaine dans le second chapitre consacré à la poétique de la ville.

c) Lefebvre sociologue critique de l'urbain

C'est en tant que sociologue de l'urbain qu'Henri Lefebvre est élu professeur de sociologie à l'Université de Strasbourg en 1961, avec le soutien de Georges Gusdorf, l'épistémologue des sciences humaines qui a écrit de nombreux ouvrages, en particulier sur le romantisme. Il dirige le département de sociologie que quitte Gurvitch[252] avec lequel il était entré dans la sociologie (le

---

250 Henri Lefebvre, *IM.*, p. 346.

251 Henri Lefebvre, *IM.*, p. 349.

252 Michel Trebitsch le présente ainsi : « Socialiste révolutionnaire, Gurvitch s'est exilé de Russie en 1921, d'abord à Prague puis, en 1924, à Paris, où il passe son doctorat de philosophie, avant de succéder à Maurice Halbwachs à Strasbourg en 1935. Exilé derechef pendant la guerre, à New York où il travaille avec la New School for Social Research, il en revient comme le premier introducteur de la sociologie américaine, qu'il combattra ensuite. Son ouverture internationale, son charisme personnel ont été souvent

Centre d'Études Sociologiques en 1948). Il laissera son poste à son assistant Abraham Moles en 1965, date à laquelle il rejoint l'Université de Nanterre jusqu'à sa retraite en 1973. À Nanterre, Lefebvre met en place un Institut de Sociologie Urbaine et son enseignement aura une grande influence sur les étudiants qui ont participé à mai 1968, les « enragés » en novembre 1967 et le mouvement du « 22 mars ».

C'est dans le laps de temps où il est professeur à l'Université que Lefebvre publie l'ensemble des ouvrages consacrés à la ville et à l'urbain. Dans l'ordre de publication, il y a *Le Droit à la ville* (Paris, Anthropos, 1968), *Du Rural à l'Urbain* (Paris, Anthropos, 1970) qui est un recueil des articles jalonnant le parcours de la sociologie de Lefebvre de 1949 à 1969, rassemblés par Mario J. Garrivia, sociologue urbain espagnol qui s'était formé à ses côtés à Strasbourg. En 1970 paraît *La Révolution urbaine* (Paris, Gallimard, 1970), la même année où Lefebvre fonde la revue *Espaces et Sociétés* avec l'architecte Anatole Kopp aux éditions Anthropos, dans laquelle il publiera également. Viennent ensuite *La pensée marxiste et la ville* (Paris-Tournai, Casterman, 1972), *Espace et politique* (Paris, Anthropos, 1973), qui constitue le deuxième tome du *Droit à la ville* et qui y sera intégré, et enfin, *La Production de l'espace* (Paris, Anthropos, 1974), qui constitue une synthèse de toutes les réflexions sur le rapport des sociétés à leur espace.

Les ouvrages de Lefebvre consacrés à l'urbain s'inscrivent dans le contexte du développement de la question urbaine et son institutionnalisation au sein de la sociologie durant les Trente Glorieuses. Il constitue également une référence incontournable pour les architectes et les urbanistes à l'époque où les écoles d'architecture se séparent des écoles des beaux-arts (séparation effectuée par André Malraux en 1968) et qui joueront un grand rôle dans sa transmission à une génération de praticiens. Il faut donc inscrire l'œuvre urbaine de Lefebvre dans ce qu'Éric Le Breton appelle la sociologie urbaine critique française[253], la sociologie se présentant à cette époque comme la science humaine directrice des Trente Glorieuses. Cette sociologie critique s'est développée après la seconde guerre mondiale autour du Centre d'Études Sociologiques en rupture avec l'héritage de la sociologie du début du siècle monopolisée par la figure de Durkheim, et avec l'influence d'auteurs comme Marx, Freud ou Heidegger. La nouvelle génération de sociologues cherche à comprendre les bouleversements de la société dans laquelle ils vivent et les mécanismes qui la structurent par des études empiriques.

Les bouleversements de la ville constituent alors un terrain d'étude privilégié. Après la seconde guerre mondiale, la reconstruction en Europe et la croissance économique et industrielle

soulignés, mais, resté philosophe dans ses références et ses catégories, il ne sera jamais lui-même totalement intégré à sociologie française ». Il fonde le Centre d'Études Sociologiques en 1946 auquel Friedmann lui succède en 1949.

[253] Éric Le Breton, *Pour une critique de la ville, La sociologie urbaine française 1950-1980*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

des Trente Glorieuses vont de pair avec une urbanisation rapide. Le phénomène d'urbanisation dépasse le seul accroissement de la taille des villes et la concentration de populations sur des surfaces plus grandes. L'industrialisation en est la source, mais il se pose la question de la nature d'un phénomène qui devient autonome et modifie en profondeur la société. Cette question du changement de nature de la ville à travers ce processus d'urbanisation accélérée est posée par les sciences de la société. Celles-ci vont s'intéresser de près à cette « implosion-explosion » de la ville, pour reprendre le terme de Lefebvre, et plus généralement au rapport entre l'espace et la société, rapport dont l'articulation est en débat à la faveur de la problématique urbaine. C'est la brutalité des processus qui fait de la question urbaine un objet particulier d'investigation à même d'englober un ensemble d'interrogations sur la société. La sociologie urbaine critique guidera l'interrogation sur le phénomène urbain dans les sciences humaines et sociales, les autres disciplines (histoire, géographie, anthropologie, économie...) intégrant plus tard ses apports, même si les auteurs ne sont pas exclusivement sociologues et veulent comprendre la ville comme une réalité totale nécessitant l'abandon des spécialisations disciplinaires. Loin de constituer une théorie unitaire, éclatés dans différents courants, les sociologues de l'urbain de cette époque en France partagent le projet d'une critique de la société. Eric Le Breton explique la teneur du qualificatif « critique » pour ces théoriciens :

> « Le qualificatif de critique désigne d'abord des pensées postulant que les réalités sociales sont structurées par des relations de pouvoir, et particulièrement des pouvoirs « invisibles » tels que l'idéologie ou la manipulation culturelle. Ce pouvoir est supposé dichotomique, coupant la société en deux parties sans autre médiation que des relations de dominations »[254].

Mais surtout, c'est l'omniprésence de l'État aménageur qui donne son contenu particulier à la théorie critique française. En France, l'État centralisé applique les principes de l'urbanisme fonctionnaliste issus de la Chartes d'Athènes (1933). Il s'agit d'offrir aux nouveaux citadins issus de l'exode rural un cadre de vie qui réponde à leurs « besoins » afin de répondre à la crise du logement dont le manque quantitatif est criant. L'idéologie du progrès sous-tend la production de logements modernes et équipés, espaces sains, aérés et lumineux. L'État lance un appareil industriel de construction de logement pour répondre à ces besoins identifiés par des outils statistiques. La planification spatiale permet de limiter des coûts en maîtrisant le foncier par des zones à urbaniser en priorité qui accueillent des opérations de logement de plus en plus grandes. Au-delà du logement, de grandes opérations d'aménagement sont planifiées pour moderniser le territoire : routes, zones industrielles, villes nouvelles. En 1963, la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) est créée pour administrer cet aménagement. C'est avec et contre

[254] Éric Le Breton, *Op. Cit.,* p. 11.

cet État planificateur et aménageur que la nouvelle génération de sociologues adopte des postures et des outils radicalement neufs. Devant les troubles sociaux présents dans les cités nouvelles, la sociologie est invitée à fournir une expertise pour appuyer l'action. L'État finance généreusement la recherche en sociologie par la mise en place de la recherche contractuelle. Cependant les sociologues refuseront (surtout à partir de 1965) d'accompagner l'action de l'État qu'ils voient comme intrusif et oppressant et dénonceront la violence de la « modernisation » de la société et l'idéologie du progrès qui la sous-tend :

> « voilà deux éléments du creuset critique : l'engagement des intellectuels dans la mise en question des relations de l'État et de la société ; l'élaboration de théories déconstruisant les fondements du pouvoir d'État. La particularité de la décennie 1965-1975 est que les chercheurs sont désormais nombreux et qu'ils disposent de moyens financiers importants. La sociologie urbaine critique se déploie pleinement »[255].

L'urbanisme est conçu comme le bras armé des rapports sociaux de domination, qu'il soit perçu comme tel par les acteurs (souvent de bonne volonté) ou non. Les sociologues critiques soutiendront donc les mouvements sociaux qui contestent l'action aménageuse, s'impliquant particulièrement dans le mouvement de mai 1968.

Le travail de chercheur de Lefebvre s'inscrit institutionnellement dans le développement de la sociologie critique et des études empiriques commanditées par l'État. Lefebvre participe à la création de l'Institut de Sociologie Urbaine en 1962 avec Monique Coornaert, Antoine et Nicole Haumont et Henri Raymond, et suivra les études empiriques menées dans ce cadre portant sur les villes nouvelles, puis sur la banlieue pavillonnaire. Il incite également ses étudiants de Strasbourg puis de Nanterre à participer à des études dans différentes villes financées par les organismes d'État comme le Centre de Recherches en Urbanisme (CRU) et la Direction de l'Aménagement, du Foncier et de l'Urbanisme (DAFU) du ministère de l'Équipement. Ces travaux permet une convergence entre les sociologues et les urbanistes qui se manifestera par le colloque de Royaumont « Sociologie et Urbanisme » en 1968, qui rassemble tous ces acteurs. Le travail de l'Institut de Sociologie Urbaine se poursuit dans les années 1970 alors que Lefebvre collabore avec de nouvelles personnes à la Faculté de Nanterre, notamment ses assistants Jean Baudrillard et René Lourau[256].

Les études empiriques et la constitution d'un savoir spécifique de l'urbain font partie du projet de critique radicale de la société, dans la lignée de la méthodologie établie à l'issue de la

---

[255] Éric Le Breton, *Op. Cit.*, p. 35.

[256] Lukasz Stanek explore en détail ces travaux et le rapport entre sociologues et aménageurs dans *Henri Lefebvre on space ; architecture, urban research, and the production of theory,* The University of Minnesota Press, 2011., p. 19-27. Dans les années 1970, plusieurs rapports sont produits, incluant « La copropriété » (1971) « Habitat et pratique de l'espace » (1973), « L'espace du travail dans la ville » (1973), « Les locataires » (1976).

période de fermentation des années 1950 dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961). Dans cet ouvrage il met en ordre (pour ne pas dire systématise) les concepts qu'il élabore pour aborder le monde social. Après un chapitre de mise au point sur l'objet de recherche spécifique de la vie quotidienne et évolutions de la société et les interrogations soulevées par les changements des années 1950, il présente les instruments formels de la recherche sociologique qui permettent d'aborder le monde social de manière empirique et mène une discussion épistémologique sur leur contenu par rapport à d'autres courants en sociologie (il discute notamment la notion de structure à laquelle il dénie la capacité de saisir la totalité que constitue le monde social dans sa complexité). Il présente dans un deuxième chapitre les catégories élémentaires qu'il a déjà élaborées et conceptualisées pour aborder le monde social. Figurent des notions comme celle de totalité, d'aliénation, de dialectique, de champ total et de champ sémantique, mais aussi des catégories qu'il est en train d'élaborer, comme celle d'espace social et de temps social, qu'il développera par la suite, ses recherches étant structurées par les thèses principales de l'espace comme produit social et de l'avènement de la société urbaine.

Mais si Lefebvre produit une sociologie, il n'a de cesse de plaider pour une analyse pluridisciplinaire du phénomène urbain, aucune science n'ayant selon lui la primauté et toutes devant contribuer à une science pluridisciplinaire de l'espace[257]. La sociologie ne s'occupe que d'un certain niveau de la réalité humaine, car pour Lefebvre la théorie a l'ambition de saisir la totalité de la pratique sociale. Sa pensée sur l'urbain se nourrit de multiples influences et ne se contente pas de mettre en œuvre une méthodologie empirique et de formuler des concepts pour saisir la réalité sociale. La littérature et les arts contribuent à l'intelligibilité du phénomène urbain dont il ne s'agit pas seulement de faire l'analyse sociologique. En ce qui concerne le phénomène urbain Lukasz Stanek a retrouvé la bibliographie des premiers cours de sociologie urbaine à Strasbourg qui comprend une pluralité de sources :

> « La bibliographie éditée par Lefebvre sous le titre « Sociologie urbaine et Urbanisme » pour la préparation de ses cours montre que l'essentiel des références pour ses futurs livres sur l'espace ont été rassemblées à cette époque, incluant les sources anglo-américaines (Kevin Lynch, Christopher Alexander), Martin Heidegger, et la description de la ville dans la littérature (Eugène Sue, John Dos Passos, John Steinbeck, Malcolm Lowry) »[258]

Ainsi si Lefebvre s'est institutionnellement inscrit dans le développement de la sociologie urbaine, sa réflexion dépasse le cadre de la sociologie et ouvre des questionnements philosophiques et des

[257] Stanek rappelle que lors du colloque de Royaumont en 1968, Lefebvre avait dirigé un panel intitulé « La recherche interdisciplinaire et la sociologie urbaine ». Stanek, *Op. Cit.*, p. 22.

[258] « *The bibliography edited by Lefebvre under the title 'Urban Sociology and Urbanism' in preparation of his lectures shows that the bulk of references for his later books about space ware gathered at that time, including Anglo-american sources (Kevin Lynch, Christopher Alexander), Martin Heidegger, and the description of the city in litterature (Eugène Sue, John Dos Passos, John Steinbeck, Malcolm Lowry)* », Lukasz Stanek, *Ibid.,* p. 21. traduction de l'auteure.

sciences humaines en général plus généraux, ce qui lui conférera une place particulière dans la sociologie critique française.

En effet, Éric Le Breton distingue plusieurs courants au sein de la sociologie critique urbaine, qui ne sont pas monolithiques et évoluent au cours de la période : les sociologues marxistes qui analysent les questions urbaines à travers le prisme de la critique de l'économie politique et la théorie des contradictions, ceux qui suivent Paul-Henry Chombart de Lauwe et ses recherches anthropologiques sur la culture populaire et l'habitat, la sémiologie urbaine dont les représentants travaillent sur l'appropriation subjective des espaces urbains (Françoise Lugassy, Jacqueline Palmade, Alain Médam, Sylvia Ostrowetsky...), les membres du Cerfi qui conçoivent la ville comme outil de normalisation et qui travaillent à partir de l'œuvre de Michel Foucault. Ces auteurs et théories très différentes créent autour de la question urbaine un espace de discussion commun. Selon Éric Le Breton, si Henri Lefebvre est une figure incontournable de la théorie critique dans la sociologie urbaine des années 1960-1970, il constitue néanmoins un courant isolé (il lui consacre un chapitre séparé), de nombreuses querelles l'opposant aux autres courants. Il n'aura jamais d'héritiers et ne cherchera pas à faire école.

Notre hypothèse pour expliquer cette spécificité et cette solitude est que Lefebvre ne définit pas sa recherche comme une sociologie à proprement parler. En effet, Lefebvre ne publie pas exclusivement des ouvrages sur l'urbain durant cette période et sa réflexion s'inscrit dans le projet plus global d'une critique de l'homme moderne : il continue son exploration dans la *Critique de la vie quotidienne*, des ouvrages théoriques comme *Métaphilosophie* et *La fin de l'histoire*, ou polémiques comme *Le manifeste différentialiste* (1970), *Au delà du structuralisme* (1971) ou encore *Vers le cybernanthrope, contre les technocrates* (1971). Il ne faut donc pas isoler la question urbaine des autres questions qui l'animent, car le découpage thématique n'est pas pertinent si l'on veut comprendre la formulation de sa pensée urbaine. Contrairement à ce qu'affirme Rémi Hess[259], sa réflexion sur l'urbain ne se cantonne pas à la courte période de rédaction des ouvrages de sociologie urbaine, mais irrigue ses réflexions durant toutes les années 1960, en particulier dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne*, *Introduction à la modernité*, ou *Métaphilosophie*, dans lequel l'espace, la ville, l'architecture ou la problématique urbaine sont convoqués dans l'analyse.

Cet ensemble d'interrogations recouvre des enjeux philosophiques : c'est dans cette mesure

[259] « la période de production sur ce thème a été extrêmement courte. De façon schématique, on pourrait dire qu'elle correspond à son passage à Nanterre. Lefebvre publie sept livres en sept ans sur ce sujet. Aucun ouvrage sur la ville ni avant ni après cette période ». Rémi Hess, *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle,* Métailié, 1988, p. 274-275.

que Lefebvre ne se contente pas d'élaborer une théorie critique mais l'insère dans une métaphilosophie dont nous devrons préciser les contours. Ainsi, il n'est pas suffisant de décrire la pensée urbaine de Lefebvre comme une sociologie. La définition du romantisme révolutionnaire tente de répondre au projet de transformation de la vie aidé par la connaissance et élargit sa pensée à une poétique urbaine. Nous avons vu la proximité de Henri Lefebvre avec les avant-gardes artistiques et littéraires des années 1950, qui est présente dès les débuts de sa pensée urbaine dans les analyses de la ville nouvelle de Mourenx, avec l'idée d'une utopie expérimentale. Cette rencontre avec les avant-gardes est fondamentale dans la définition du projet de Lefebvre et des concepts qu'il élabore pour saisir la transformation de la société industrielle en une société urbaine. Le second chapitre explore donc plus en profondeur la pensée romantique révolutionnaire de Lefebvre en ce qu'elle fonde une poétique de la ville qui irrigue sa pensée de la ville comme œuvre et lui permettra d'élaborer sa critique du processus d'urbanisation moderne.

Chapitre 2) Le romantisme révolutionnaire au fondement d'une poétique de la ville

> « La main de la gloire qui ordonne et dirige, elle aussi peut implorer. Un simple changement d'angle y suffit. » Maurice Pialat, *L'amour existe*, film documentaire, 1960.

Lefebvre forge le terme « romantisme révolutionnaire » dans l'article rédigé en mai 1957 intitulé « Vers un romantisme révolutionnaire »[260], publié dans *La Nouvelle Revue Française,* à une période charnière de son œuvre puisque c'est celle qui aboutit à son départ du parti communiste. Ce départ lui permet de développer sa pensée théorique plus librement alors même qu'il fait un travail autobiographique dans *La Somme et le Reste* (1959). Comme nous l'avions vu dans le premier chapitre, la critique de la vie quotidienne s'oriente alors vers une critique plus globale de la vie moderne et de la société de consommation naissante[261], une réflexion approfondie sur la modernité. Le romantisme révolutionnaire sera la clé de voûte de la perspective ambiguë offerte sur la modernité dans l'ouvrage *Introduction à la modernité - Préludes* publié en 1962, composé de douze préludes et qui s'achève par l'important prélude final intitulé « Vers un nouveau romantisme ? » consacré à Stendhal. S'il définissait son projet sociologique comme le résultat du projet de critique de l'homme et du monde moderne, l'évolution de sa pensée sur la modernité suppose comme nous le verrons une évolution conceptuelle, ou plutôt une involution, puisqu'il revient au romantisme de sa jeunesse qu'il avait délaissé. Le romantisme révolutionnaire l'amène à se nourrir davantage du jeune Marx et de revenir à Nietzsche, qui prendra désormais plus d'importance dans sa pensée critique.

Nous avions vu comment le projet de sociologie critique radicale naît de cette période charnière, et qu'elle aboutit dans la sociologie urbaine. Le romantisme révolutionnaire est la philosophie plus globale dans laquelle s'inscrit le projet scientifique de la sociologie critique radicale. Elle permet de mieux comprendre le choc qu'a constitué pour Lefebvre l'irruption de la

---

[260] Henri Lefebvre, « Vers un romantisme révolutionnaire », *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1957, p. 645-647. Réédition avec présentation de Rémi Hess : Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, Nouvelles Éditions Lignes, 2011.

[261] Voir la préface à la seconde édition de *CVQ1,* 1958.

ville nouvelle de Mourenx et son caractère déclencheur dans le projet de sociologie urbaine. Mais aussi et surtout, cette pensée de la modernité lui permet de revenir à une réflexion esthétique et poétique que l'on pouvait croire éclipsée par le projet sociologique qui s'était affirmé dans la *Critique de la vie quotidienne* (1947). Précisons ici que par esthétique, nous entendons le domaine d'enquête philosophique qui concerne le comportement affectif de l'homme envers l'*aiesthesis* (la sensibilité). Dans l'histoire de l'esthétique, le beau a été le critère principal pour déterminer le rapport affectif de l'homme à sa sensibilité, ce qui relève des sens et des sensations. L'art est un objet privilégié de l'esthétique en tant que celui-ci se donne toujours par les sens mais il n'est pas le seul puisque l'esthétique interroge également l'expérience sensible quotidienne de l'homme. Cependant l'esthétique de Hegel était une philosophie de l'art, puisque c'est à travers l'art se développe les contradictions de l'Esprit dans l'histoire, et l'*Esthétique* de Hegel montre comment l'idéal du Beau arrive à son terme, et est dépassé dans ce qu'il appelle la fin de l'art. Ce motif de la fin de l'art (ou de l'art qui n'est plus seulement l'objet de contemplation mais entre dans la vie réelle) est essentiel pour comprendre l'art du vingtième siècle et les discussions esthétiques dans lesquelles Lefebvre s'inscrit. Pour Lefebvre, « l'activité esthétique n'opère pas sur des concepts. Elle s'occupe à la fois de faire (l'œuvre), de dire et de vivre. Elle ne s'en tient pas au discours. Elle opère sur une matière (qui peut être verbale, mais alors les mots deviennent matière à travailler, comme les couleurs et les sons) »[262]. C'est dans ce cadre que s'inscrit la poétique de la ville qu'il développe et qui se fonde sur une théorie de l'art comme style de vie.

Les sources du romantisme révolutionnaire sont artistiques et littéraires, elles le rattachent à une famille de pensée philosophique et littéraire qui naît avec le romantisme français du 19e siècle (Flaubert, Stendhal), se prolonge chez certain poètes (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire), passe par le dadaïsme puis le surréalisme. Là encore, Lefebvre doit repenser son parcours à nouveaux frais, et il retrouve sur son chemin les surréalistes qui ont forgé sa jeunesse et dont il s'était départi par une violente critique dans le premier tome de la *Critique de la vie quotidienne* qui l'avait amené à développer l'étude sociologique du quotidien. Cet ouvrage partait pourtant d'une réflexion esthétique sur le rapport entre l'art (plus particulièrement la poésie et la littérature) et la vie quotidienne ou la vie réelle. Dans le premier chapitre, après une ébauche d'histoire sociale des idées dans l'art et de la pratique artistique depuis le 19ème siècle en France, Lefebvre fait un tableau du thème du merveilleux dans la littérature. Il montre comment le merveilleux a d'abord invité à une fuite hors du réel en donnant une image dégradée de la vie quotidienne, puis comment, avec Baudelaire notamment puis Rimbaud, le merveilleux est revenu dans le réel et le banal quotidien pour changer la vie. Le surréalisme est l'héritier direct de cette

[262] Lefebvre, *IM.*, p. 313.

voie puisqu'il proposait de « découvrir dans le familier, par un jaillissement brusque, l'autre monde, l'infini imaginaire »[263]. Il ajoute :

> « Incontestablement, il y eut dans le surréalisme, du côté des jeunes adeptes, *un grand désir de pureté*. Ils voulaient vivre, vivre selon eux-même – librement, dans la pureté de l'esprit. Révolte, protestation contre un réel intolérable, refus de ce réel, désespoir, espérance d'un salut humain immédiatement possible, départ incessant pour le monde proche et merveilleux des images et de l'amour, se mêlaient dans une confusion que ne vint éclaircir aucune analyse lucide »[264]

Outre le fait que Lefebvre reproche à Breton d'avoir dirigé le mouvement comme un parti politique, il fait la critique du merveilleux surréaliste comme symptôme de la confusion mentale, de la valorisation de l'élément morbide, insolite et bizarre (qui n'est plus merveilleux). En faisant du merveilleux l'envers de la vie quotidienne plus intéressant qu'elle, qui n'est pas au-dessus et en dehors d'elle comme dans la magie et le mythe qui lui dédiaient une place consacrée, le surréalisme confine à la superstition et offre une tentative maladroite de critique de la vie quotidienne. Lefebvre considère que la philosophie de son époque mène également cette attaque contre la vie quotidienne en dégradant le mystère métaphysique dans une métaphysique de l'angoisse (Lefebvre se réfère à l'existentialisme), sans pour autant la connaître pour la transformer, ce à quoi il s'engage par la sociologie. Le premier chapitre de la *Critique de la vie quotidienne* s'achevait sur ces paroles apolliniennes :

> « Nous ne sommes pas encore sortis « spirituellement » du 19e siècle. Lorsque l'homme nouveau aura réglé leur compte aux magies, et enterré les cadavres décomposés des vieux « mythes », - lorsqu'il sera sur le chemin d'une unité et d'une conscience cohérentes, et commencera à conquérir sa vie, à retrouver ou à créer la *grandeur dans la vie quotidienne* – lors-qu'enfin il commencera à la savoir et à le dire, alors seulement nous aurons changé d'époque »[265]

Il s'avère que Lefebvre abandonne la rhétorique de l'homme nouveau et continue à développer la problématique esthétique du rapport entre l'art et la vie à laquelle le romantisme révolutionnaire est une nouvelle réponse. L'esthétique est une part fondamentale de sa théorie critique et est déjà une manière de combattre le Parti de l'intérieur si l'on en croit Rémi Hess qui retrace l'histoire de l'ouvrage *Contribution à l'esthétique*[266] (1953). L'acte créateur de l'artiste est considéré comme une

---

263 Lefebvre, *CVQ1,* 1ère ed. 1947, p. 20.

264 Lefebvre, *CVQ1.,* 1ère ed. 1947, p. 22.

265 Lefebvre, *CVQ1.,* 1ère ed., 1947, p. 49.

266 Henri Lefebvre, *Contribution à l'esthétique*, 2nd édition avec préface de Rémi Hess « Henri Lefebvre et l'activité créatrice », Paris, Anthropos, 2001. Comme nombre d'intellectuels et d'artistes qui avaient adhéré au Parti Communiste, Lefebvre ne supporte pas la doctrine Jdanov du réalisme socialiste qui est le positionnement officiel du Parti en ce qui concerne l'art et les idées, et qui réduit les questions culturelles à celle du rapport entre l'infrastructure et les superstructures. Il ne peut réduire les grands écrivains qu'il étudie à des représentants de la bourgeoisie montante et développe une réflexion sur les formes esthétiques dans une perspective historique, une histoire sociale des idées et de l'art, avant même de quitter le parti communiste. Pour faire paraître l'ouvrage malgré la censure du parti, Lefebvre restera

lutte contre l'aliénation à l'intérieur de l'aliénation. L'œuvre est issue de la vie quotidienne et l'enrichit en définissant un style dans la pratique sociale. C'est à la recherche sur le style que se vouera son esthétique.

Lefebvre définit les problématiques de son esthétique du style dans *La Somme et le Reste* en récapitulant les questions essentielles posées dans *Contribution à l'esthétique*. En particulier, sa distinction de l'œuvre et de la chose ou de l'objet technique est fondamentale pour comprendre l'articulation qu'il opère entre la théorie sociale et politique et la théorie de l'art. Le style naît de la rencontre de l'œuvre et de la pratique sociale:

> « L'œuvre condense et signifie l'appropriation par l'homme de la nature, dans une parcelle pleinement appropriée par l'effort (individuel) de l'artiste pour la sensibilité du spectateur (auditeur, lecteur); en l'œuvre donc se retrouve et se reconnaît l'appropriation par l'homme social de la totalité de l'univers (…). L'œuvre, en tant que totalité unique enveloppant en elle un mouvement infini a un caractère total et cosmique, alors que l'objet pratique participe généralement du produit. Et cependant l'art pénètre dans la pratique, dans la vie quotidienne : c'est là qu'il se constitue en style »[267].

L'œuvre entre dans le vécu quotidien et suppose donc « que l'esthétique et l'éthique ont une certaine liaison ; la question du style concerne aussi bien la vie que la littérature »[268], puisque celui-ci est considéré comme la part de l'œuvre qui entre dans le vécu quotidien. Le romantisme révolutionnaire sera un certain style de vie, celui qui devra lutter contre ce que Lefebvre identifie comme l'abstraction de la vie moderne et permettra d'en prolonger la critique pour identifier des alternatives, des « possibles ».

L'objet de ce chapitre est de montrer que le romantisme révolutionnaire est déterminant dans l'élaboration de sa pensée de la ville et de l'urbain et en élargit les fondements épistémologiques au-delà de la seule sociologie pour façonner ce que nous appelons une poétique de la ville. La pensée esthétique de Lefebvre contribue à la critique du monde moderne à côté du projet sociologique et elle est trop souvent dissimulée par celui-ci. Elle est pourtant fondamentale pour comprendre sa pensée de la ville, de l'urbain, et le projet de rythmanalyse. Au-delà de la théorie critique sociologique, le romantisme révolutionnaire signe la singularité de la pensée de Lefebvre sur la ville et lui donne sa dimension poétique. Ainsi, la pensée de la ville et de l'urbain

célèbre pour avoir inventé une citation de Marx qui figure en épigraphe aux côtés d'une phrase de Jdanov, « l'Art est la plus haute joie que l'homme se donne à lui-même » (cette citation est fictive). Dans *La Somme et le reste*, Lefebvre explique les tenants et aboutissants de ce subterfuge élaboré pour permettre la parution d'un ouvrage dont il déplore désormais le contenu puisqu'il était resté tributaire de distinctions issues de l'esthétique de Hegel que le réalisme socialiste conservait (le rapport entre le contenu et la forme de l'œuvre notamment). Voir Lefebvre, *SR.,* « trois petits tours autour du dogmatisme », 1959, p. 535-542.

[267] Lefebvre, *SR.,* p. 537.

[268] Lefebvre, *VRR.*, p. 30.

n'est pas seulement un changement d'objet de sa sociologie critique du rural à l'urbain. Le romantisme révolutionnaire fait évoluer les concepts avec lesquels il aborde la problématique du rapport entre théorie et pratique : à côté de la catégorie de *praxis* sur laquelle était fondée sa théorie critique et sa lecture alternative de Marx, la catégorie de la *poiesis* et de l'œuvre apparaissent. Appuyées sur l'esthétique de Lefebvre qui comprend des discussions théoriques sur l'art et s'inscrit dans les débats sur la fin de l'art des années 1950, les notions d'œuvre et de *poiesis* façonnent le versant poétique de la pensée de Lefebvre, et lui permettent de développer sa poétique de la ville.

Cette poétique de la ville se nourrit également des œuvres de la famille littéraire dans laquelle sa pensée s'inscrit avec le romantisme révolutionnaire. Elle le rapproche de l'avant-garde artistique de la fin des années 1950, notamment l'Internationale Situationniste (dont les membres débattront du terme 'romantique révolutionnaire'[269]). Sans que Lefebvre ne fasse jamais partie du mouvement situationniste, cette rencontre est décisive sur un plan théorique puisqu'elle lui permet de faire aboutir le romantisme révolutionnaire dans une pensée de la ville comme œuvre. Nous verrons que cette idée de la ville comme œuvre irrigue la pensée urbaine de Lefebvre, en particulier dans *La Proclamation de la Commune* (Gallimard, 1965) et *Le Droit à la ville* (Anthropos, 1968). La pensée de la ville comme œuvre est une étape fondamentale de l'élaboration de sa théorie critique de l'urbain et de la métaphilosophie. Nous nous concentrerons donc sur l'élaboration de la notion d'œuvre qui va de pair avec le romantisme révolutionnaire, et qui est indispensable à la formulation de la métaphilosophie. Celle-ci témoigne d'un enrichissement conceptuel puisque Lefebvre pensera désormais les rapports entre la *poiesis* (l'activité productrice d'œuvre) et la *praxis* qui était la principale préoccupation de sa sociologie. La notion d'œuvre issue du romantisme révolutionnaire donne donc la voie à une nouvelle élaboration du rapport entre théorie et pratique, que la métaphilosophie se chargera de formuler et d'élaborer, et dont la théorie critique sera le réceptacle pour les études empiriques.

Nous reviendrons d'abord sur la définition du romantisme révolutionnaire et de ses sources dans la pensée de Lefebvre lui-même. Ce retour vers le romantisme de sa jeunesse et la définition du romantisme révolutionnaire correspond à une évolution de la problématique de la modernité, qu'il traite en particulier sur un plan esthétique par une théorie de l'art comme style de vie. Ce faisant, Lefebvre s'inscrit dans le renouveau des avant-gardes de la fin des années 1950, et la théorie esthétique de l'art comme style de vie qu'il développe avec le romantisme révolutionnaire est le point de rencontre avec l'Internationale Situationniste. Il définit alors la ville, l'architecture et l'urbanisme comme un terrain de jeu stratégique du romantisme révolutionnaire, et la notion de ville comme œuvre permet de dessiner les contours d'une poétique de la ville présente dans les

[269] Patrick Marcolini, « L'Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis*, 11 | 2007, p. 31-46.

grands textes de Lefebvre sur la ville.

1) Le romantisme révolutionnaire critique de la vie moderne

Dès la fin des années 1950, dans la seconde préface à la *Critique de la vie quotidienne* (1958), Lefebvre s'interroge sur la notion de progrès qui semble constitutive de la modernité et montre ses ambivalences, les gains enregistrés par les progrès techniques correspondant à des pertes de grandeur dans la vie sociale. Alors qu'il avait développé le matérialisme dialectique comme une théorie critique de l'homme et du monde moderne, cette réévaluation de la modernité correspond à un moment charnière et marque une évolution de sa pensée. Il plaide pour un romantisme révolutionnaire alors qu'il quitte le parti communiste, mais en se réclamant toujours de Marx. Cette utilisation du terme « romantique » peut surprendre car le romantisme est souvent associé à la littérature et à la pensée du 19ème siècle. Pourtant il peut aussi être considéré comme une vision du monde, un courant culturel qui s'oppose au monde bourgeois et qui critique certains aspects la modernité, comprise comme la civilisation née de l'industrialisation et de l'économie de marché. A ce titre, le romantisme est une structure mentale et une vision du monde toujours présente au vingtième siècle. Comme l'indiquent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy

> « … ce qui nous intéresse dans le romantisme, c'est que nous appartenons encore à l'époque qu'il a ouverte et que cette appartenance, qui nous définit (moyennant l'inévitable décalage de la répétition), soit précisément ce que ne cesse de dénier notre temps. Il y a aujourd'hui, dans la plupart des grands motifs de notre 'modernité', un véritable *inconscient* romantique »[270].

Lefebvre se défendait pourtant d'être romantique lorsqu'il adhère au Parti Communiste (nous avions vu comment sa critique de Nietzsche dans les années 1930 est fondée sur la confiance dans la transformation révolutionnaire de l'homme) et le rejet du surréalisme dans le premier tome de la *Critique de la vie quotidienne* ainsi que la confiance dans la sociologie semble également contradictoire avec le romantisme. Le romantisme révolutionnaire est issu d'une remise en question personnelle alors qu'il quitte le parti, et lui permet de redonner une cohérence à l'ensemble de son parcours, en particulier sa jeunesse qui occupe une grande part de son autobiographie intellectuelle *La Somme et le Reste* (La Nef, 1959), en l'insérant dans l'héritage du romantisme français du dix-neuvième siècle et des avant-gardes du vingtième siècle, notamment le surréalisme. Lefebvre ne fait que retrouver les aspirations romantiques et révolutionnaires de sa jeunesse, celles qui précisément l'ont mené à Marx. « Entré romantique (au PCF), Lefebvre sort romantique »[271]. C'est la persistance de cette inspiration romantique qui explique à la fois sa lecture humaniste de Marx et

[270] Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand,* Paris, éd. Du Seuil, 1978, p. 26.
[271] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, NRF Gallimard, 1971, p. 99.

ses démêlés avec le Parti Communiste. Ce retour sur soi qui est le fruit du travail autobiographique nourrit la théorie critique des années 1960, par le retour de certains thèmes, et se manifestera également dans le travail esthétique de Lefebvre, comme nous le verrons par la suite : le romantisme révolutionnaire sera définit comme un style de vie pour lutter contre l'abstraction de la vie moderne.

a) Préludes du romantisme révolutionnaire : la jeunesse de Henri Lefebvre

C'est dans l'effervescence intellectuelle d'après la première guerre mondiale que Lefebvre fait des rencontres décisives parmi ses camarades étudiants en philosophie. Ils formeront ensemble le groupe des Philosophes : Pierre Morhange[272], Georges Politzer[273], Norbert Guterman[274], Georges Friedman[275], puis Paul Nizan[276]. Ce groupe qui n'aura pas de configuration stable publiera, au grès des ruptures et des arrivées, la revue *Philosophies* entre 1924 et 1925, *L' Esprit* en 1926-1927, puis *La Revue Marxiste* en 1929 et *Avant-Poste* en 1933. Cette période de la vie intellectuelle de Lefebvre est bien étudiée : Une monographie complète est publiée par Bud Burkhard, *French Marxism Between the Wars. Henri Lefebvre and the « Philosophies »*[277] et Michel Trebitsch lui

---

[272] Pierre Morhange (1901-1972) est directeur de la revue *Philosophies* qu'il lance grâce à sa relation avec Jean Grenier. Il est attiré par le mysticisme juif qu'il développe dans la revue. Manipulé, il perd l'argent de *La revue Marxiste* en le jouant dans un casino à Monte-Carlo. Il écrit une œuvre poétique après la seconde guerre mondiale et conserve son attrait pour le mysticisme.

[273] Georges Politzer (1903-1942), issu d'une famille juive hongroise, est au départ un des amis de Lefebvre. Il essaie de fonder une psychologie concrète par une critique de la psychanalyse et de la philosophie de Bergson. Communiste, à la suite de l'affaire de *La Revue marxiste*, il devient un intellectuel au service du P.C. et se distancie alors de Lefebvre. Il meurt fusillé après avoir été torturé par les allemands en 1942.

[274] Norbert Guterman (1900-1984), issu d'une famille juive polonaise, arrive en France dans les années 1920 pour fuir l'antisémitisme où il rencontre Politzer avec qui il habite, ainsi que Szolem Mandelbrojt. Politzer le présente au reste du groupe. Il est exclu du PCF en 1929 après l'affaire de *La Revue Marxiste* et s'exile aux États-Unis en 1933 où il devient un traducteur reconnu (Guterman maîtrise une dizaine de langues). C'est à ce moment qu'il collabore avec Lefebvre dans la revue *Avant-Poste* puis dans leurs ouvrage communs où il joue le rôle du traducteur de l'allemand. Lefebvre lui rendra visite à New-York. Ils entretiennent une riche correspondance qui est conservée à l'Université de Columbia. Sur cette correspondance, voir l'article de Michel Trebitsch, « Correspondances d'intellectuels. Le cas des lettres d'Henri Lefebvre à Norbert Guterman (1935-1947) », in Nicole Racine et Michel Trebitsch (dir.), « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », *Cahiers de l'IHTP*, n° 20, mars 1992.

[275] Georges Friedman (1902-1977) est issu d'une famille juive parisienne aisée. A l'ENS, il devient très tôt marxiste et pacifiste et rejoint le mouvement *Clarté* avec Henri Barbusse Il rejoint les Philosophes en 1926 avec la revue *L" Esprit.* Il finance un grand nombre de leurs projets Il restera profondément humaniste. Il développe une œuvre sur le travail dans la société industrielle et s'éloignera du communisme après la guerre en faveur d'un socialisme humaniste. Ses rapports avec Lefebvre se détériorent pour cette raison.

[276] Paul Nizan (1905-1940) est un penseur communiste qui deviendra un intellectuel du parti, meilleur ami de Jean-Paul Sartre qu'il rencontre à l' ENS. Il publiera le pamphlet *Les Chiens de garde* contre ses maîtres Brunschvicg et Bergson et adhère aux doctrines du réalisme socialiste. Il est accusé par Lefebvre de surveiller sa correspondance et de transmettre des informations le concernant aux cadres du PC. Il rompt avec le PCF en 1939 car il critique le traité germano-soviétique, non pas au nom de la morale mais pour son manque de cynisme, ce qui lui vaudra d'être considéré comme un traître par ses anciens Camarades.

[277] Bud Burkhard, *French Marxism Between the Wars. Henri Lefebvre and the « Philosophies »*, Humanity

consacre plusieurs études[278]. Cela tient sans doute au fait que lorsqu'il publie *La Somme et le Reste* en 1959 pour rompre définitivement avec le Parti Communiste, Lefebvre montre combien son adhésion au marxisme l'a dans une mesure empêché de poursuivre certaines voies ouvertes dans sa jeunesse et qu'il veut reprendre à nouveaux frais. Ce qu'il évoque de cette période est donc bien inséré dans le contexte de la fin des années 1950.

Nous montrons ici que cette période fut déterminante pour forger le romantisme révolutionnaire. À travers le romantisme révolutionnaire, Lefebvre renoue avec des thèses que ce cheminement biographique présentera de manière fragmentaire, sous la forme de préludes, forme que Lefebvre emprunte lorsqu'il en vient à penser la modernité. Nous verrons également comment le romantisme permettra le passage entre une forme de mysticisme et le marxisme. Les Philosophes se tournent vers l'idéalisme allemand (en particulier Schelling puis Hegel) comme une alternative au rationalisme et à la philosophie de Bergson qui est alors à l'apogée de son influence en France. Et dans le prolongement de l'idéalisme allemand, ils découvriront Marx et adhéreront au Parti Communiste. Ce cheminement étrange du mysticisme au marxisme a longtemps embarrassé les historiens de la pensée, note Bud Burkhard[279], mais il explique que Lefebvre ait développé une lecture hétérodoxe de Marx malgré son adhésion au Parti Communiste.

La période d'après la Grande Guerre de 1914-1918 est une période romantique, que Lefebvre décrit a posteriori dans *La Somme et le Reste* comme « le plus curieux mélange d'imagination idéologique déchaînée, de possibilités créatrices en poésie et en philosophie, et aussi d'immaturité »[280]. Les Philosophes cherchent « une manière de vivre hors du quotidien par la poésie »[281]. Alors que la Révolution Russe fait briller l'espoir d'un monde nouveau, ils suivent l'appel à une révolution dans la vie qui est commun aux groupes d'avant-garde qu'ils côtoient, en particulier les surréalistes[282], qui cherchait la révolution par l'imagination et par l'image. Cependant

---

Books, 2000. traduction : « Le Marxisme français entre les deux guerres : Henri Lefebvre et le groupe Philosophies ».

278 Voir Michel Trebitsch, « Les mésaventures du groupe philosophies (1924-1933), *La Revue des Revues*, n°3, printemps 1987, p. 6-9. « Le groupe Philosophies, de Max Jacob aux surréalistes » dans J-F Sirinelli (dir.), « Générations intellectuelles », *Cahiers de l'IHTP*, n°6, novembre 1987, p. 29-38. « Le groupe philosophies et les surréalistes (1924-1925) », *Mélusine*, n°11, 1990, p. 77-86.

279 Bud Burkhard, *Op.Cit.*, p. 16.

280 Henri Lefebvre, *SR.*, p. 398.

281 Jacques de Bonis, Raoul Sangla, *Henri Lefevre ou le fil du siècle,* un film de La Sept, CDN production 1988.

282 Pierre Morhange connaissait Max Jacob qui avait contribué à la création de la revue *Philosophies* ; Lefebvre rencontre Tzara en 1924 à la suite d'un article publié sur Dada dans *Philosophies* ; Il connaît également André Breton dès 1920. C'est ce dernier qui lui fait découvrir *La Logique* de Hegel qui passionnera plus tard Lefebvre, qui voulait s'inscrire en thèse de philosophie sur Hegel. Brunschvicg lui déconseille d'étudier cet auteur, qui est alors peu connu en France. Par la suite, Jean Wahl contribuera à initier Lefebvre à la pensée de Hegel.

les Philosophes se démarquent toujours par leur mysticisme, alors que le flou est encore entretenu sur le rapport entre révolution poétique et révolution prolétarienne. En effet, à sa naissance le groupe n'est pas marxiste mais tente de répondre à la « Crise de l'Esprit »[283] qui survient après la « Grande Guerre mondiale ». Bud Burkhard emprunte ce terme à Paul Valéry qui, dans l'article idoine[284], avait tenté de définir ainsi cette période d'incertitude et d'inquiétude qui s'ouvrait et qui amenait les intellectuels à chercher de nouveaux principes d'intelligibilité du monde face à la dislocation du sens, et ainsi se prémunir de l'angoisse et du désespoir qu'elle suscitait.

Ces jeunes hommes qui ont soif de vivre à l'issue de la Grande Guerre partagent la révolte de l'Esprit contre le rationalisme dominant (de Brunschvicg le kantien à Jacques Maritain le néo-thomiste) qui fait de la philosophie une entreprise détachée des questions vitales qu'ils se posent. La Grande Guerre ayant achevé de détruire l'espérance en Dieu, il faut une renaissance spirituelle qui atteigne de nouvelles formes d'Absolus, notamment à travers la littérature qui n'est plus une activité séparée de la philosophie. Le groupe des Philosophes défend un « nouveau mysticisme »[285] qui se veut la critique des religions établies. Le projet de la revue *Philosophies* est de juxtaposer des essais et des travaux de poètes et de philosophes. Il s'agit de contribuer à une renaissance de la philosophie qui permette une grande révolution humaine à travers des actes purs dans la littérature et dans la contemplation, ce qui suppose une mode de vie presque monastique, selon les vues de Morhange qui dirige le groupe[286]. Au sein de ce projet, les réflexions de Politzer et de Lefebvre tendent à théoriser les enjeux de cette réponse à la « grande inquiétude » de leur génération. Politzer amène dans le groupe les récents débats sur la psychanalyse qu'il a étudiée de près à Vienne, et Lefebvre traite le problème de la conscience individuelle et de l'identité, un projet qu'il veut développer durant toutes ces années pour proposer une nouvelle philosophie de la conscience[287] et qui devait constituer son sujet de thèse ainsi que « le projet sérieux de créer une méthode pour comprendre et transformer le monde »[288].

Pour Lefebvre, le sujet ou le Moi n'est pas l'élément premier qui s'affirme dans la réalité extérieure, il faut partir de cette réalité extérieure pour reconstituer l'individu en intégrant ses

---

283 Voir Bud Burkhard, *Op.Cit.,* chap. 1.

284 Paul Valéry, « La crise de l'Esprit », *Nouvelle Revue Française,* n°71, août 1919.

285 Michel Trebitsch, « Le groupe 'philosophies' de Max Jacob aux surréalistes (1924-1925) » dans J-F Sirinelli (dir.), « Générations intellectuelles », *Cahiers de l'IHTP*, n°6, novembre 1987, p. 31 ; Morhange revendiquait plus que les autres un mysticisme juif alors que Lefebvre tenait le rôle de penseur chrétien.

286 C'est précisément le point d'achoppement avec la majeure partie des surréalistes qui se définissent comme athées. Sur leurs querelles, voir Bud Burkhard, *Op. Cit.,* Chapitre 1.

287 Il publie à ce propos « Critique de la qualité et de l'être. Fragments de la philosophie de la conscience », *Philosophies*, n°4, 1924, p. 241 et s. Lefebvre avait présenté une version longue de ce traité à Brunschvicg qui était resté lettre morte. Il le reprend dans « Positions d'attaques et de défense d'un nouveau mysticisme », *Philosophies*, n°5/6, 1925, p. 471 et s.

288 Bud Burkhard, *Op. Cit.*, p . 46.

fragments dans un Moi. L'individu reste divisé entre des éléments finis et universels et seule une action consciente doit permettre de réunifier ces fragments. L' Acte[289] est donc le garant de la Conscience et de l'Être. Lefebvre se pose alors la question « Comment agit-on ? » ; Il constate que cette question amène soit à accepter la relativité des choix individuels dans l'action, soit à poser une unité entre l'être pré-existant et l'acte, l'être n'ayant plus besoin de l'acte pour être constitué. La solution repose dans une mystique de l' Acte Total, où des moments privilégiés permettent d'entrevoir des Absolus qui transcendent la condition humaine mais qui restent la plupart du temps voilés aux individus, et qui persistent alors dans leur quête pour les apercevoir. Il prend ses distances avec les anciens mysticismes en faisant de leurs Absolus des concepts humains idéalisés. L' Acte Total permet l'unification des fragments individuels et universels de la Conscience de l'individu, qui se crée et se transforme lui-même par l'Acte tout en transformant la réalité autour de lui. L' Absolu ne se contemple pas mais se vit. Cependant, l'Acte total n'est que temporaire, il n'est qu'un moment qui est amené à cesser, et doit sans cesse être reconquis. C'est ce qui va amener Lefebvre à développer avec l'aide de Politzer[290] une théorie des moments qui ne sera pas exposée au grand jour (il n'y a pas eu de publication dans les années 1920) mais dont Lefebvre rassemble les fondements rétrospectivement dans *La Somme et le Reste*[291].

Politzer refusait alors la thèse bergsonienne d'une fluidité et d'une continuité de la durée interne, la psychologie devant affiner ses concepts pour saisir la subjectivité dans son devenir. Selon Politzer, l'individu a un devenir dramatique, Lefebvre ajoute que la durée n'est pas seulement continuité et révolution mais aussi involution :

> « C'est-à-dire que la durée, loin de se définir seulement comme linéaire ou comme coupée par des discontinuités, s'infléchit aussi comme une ligne en volutes ou spirales, comme un courant en tourbillons et remous (métaphores n'ayant qu'une vérité approximative). Il se formerait donc à l'intérieur de chaque conscience individuelle ou sociale des durées intérieures à elles-mêmes pendant un certain laps de temps, se maintenant sans pour cela s'immobiliser ou se mettre hors du temps : les moments »[292].

Le moment n'était pas simplement pris dans son sens courant ou seulement psychologique, puisque « un moment peut s'étendre dans le temps ou se condenser ; surtout il peut se retrouver, se

---

[289] On peut voir l'influence qu'à exercé Blondel dans l'apparition de ce thème qui se révélera central dans la pensée de Lefebvre.

[290] Dans *La Somme et le Reste,* Lefebvre se remémore cette période : « des préoccupations communes nous unissaient (avec Politzer) et nos réflexions tournaient autour des mêmes thèmes, à tel point que je ne saurais aujourd'hui auquel d'entre nous attribuer telle ou telle exactement parmi les idées qui fusaient de toutes part ». Lefebvre, *Op. Cit.*, p. 233.

[291] Voir Lefebvre, *SR.*, t. 1, partie 3 « La vie philosophique », chapitre 1 « moments », p. 233-238. Nous supposons que Lefebvre expose particulièrement les fondements de la théorie des moments en 1959 parce qu'elle redevient actuelle à ses yeux. En effet, elle vient nourrir son dialogue avec l'IS, comme nous le verrons.

[292] Lefebvre, *SR.*, p. 234.

répéter. Ainsi la vie de la conscience et de l'être conscient reproduisait dans cette théorie le grand mouvement cosmique qui crée des êtres distincts et les reproduit en les emportant dans son immense devenir »[293]. Rétrospectivement, Lefebvre souligne que le moment ne recouvre pas seulement la durée interne de la conscience humaine mais permet de comprendre la temporalité de la nature. « Dans l'éclat multiple, dans le bouquet des « moments » aux mains de la grâce et de la force humaine, venait pour moi s'épanouir la nature, en laquelle je reconnaissais le jeu, le labeur, la lutte, l'amour, le repos. La nature, je n'ai jamais pu la séparer de la culture et de l'humain »[294]. Cependant, la théorie des moments n'a pas de prétention ontologique, c'est-à-dire qu'elle ne présente pas l'essence du temps. Lefebvre insiste sur le fait que les moments ne sont pas essentiels ou substantiels, ce sont des « modalités de la présence »[295]. Cette présence reste le fond unique, la Totalité à partir de laquelle se déterminent des moments multiples.

L' Acte libre se définit alors comme capacité d'entrer ou de se déprendre d'un moment, « de changer de « moment » dans une métamorphose, et peut-être d'en créer »[296]. Aucun moment ne constitue une totalité close et achevée, il s'agit d'une puissance de la subjectivité qui constitue un point de vue reflétant la totalité : l'amour, le rêve, le jeu... Il n'y a pas de moment absolu et unique par lequel définir l'Acte libre et Total, mais une pluralité de moments privilégiés qui définissent la présence à mi-chemin entre l'extériorité et l'intériorité. « Je pensais donc introduire dans le devenir (ou le « flux héraclitéen »), une structure intelligible et pratique à la fois, réelle et normative à la fois, sans le tronçonner par des discontinuités absolues »[297]. Lefebvre insiste sur ce point : les moments sont impurs, ils ne sont qu'un point de vue sur la totalité et on ne peut en faire des Absolus à la hâte. « La vraie voie, d'après la théorie des moments, crée l'authenticité à partir des compromis hasardeux, des ambiguïtés et des mélanges impurement féconds de la conscience quotidienne »[298]. « Le moment authentique prélève avec lenteur et difficulté ses éléments, ses matériaux dans la vie spontanée »[299]. Ainsi, il y a différentes combinaisons comme autant de modalités de la présence, ce qui autorise des différences dans la manière dont chaque individu va constituer ses Moments, car ceux-ci se créent à partir de la vie réelle et quotidienne de l'individu. Ainsi, la théorie des moments pouvait aboutir à une pratique de l'individu sur lui-même, dans son rapport avec les autres.

Lefebvre insiste sur la non-linéarité du temps pour trouver des réponses au problème de la

---

[293] Lefebvre, *Ibidem*.
[294] Lefebvre, *Ibidem.*
[295] Lefebvre, *Ibidem*.
[296] Lefebvre, *Ibidem*.
[297] Lefebvre, *SR.*, p. 235.
[298] Lefebvre, *SR.*, p. 249.
[299] Lefebvre, *SR.*, p. 249-250.

stabilité dans le devenir, une stabilité donc toute relative et en proie aux transformations. Cette théorie des moments pouvait alors prendre plusieurs directions suivant les problèmes qu'elle posait. Lefebvre et Politzer l'abandonneront en cours de route au profit de leur adhésion au Communisme. Dans son autobiographie, Lefebvre regrette de n'avoir pas poursuivi ces efforts de théorisation et énumère les caractères intéressants de l'activité théorique intense du groupe; au delà de la théorie des moments, la question de l'altérité fait irruption dans leur philosophie de la conscience, sans pour autant que les Philosophes ne détiennent le concept d'aliénation. Il considère notamment que le groupe fut un précurseur de l'existentialisme d'après-guerre (position qu'il développe en critiquant Sartre dans *L'existentialisme* publié aux éditions du Sagittaire en 1946) et dépassait le seul refus de la philosophie dominante pour constituer une philosophie marginale. Cette philosophie se préoccupait de la vie pratique et de la politique que la théorisation abstraite éludait. Ils étudiaient la figure du Sage comme celle de l'Aventurier comme modèles de la vie humaine sans trancher l'alternative.

Les tentatives des Philosophes sont remarquées parmi les intellectuels et des groupes d'avant-garde. Ceux-ci, notamment Georges Michael de *Clarté*, reprochent aux Philosophes de confondre les discours sur l'action et l'action, ôtant à l'action les fondements matériels qui se trouvent dans le marxisme. L'optimisme que véhicule la perspective de cette action consciente et transformatrice emporte l'adhésion. L' Action Totale, l'action pleinement consciente dont parle Lefebvre doit être la Révolution. Il est possible de faire de sa vie une œuvre à travers cette Action Totale qui est une philosophie vécue, toute philosophie n'ayant d'ailleurs aucun sens en dehors de la vie. C'est sur ces bases que s'effectue le rapprochement avec les autres groupes d'avant-garde et la politisation de ces groupes.

Lefebvre décrit l'année 1925 comme une année « cruciale », celle du « rétablissement du capitalisme »[300] et de la mise en place de la quotidienneté moderne, de la vie individuelle programmée qui avait été suspendue par la guerre. « Au moment ou la Centrale surréaliste mettait au point un « programme » d'activités subversives, la bourgeoisie remontait en selle ; le petit cheval en colère[301] qui ruait dans les brancards était maté ; le capitalisme était stabilisé et la charrette était en marche vers des destins pas drôle »[302]. La première politisation du groupe des Philosophes a lieu à l'occasion de la guerre coloniale du Rif. En avril 1925, la révolte des tribus du Rif marocain qui avaient commencé à se soulever en 1921 contre l'Espagne s'étend contre la puissance française, qui

[300] Jacques de Bonis, Raoul Sangla, *Henri Lefevre ou le fil du siècle,* un film de La Sept, CDN production 1988.
[301] Une allusion à Dada ?
[302] Lefebvre, *SR.*, p. 398.

mène alors une guerre coloniale, alors qu'elle se présentait volontiers comme une nation pacifiste à l'issue de la Grande Guerre. Une première pétition est signée par plusieurs personnes des différents groupes en juillet 1925 dans *Clarté* et dans *L'Humanité* alors que le Parti Communiste se positionne contre la guerre coloniale et gagne la sympathie des intellectuels tout en leur permettant de se fédérer ; Puis les Surréalistes, les Philosophes, les membres de Clarté et les Surréalistes belges signent un second manifeste en septembre. Ce manifeste « la Révolution d'abord et toujours » qui appelle à la révolution guidée par Marx, Nietzsche et Rimbaud, fait un scandale. Il leur donne une visibilité importante sur la scène intellectuelle mais entraîne également la répression de nombreux militants et leur emprisonnement. Cependant l'alliance ne durera pas devant la volonté de chaque groupe de préserver leur spécificité et s'effritera en janvier 1926. Lefebvre raconte comment il a été envoyé à une réunion qui devait acter la fusion avec les surréalistes comme porte-parole des Philosophes pour réaffirmer leur croyance en Dieu, ce qui provoquera l'ire des participants[303].

Cette adhésion à un groupe qui se surnomme le « trust de la Foi » et qui appelle au mysticisme peut surprendre de la part d'un penseur qui sera plus tard fermement matérialiste et qui est précisément en train de perdre la Foi. Lefebvre le justifie ainsi dans son autobiographie : « La réaffirmation décidée d'une vérité – d'un absolu – apparaissait d'abord sous l'angle de la foi, y compris de la foi en la Raison ou l'Esprit, en l'Homme, en la Révolution. (…) Dans cet immense combat pour le vrai, la poésie assumerait un rôle décisif »[304]. Cette première adhésion au mysticisme n'étonne cependant pas Gusdorf qui décèle « la permanence, dans l'espace mental et spirituel d'Henri Lefebvre, d'une ouverture, d'une présence à l'ordre religieux sous ses formes hérétiques et marginales, aux limites des orthodoxies »[305]. La permanence de cette « présence » est cependant celle d'un homme détrompé qui retourne les armes que ses instituteurs lui ont donnés contre eux-mêmes. A ce propos, Gusdorf pense la particularité du marxisme d'Henri Lefebvre comme une conséquence de la provenance chrétienne de sa pensée :

> « Les Jésuites, on le sait, furent les grands éducateurs de la modernité des Lumières, leurs plus brillants élèves s'étant retournés contre eux, avec les armes qu'ils leur avaient fournies. Au vingtième siècle, le Parti Communiste a été semblablement le grand atelier formateur de l'intelligentsia française déchristianisée, appelée par la suite, une fois

[303] C'est précisément à cette époque qu'il croyait le moins en Dieu après l'épisode du soleil crucifié, ce qui le mettait dans une position inconfortable. Sur ce récit et les relations des Philosophes et des Surréalistes, voir Lefebvre, *SR.*, p. 394-397.

[304] Lefebvre, *SR.* , t. 2, p. 391.

[305] Il poursuit : « Je l'imagine contrebandier de toute foi suspecte, défiant les inquisiteurs sous l'invocation d'un absolu qu'il pressent et dont il est possédé. Éternel Cathare, pèlerin de la Voie Lactée, dont Compostelle ne figurerait qu'un aboutissement en trompe-l'œil. Gnostique, pour tout dire en un mot », Gusdorf, in Henri Lefebvre, *Le Cœur ouvert*, ed Gascogne, 2007, p. 135. Gusdorf, épistémologue des sciences humaines, était un grand connaisseur du romantisme et ami de longue date de Lefebvre. Cet extrait est tiré de l'hommage qu'il rend à Lefebvre à la fin de sa vie.

> déniaisée, à combattre ses instituteurs. Henri Lefebvre a eu le privilège de bénéficier des deux formations, la catholique et la stalinienne, dont il portera au long de sa carrière, les marques indélébiles. (…) Le marxiste plat de l'époque présente, qui n'a pas vécu l'initiation chrétienne, demeure aveugle et sourd aux valeurs religieuses à l'œuvre dans la réalité politique et sociale de notre temps ; il juge, il réprouve sans voir le sens »[306].

Chez Lefebvre, ce moment de révolte contre la religion instituée correspond au moment du soleil crucifié[307] que Lefebvre relate dans son autobiographie *La Somme et le Reste* publiée en 1959. Lefebvre raconte comment, au cours des étés passés dans la maison familiale, durant ses longues promenades, il croise aux carrefours des chemins de grandes croix surmontées de disques ou de cercles. Il eu l'intuition fulgurante que ces disques représentaient le soleil, l'ancien Dieu du culte de ces terres païennes, et que la religion chrétienne avait amené ce peuple des Pyrénées à le crucifier et à le renier tout en reconnaissant leur crime en le plaçant au centre de la croix. C'est ce choc qui l'amène à se révolter contre la religion au moment même où, avec le groupe des « Philosophes », il plaide pour un nouveau mysticisme :

> « Je sentais dans ma vie, dans ma chair de garçon romantique et révolté, quelque chose de sombre et d'assombri. Pourrai-je jamais sortir du sentiment du mal qu'on m'avait enseigné et contre lequel je me rebellais ? Pourrai-je jamais connaître, dans la naïveté et la fraîcheur de l'innocence, la joie et le plaisir ? Pourrai-je aimer comme si jamais on ne m'avait présenté l'amour comme le péché ? Comme mes ancêtres, je continuais à crucifier en moi le soleil, et à porter en moi le soleil cloué sur la croix. J'étais le soleil cloué et la croix du supplice. J'avais vu mon image. Je me jurai d'extirper les clous mortels, de délivrer le principe solaire, de briser la croix de mort. »[308]

Le soleil crucifié est toujours présent dans *Introduction à la modernité* où Lefebvre lui accorde un prélude intitulé « que dit le soleil crucifié ? », dans lequel il devient le symbole d'une intuition cosmique et l'aiguillon d'un dialogue ininterrompu avec la puissance créatrice de la vie. Cette expérience décisive guide Lefebvre dans ses lectures et ses écrits. A cette époque, il lit Nietzsche avec avidité et envisage plusieurs projets sous le signe du soleil crucifié.

En 1925-1926, après leur rupture avec les surréalistes, le groupe des Philosophes cherche à remplacer la revue *Philosophies* qui s'était arrêtée à cause de problèmes de financement, et fonde la revue *L'Esprit* (2 numéros, mai 1926 et mars 1927)[309] qui sera éditée par la « collection de philosophie et de mystique » chez Rieder. Le groupe s'intéresse de près à l'œuvre de Schelling et c'est dans cette même collection que paraît la traduction par Politzer de l'ouvrage de Schelling *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et sur les problèmes qui s'y*

---

306 Gusdorf, *Ibid*, p. 134.

307 Voir Lefebvre, *SR.*, Tome 1, Chapitre 3 : « Le soleil crucifié », p. 251-266. Lefebvre indique que cette narration n'est pas forcément le simple rapport des faits.

308 Lefebvre, *SR.,* p. 253.

309 Voir chapitre 2 « Philosophers of the Spirit », Bud Burhard, *Op. Cit.*, p. 59-77 pour un panorama complet.

rattachent, agrémentée d'une préface de Henri Lefebvre intitulée « Le même et l'autre ». Les activités du groupe sont perturbées par leur dispersion[310]. Cependant, les écrits de cette période montrent que le groupe se tourne nettement vers l'idéalisme allemand et abandonne les disputes politiques et littéraires. D'ailleurs, Jean Wahl, l'introducteur de la pensée de Hegel en France avant Kojève, participe à la revue *L' Esprit* en publiant des traductions de l'auteur, notamment un fragment de la *Phénoménologie de l' Esprit* intitulé « La conscience malheureuse » qui préfigure son ouvrage *Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel* (Rieder, 1929). Les Philosophes cherchent leur père[311] dans la figure de Schelling qu'ils voient comme un « métaphysicien concret ». Wahl contribuera à les initier à Hegel même si sa lecture est empreinte de celle de Kierkegaard et de la théologie plus que de la réflexion économique et sociale. Les liens entre Hegel et Marx n'étaient pas encore clairs à cette époque, et cela fournira à terme une nouvelle direction de recherche pour les Philosophes.

Au niveau des contenus des écrits de cette période, les Philosophes cherchent en Schelling une manière d'exposer et de systématiser leurs recherches précédentes. Plus qu'un exposé rigoureux des thèses de Schelling, il s'agit de l'approfondissement de leurs propres thèses. Les articles de cette époque présentent les problèmes de manière fragmentée et parfois confuse[312]. Lefebvre reprend son projet de philosophie de la conscience dans « La Pensée et l'Esprit » (*L'Esprit* n°1) et

[310] Politzer enseigne au lycée de Moulins puis de Cherbourg, Guterman travaille dans un asile parisien et fait des traductions (Dostoïevski) pour survenir à ses besoins. Morhange et Friedman effectuent leur service militaire ainsi que Lefebvre (avril 1926 - novembre 1927). Ils sont perçus comme des éléments subversifs à cause de leur engagement contre la guerre du Rif. L'armée constitue une expérience traumatisante pour un jeune marxiste libertaire. Lefebvre profitera de ses journées de prison militaire pour écrire (Il relate cette expérience de l'armée dans *La Somme et le Reste,* partie 4, Chapitre 6). Par ailleurs, il est déjà chef de famille avec la naissance de ses deux premiers enfants (Jean en 1925 et Joël en 1926) d'une femme prénommée Carmen.

[311] Lefebvre attribue cette formule à Politzer. Voir Lefebvre, *SR..,* p. 415.

[312] Bud Burkhard résume ainsi la situation des Philosophes : « Les écrits fragmentaires de Lefebvre capturent les problèmes centraux auxquels le groupe des Philosophes se sont confrontés en 1926-1927. Leur recherche de valeurs universelles, d'éthique et de sens, les avaient amenés au mysticisme, l'intuition directe et immédiate du savoir Absolu. Mais cet exercice purement cérébral entrait en conflit avec les exigences de l'existence comme être humain, physique et social, et avec leur désir d'agir dans le monde. Ils cherchaient un cadre strictement philosophique à l'intérieur duquel ils pourraient s'exprimer, mais s'inspiraient de sources tellement disparates que leurs efforts manquaient de cohérence. Ils donnaient tous la priorité à l' Esprit, terme qui signifiait de manière indistincte l'âme, le spirituel, et l'intellect. Prendre Schelling comme guide les aidaient à organiser leurs idées d'une manière plus rigoureuse, mais ne pouvait pas leur procurer la méthode synthétique qu'ils recherchaient dans le détail » « *Lefebvre's fragments capture the central problems the Philosophies confronted in 1926 and 1927. Their search for universal values, for ethics and meaning, had lead them into mysticism, the direct, immediate comprehension of Absolute knowledge. But this strictly cerebral exercice conflicted with the necessities of physical and social existence, and with their desire to act in the world. They sought a more strictly philosophical framework within which to express themselves, yet drew on such disparate sources that their efforts suffered a lack of coherence. All gave priority to esprit, playing with its meaning soul, spirit, and mind rather indiscriminately. Adopting Schelling as a guide helped them organize and express their ideas in a more rigorous fashion, but could not provide the detailed, synthetic methodology they needed »* Bud Bukhard, *Op. Cit.* , p. 69-70. Traduction de l'auteure.

« Reconnaissance de l'Unique » (*L'Esprit* n°2). Il raconte la réaction de Politzer lorsqu'il lui remet le manuscrit de la préface à la traduction de Schelling « le même et l'autre », ce qui témoigne bien de l'état d'esprit de ces textes : « Lorsque je remis ce texte à Politzer, il poussa des hurlements de satisfaction : 'Je ne sais pas si c'est bien la pensée de Schelling ; pas d'importance ; c'est ce que nous avons à dire' »[313].

Lefebvre rattache la spéculation de Schelling à sa propre réflexion sur la subjectivité, entre psychologie et ontologie. Il y a une dualité irréductible dans l'être humain, entre le vouloir confus, pure puissance qui permet tous les possibles, le *Grund*, et le vouloir déterminé, achevé, qui se concrétise dans un acte, le *Wesen*. La personne libre rejoint dans un acte libre le *Grund* et le *Wesen*, ce qui crée une dialectique entre le même et l'autre. « Je m'efforçais d'y montrer « le même » en proie à « l'autre » infiniment profond, mais parvenant à se retrouver et à se reconnaître au sein de cet « autre » »[314]. Schelling « voit l'absolu en l'homme, dans son lien avec l'homme, par la médiation de l'acte humain »[315] (qui reste l'acte de connaissance auquel Schelling ajoute l'Amour) mais cette totalité reste ouverte :

> « Le mérite principal de Schelling c'était donc d'avoir élaboré la notion de totalité ouverte, celle de subjectivité comme vouloir personnel actif et productif (p. 46). En allant plus loin dans le même sens, il fallait concevoir « l'esprit » comme se constituant au sein du monde ou plutôt de l'Univers par son effort constant de personnalisation, et créant par cet effort ses domaines : art, amour, activité individuelle »[316].

La réaffirmation des potentialités humaines devait répondre au rejet de l'Église Catholique en redonnant un sens à l'existence humaine. La notion d'Aventure pour définir l'existence humaine devait permettre la résolution de la contradiction entre l'aspiration à la totalité et la matérialité de l'existence. Mais cette résolution ne prenait qu'un sens existentiel individuel, car c'est la personne qui se réalise à travers l'acte libre. Cette doctrine ne pouvait fournir un éthique collective et une manière d'envisager l'action collective comme le faisait le marxisme. Encore une fois, il y avait une contradiction entre le mysticisme du groupe et sa volonté de rattacher son projet au marxisme. Dès lors, les *Philosophes* se tourneront vers Hegel et vers Marx.

Les Philosophes adhèrent au Parti Communiste en 1928 et constituent un nouveau projet s'intitulant *Les Revues*, grâce au capital amené par Friedmann, et qui comprendra la *Revue de Psychologie Concrète* de Politzer et *La Revue Marxiste*. Celle-ci bénéficie du soutien de nombreux intellectuels militants et de personnalités comme Charles Rappoport qui quitte son poste à *L' Humanité* pour chapeauter le projet. Mais Guterman et Morhange figurent également dans la

[313] Lefebvre, *SR.*, p. 420.
[314] Lefebvre, *SR.*, p 419.
[315] Lefebvre, préface à Schelling, *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine*, Rieder, 1926, p. 12
[316] Lefebvre, *SR.*,p. 420.

direction éditoriale. Ils reçoivent de Moscou un paquet de manuscrits appartenant aux revues marxistes les plus sérieuses ainsi que des textes inédits de Marx appartenant aux *Manuscrits de 1844*. Ils sont envoyés par David Riazanov, l'éditeur russe de Marx, qui les avait lui-même reçu grâce à l'effort du groupe de Grünberg à Francfort qui contient en germe les membres de l'École de Francfort. *La Revue Marxiste* a pour projet de les traduire et de les publier. A cette époque, les œuvres de Marx sont peu connues et peu traduites[317]. Ces textes qu'on appellera les textes de jeunesse sont décisifs puisqu'ils montrent le lien de parenté entre Marx et l'idéalisme et la dialectique hégélienne, ils montrent le romantisme de Marx, et son aboutissement dans la théorie de la révolution prolétarienne. Ceci place les Philosophes à la pointe avancée du débat intellectuel marxiste, puisque le débat sur ces textes deviendra central.

Cependant, ce projet s'arrêtera brutalement en 1929 pour des raisons qui restent encore floues, et que les intéressés appellent « l'affaire de la Revue Marxiste ». Lefebvre lui-même témoigne de la grande complexité de l'affaire. Bud Burkhard rassemble les éléments d'un cocktail explosif[318]. Un curieux personnage que Lefebvre appelle « l'œil de Moscou »[319], qui avait des relations dans les plus hautes sphères du Parti, conseille à Morhange d'aller jouer l'argent de la revue à la roulette russe au Casino de Monte-Carlo pour obtenir les fonds suffisants pour leurs entreprises éditoriales. Naïfs et inexpérimentés, les jeunes gens acceptent et perdent une grande partie de leurs fonds. D'autres disputes engageant des membres du Parti éclatent, à l'issue desquelles le groupe est contrôlé. S'en suivent les exclusions de Guterman et de Morhange et la soumission de la *Revue* au Parti. Lefebvre suspecte « l'œil de Moscou » d'avoir été mandaté par le régime Stalinien et le Parti en voie de bolchevisation pour faire en sorte de couler *La Revue Marxiste* et ainsi « briser une tentative de pensée marxiste indépendante, scientifique, capable d'étudier objectivement les questions économiques, sociales, politiques, sans obéissance passive aux consignes extérieures et à la propagande »[320]. L'Affaire de *La Revue Marxiste* marque un tournant dans le communisme français, d'un marxisme utopique et intellectuel des années 1920 au

---

317 L'édition des œuvres complète traduites de Marx commence en 1927. Avant cela, seuls certains textes sont parus dans des revues et sont souvent épuisés.

318 Voir Bud Burkhard, *Op.Cit.*, chapitre 4 « The Revue Marxiste », p. 105-32. A cette époque, le Parti Communiste voit son nombre d'adhérents chuter et est désorganisé par l'arrestation de nombreux cadres. La doctrine de la lutte « classe contre classe » et l'ouvriérisme fait des intellectuels du parti de potentiels suspects. Plusieurs projets éditoriaux sont en concurrence avec le projet des *Revues* et l'animosité entre les protagonistes est grande, alors que *L' Humanité* fait face à une grande crise financière. Pour finir, des dissensions internes au groupe des Philosophes apparaissent, opposant Paul Nizan et Georges Politzer d'une part, et Pierre Morhange et Norbert Guterman d'autre part. Les deux premiers se plaignent de la gestion de la revue et craignent une vérification par le Parti. Lefebvre est isolé du groupe et suspecte Nizan de montrer leurs correspondances au Parti.

319 Lefebvre, *SR.,* p. 432. Pour le récit de cet épisode par Lefebvre, voir *SR.*, partie 4, chapitre 6 « De l'Île de la Sagesse à l'affaire de la « Revue Marxiste », p. 425-435.

320 Lefebvre, *Op.Cit.,* p. 435. Bud Burkhard remet en question cette version des faits dans son livre.

militantisme discipliné et l'embrigadement des années 1930. L'action politique passe devant la spéculation et le débat théorique.

À cette époque, Lefebvre s'engage corps et âme dans l'aventure marxiste et abandonne ses recherches précédentes en philosophie. À l'issue de son service militaire, il doit trouver un moyen de faire vivre sa famille et choisit de vivre la vie du prolétaire. Il est persuadé que cette forme de marginalité par rapport au milieu intellectuel ne portera pas atteinte à sa vie et à son œuvre. Il est d'abord ouvrier chez Citroën (il balaie les quais) puis chauffeur de taxi à Paris parallèlement à ses activités militantes. Rémi Hess raconte comment ces expériences furent décisives dans son devenir de sociologue de la ville et du quotidien[321]. Lefebvre passe de nombreuses heures dans son taxi pour subvenir aux besoins de ses deux premiers fils, puis du troisième fils né en janvier 1928 de sa nouvelle compagne Henriette Valet[322] qu'il épousera en 1936. Il aura également une fille, Jeanine, en 1930. Un grave accident de voiture le contraint à abandonner sa profession de taxi et Politzer le convainc de devenir professeur de philosophie. Il trouve un poste au lycée de Privas (07) à la rentrée 1929. Le groupe des Philosophes se disloque après l'affaire de *La Revue Marxiste*, même si tous demeureront d'une manière ou d'une autre marxistes et que des projets continueront rassemblant certains d'entre eux[323].

Lefebvre et ses amis s'étaient engagées dans le Parti Communiste comme dans un « ordre monastique ». Les années 1920 s'achèvent sans que les Philosophes aient pu réellement imprimer leur marque et leur voix dans le monde intellectuel communiste en proie à des dissensions violentes. Dans les années 1930, Lefebvre lutte d'abord pour se déprendre du mysticisme et montrer la supériorité du marxisme sur celui-ci. Il rejette aussi momentanément le romantisme (on trouve une critique du romantisme, comme nous l'avons vu, dans son ouvrage sur Nietzsche). Il se positionne désormais clairement comme un penseur marxiste, comme en témoigne le titre du court article paru dans la *Nouvelle Revue Française* en décembre 1932 : « Du culte de l' « esprit » au matérialisme dialectique ». Il paraît dans un dossier qui rassemble les contributions des principaux groupes d'avant-garde sur le sens de la révolution. Face à l'angoisse des années 1930, ce n'est plus la fuite dans le mysticisme et la recherche solitaire de l'Absolu qui peut constituer une réponse à la crise mais le matérialisme dialectique. Le refus du monde tel qu'il est devient organisation

[321] Rémi Hess, *Henri Lefebvre ou l'aventure du siècle,* Métailié, 1988, p. 71.

[322] Hugues Lethierry signale à propos d'Henriette Valet, romancière, qu'elle avait des opinions libertaires d'une extrême radicalité, et fait l'objet de rapports de police pour ses activités militantes. Hugues Lethierry, *Penser avec Henri Lefebvre*, Chronique sociale, 2009, p. 91-93.

[323] Guterman émigre aux États-Unis car le parti dénonce ses activités politiques, ce qui le menace d'arrestation, Morhange retourne en province, Politzer renie son projet de psychologie concrète en faveur du militantisme marxiste et devient un intellectuel au service du Parti. Il renie la psychologie comme une science bourgeoise, ce qui provoquera sa rupture avec Lefebvre. Nizan se met également au service du Parti de manière extrêmement virulente, mais sera exclu après avoir critiqué le Pacte germano-soviétique.

politique, il n'est plus seulement un sentiment poétique mais un problème vital face à la crise économique et à la guerre.

Le problème central ne sera plus l'action, comme dans les années 1920, ce sera la vie : « Vivre. Le problème a été ramené à ses données élémentaires, à son véritable départ pour la solution »[324]. Cette solution « totale » est le communisme et la révolution prolétarienne, mais celle-ci n'est pas inévitable, elle doit être préparée et organisée et peut échouer, notamment devant le fascisme, ce qui fait du choix et de l'action humaine un paramètre fondamental du devenir historique. La dimension du vivre sera fondamentale dans toute la pensée ultérieure de Lefebvre qui n'oubliera jamais l'existence individuelle à côtés des nécessités de l'action politique. Cela sera également prégnant dans le sens qu'il donne à la révolution, qui n'est pas une question de prise de pouvoir mais de changement dans la vie. Dès lors, toute alternative sera nécessairement pensée dans des expériences de la vie quotidienne. Mais d'abord, dans les années 1930, Lefebvre s'absorbe dans son projet critique.

Si le choix du Parti l'amène à renoncer temporairement au romantisme, la raison plus profonde de son adhésion au marxisme se trouve dans le romantisme de Marx lui-même. Pour comprendre cette alliance entre romantisme et marxisme, nous nous reportons à l'analyse de Blanchot qui dans *L'Amitié* analyse la rupture avec le marxisme institué que Lefebvre entérine avec *La Somme et le Reste* :

> « c'est le romantisme révolutionnaire de Marx qui l'attire par une aspiration où il reconnaît la sienne propre (la révolution totale, l'absolu qu'elle représente dans son projet de mettre fin à l'État, comme à la famille et à la philosophie, libérant l'individu en vue de ses possibilités sans limites) ; mais c'est aussi l'effort de Marx pour surmonter un tel romantisme, l'ordonner et le préserver qui, durant les trente années où Lefebvre représente – trop officiellement – la certitude marxiste en France, le maintient en accord avec cette pensée. C'est que les deux moments sont en lui : la spontanéité romantique et le besoin de voir clair ; l'affirmation individuelle, mais la cohérence qui l'organise en la mettant en rapport avec le tout social et même avec le cosmos »[325]

Lefebvre regrettera avoir abandonné la philosophie à son adhésion au PC. Ce n'est que lorsqu'il le quitte et qu'il écrit *La Somme et le Reste* qu'il se rend compte que la philosophie aurait pu lui permettre de formuler la voie du romantisme révolutionnaire en repartant des écrits de Marx lui-même :

> « Je veux plaider pour le romantisme. Avec des yeux neufs, aujourd'hui, je relis Marx. Je m'effraie de constater comment je l'ai abordé et lu, il y a trente ans. Et comment j'ai interprété certains faits ou textes qui pouvaient et peuvent s'interpréter autrement. J'ai

[324] Henri Lefebvre, « Du culte de « l' Esprit » au matérialisme dialectique », *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1932, p. 803.

[325] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, NRF Gallimard, 1971, p. 98.

étudié Marx en philosophe désespérant de la philosophie, déjà accablé »[326]

Il explique alors l'échec des intellectuels des années 1920 à développer cette lecture de Marx par le désespoir auquel les a conduit leur mysticisme. Il contribuera désormais à développer cette lecture romantique de manière rationnelle en s'appuyant sur les écrits de jeunesse et en contrant la lecture structuraliste de Althusser :

> « Le malheur des marxistes qui le devinrent entre 1925 et 1930 consista en ce qu'ils ne surmontèrent point leur romantisme spontané d'une manière naturelle et réfléchie, en reprenant le chemin de Marx, en élevant à un niveau supérieur le dépassé, en passant de l'aspiration à la connaissance et du vécu aux concepts. Ils parvinrent au marxisme sur les ruines de leur jeunesse. Même pas après un échec comparable à celui de 1848. Non. Sur les ruines de leurs espoirs absurdes et illimités »[327]

C'est le projet auquel il s'attelle à la fin des années 1950 en formulant le romantisme révolutionnaire, qui amène au centre de ses préoccupations le style de la vie humaine. Le développement rationnel de cette lecture romantique de Marx l'amène à définir la notion d'œuvre qui complète le matérialisme dialectique comme théorie de la *praxis*. Mais aussi et surtout, le romantisme révolutionnaire est conçu dans le contexte d'une interrogation renouvelée sur la modernité.

b) La modernité comme processus d'abstraction

Dans le marxisme, la modernité est déjà pensée comme un processus contradictoire : accumulation des forces productives qui porte à son paroxysme l'aliénation, c'est également d'elle que naît la révolution, avec et seulement grâce au développement des forces productives. Lefebvre souscrit pendant longtemps à cette vision de la modernité même s'il avait déjà remarqué dans la *Critique de la vie quotidienne* les retards de la transformation de la vie quotidienne par rapport au développement des possibilités techniques. A la fin des années 1950, alors que naît la société de consommation en Occident, il commence une critique de la modernité qui accentue son caractère ambivalent. Le modèle soviétique n'échappe pas à cette critique puisqu'il a été incapable de transformer la vie quotidienne. Il l'a même encore aliénée davantage sous la forme de l'ennui, de la platitude et de la médiocrité moderne. Lefebvre tire les leçons de l'échec de la Révolution soviétique et semble pour le moins incertain que les progrès liés à la modernité puissent devenir des progrès dans la vie réelle des hommes, surtout lorsque celle-ci se manifeste uniquement dans le développement de la technique. Le progrès technique a pour conséquence une perte des grandeurs dans la vie sociale. Il le remarque particulièrement en URSS et en Chine, mais ce constat vaudrait également pour les pays en voie de décolonisation :

---

[326] Lefebvre, *SR.,* p. 399-400.
[327] Lefebvre, *SR.,* p. 404.

> « Là où les peuples se libérèrent convulsivement des vieilles oppressions, ils sacrifient – ils ne peuvent pas ne pas sacrifier – certaines formes de vie qui eurent longtemps grandeur et beauté. Le tracteur et le semoir mécanique doivent remplacer les gestes du laboureur. Ainsi les pays attardés qui avancent produisent la laideur, la platitude, la médiocrité comme un progrès. Et les pays avancés qui ont connu toutes les grandeurs de l'histoire produisent la platitude comme une inévitable prolifération »[328]

Cela sera également le cas pour toutes les communautés rurales des pays Occidentaux qu'il observe alors qu'il fait ses premiers pas de sociologue, puisque celles-ci sont en train de disparaître. Ce n'est pas un hasard si Lefebvre s'intéresse à la communauté rurale, puisque c'était précisément celle-ci qui était réfractaire à la révolution prolétarienne uniquement préoccupée par la socialisation des moyens de production et l'industrialisation de l'agriculture : la communauté rurale constituait un impensé pour les théoriciens marxistes. La question urbaine apparaît justement à cette époque avec la ville nouvelle de Mourenx et fait l'objet des « notes sur la ville nouvelle » dans *Introduction à la modernité.* Lefebvre continue de s'inscrire dans la lignée de la pensée de Marx : si la possession des moyens de productions et la lutte des classes s'est avéré le combat le plus important à l'époque de Marx, après la seconde guerre mondiale il s'agit de se réapproprier une vie quotidienne aliénée, et de combattre la technocratie qui contribue à déposséder l'être humain de sa vie. Ce combat passe par l'analyse et la connaissance des mécanismes propres à l'aliénation de la vie moderne.

Introduction à la modernité tente d'établir en douze préludes une théorie de la modernité qui rend le monde « somptueux ou débraillé, opulent ou en haillons, toujours plus brutal, plus rapide, plus bruyant »[329]. Il distingue la modernité, processus toujours en voie de formulation et qui s'avance dans ses contradictions et ses possibilités nouvelles, du modernisme, projection idéologique dans la pratique sociale de la conscience exaltée du nouveau[330]. Dans son onzième prélude « qu'est ce que la modernité ? » dédié à son ami Kostas Axelos[331] qui vient de publier sa thèse *Marx, penseur de la technique* (éditions de minuit, 1961), il tente de discerner les contradictions essentielles qui définissent la modernité. Contrairement à de nombreux philosophes, Lefebvre ne réduit pas la question de la modernité au développement de la technique moderne mais essaie de l'insérer dans une compréhension plus vaste de la pratique sociale. La modernité est issue

[328] Lefebvre, *CVQ1.*, préface de 1958, p. 53.

[329] Lefebvre *IM.*,p. 9.

[330] Cette analyse de l'idéologie renvoie aux analyses de la mystification présentes dans la *Critique de la vie quotidienne,* voir *supra*.

[331] Kostas Axelos (1924-2010) est un philosophe français d'origine grecque. Communiste, il fuit la Grèce en 1945 et rencontre Lefebvre peu après à Paris, qui l'intègre dans l'équipe qui constituera la revue *Arguments.* Après sa thèse *Marx penseur de la technique* (publiée en 1961 aux éditions de Minuit) dans laquelle il fait se rencontrer la pensée de Marx et la critique de la technique de Heidegger, il développe une œuvre sur Héraclite. Lefebvre poursuit sa lecture de Heidegger grâce à lui, et Axelos souscrit à la critique lefebvrienne de la technocratie. Henri Lefebvre et Pierre Fougeyrollas, un autre de ses proches, lui dédient *Le jeu de Kostas Axelos* (Fata morgana, 1973).

des transformations globales dans la société amenées par la prépondérance de la technique dans les processus d'accumulation, sans que cette technique ne transforme le rapport de l'homme à lui-même. L'aliénation technique n'est qu'une facette d'un processus plus large d'un retard dans la transformation du rapport de l'homme avec lui-même par rapport aux moyens dont il dispose pour transformer son environnement, contradiction dont sont issus les problèmes politiques modernes majeurs[332] que Lefebvre impute à l'avènement d'une technocratie. Ironie de l'histoire, « l'aliénation technologique est aujourd'hui commune au socialisme et au capitalisme »[333], ce qui nécessite de retrouver le programme initial d'une transformation de la vie.

Lefebvre s'attache à décrire les contradictions essentielles dans la pratique sociale moderne, marquée par l'étroitesse de la quotidienneté. La modernité n'est pas seulement la mobilité ou la vitesse mais la contradiction entre la mobilité et le besoin de stabilité et de sécurité. Elle est à la fois activité incessante et profond ennui. Elle est également la contradiction entre le sentiment de solitude de l'individu et son insertion dans des systèmes sociaux de plus en plus englobants notamment dans les grandes villes. Elle peut aussi être vécue comme une certaine désacralisation des questions sexuelles, et une séparation entre l'amour et la reproduction, mais cette séparation soulève des contradictions entre désir et besoin : « Le besoin sexuel perd son caractère de besoin. L'homme moderne affronte cette force redoutable, le désir, qui naît du besoin et diffère du besoin comme un « monde » d'un autre « monde », dans le même univers. La modernité, c'est cette tentative : la découverte et l'appropriation du désir »[334]. Cette appropriation se vit d'abord dans la séparation et le conflit, se dit dans le langage (psychanalyse), conflits qui devraient être dépassés dans une pratique sociale, mais la séparation est exacerbée avant d'entrevoir l'unité. Ainsi Lefebvre rassemble les différents exemples qui attestent de ces contradictions.

C'est à partir des œuvres de Marx et de Baudelaire que Lefebvre constitue la problématique du moderne dans la pensée, même si le terme de moderne s'opposant à l'ancien est bien antérieur à la fin du dix-neuvième siècle. Pour Lefebvre, c'est un processus de contradiction et de séparation qui est caractéristique de la modernité : « La Modernité est vouée à explorer et à vivre l'abstraction. (…) Abstraction perçue comme concret, antinature et nostalgie croissante de la nature égarée, tel est le conflit vécu par l'homme « moderne » »[335]. La modernité exacerbe le processus d'abstraction mais c'est en même temps par cette exacerbation qu'il est possible d'entrevoir un dépassement.

---

332 « Il n'y a pas eu de transformation essentielle des rapports de l'homme avec lui-même. Ces rapports ont beaucoup moins changé que ceux de l'homme avec le monde extérieur, dominé par une technicité croissante et toujours plus puissante. Appropriation par l'homme de sa propre nature (désir et jouissance), transformation radicale de la quotidienneté (préfigurée par la morale et par l'art) qui firent partie du programme marxiste initial, celui d'une praxis totale, n'ont pas été accomplies », Lefebvre, *IM.*, p. 226.

333 Lefebvre, *IM.*, p. 230-231.

334 Lefebvre, *IM.*, p. 191.

335 Lefebvre, *IM.*, p. 192.

Lefebvre dit emprunter cette idée à Marx pour qui la modernité se définirait « par l'abstraction et la dualité de la vie moderne, alors que Baudelaire, au nom de cette dualité autrement interprétée, tente de saisir dans le trivial et le quotidien – costumes, voitures, foules dans la rue – un reflet lointain de l'éternelle beauté qui s'absente »[336]. Selon Lefebvre, le jeune Marx refuse les séparations et les dualités du monde moderne, l'État moderne séparant la vie quotidienne de l'individu privé de la vie sociale, et forme le projet d'une *praxis* révolutionnaire qui reconstitue cette unité perdue (en particulier l'unité de l'homme et de la nature) par l'abstraction.

Contrairement à Marx, Baudelaire exacerbe les séparations, aggrave les dualités, répudie le naturel au nom du moderne, règne du factice, du luxe et du plaisir. Baudelaire est l'initiateur d'un changement majeur en ce qui concerne le langage poétique. Le poète moderne se réfugie dans le langage, auquel il prête des vertus singulières, dans l'espoir de créer un monde, et de métamorphoser le quotidien aliéné. Ce faisant, il fait du langage une abstraction, et le langage abstrait est considéré comme concret. Or le langage, lorsqu'il est considéré non plus comme une médiation par laquelle la pratique sociale se porte à la conscience[337], mais en tant que tel, devient aliéné. La crise de ce langage abstrait, associé à la valorisation de la discontinuité et de la séparation, est l'un des traits caractéristique de la modernité. Par abstrait, il n'est nullement question d'immatériel, mais l'abstraction est bien concrète, et se mesure dans le changement des rapports aux sens et les modalités de la perception qui se répercutent dans les évolutions historiques de l'art. Lefebvre montre comment l'abstraction s'insinue en premier lieu dans l'expérience quotidienne de la ville :

> « L'abstrait du discontinu et la discontinuité abstraite pénètrent jusque dans la perception sensible. La « réalité » change. L'abstraction se fait sensible et le sensible abstrait. Le « réel » perd son ancien visage ; il se découpe et se durcit ; il se réifie et se déréalise simultanément. Les signaux, invention technique de la société industrielle, envahissent (toujours lentement, toujours sûrement) la rue, les activités de travail et de loisir, la quotidienneté. Ils déprécient et supplantent les symboles ; ils régularisent pratiquement les actes ; ils montrent des comportements indispensables au « libre » déploiement de l'individu. Photo, cinéma, publicité, multiplient les images, peuplant les murs et les consciences d'appels stéréotypés et de symboles déchus. La lumière électrique, fixe et artificielle, découpe plus fortement la ville, les monuments, les rues et les routes, par rapport au contexte naturel : campagne, ciel, espace. L'électricité accentue les traits du paysage urbain plus fortement que l'éclairage au gaz (qui intervint de façon non

[336] Lefebvre, *IM.*, p. 172.

[337] « La valorisation du langage ne confère pas aux arts du langage verbal la primauté et la puissance motrice qu'avait détenues la musique dans la période préromantique et romantique, avec la grande théorie de l'Harmonie. Ce ne sont pas les arts du langage qui passent au premier plan, mais le langage comme tel, de sorte qu'il devient le paradigme de tous les arts. Ceux-ci se conçoivent à l'instar du langage, comme des langages partiels et techniquement spécialisés, peinture, sculpture, musique, etc. (…) Chacune à son tour admet l'abstrait, le traite *comme si* c'était du concret et se conçoit comme langage et comme écriture, d'autres éléments techniques ou pratiques s'intégrant à la « structure » ainsi explicitée et généralisée. Elle s'étend même, avec quelque retard, à la connaissance et à la philosophie, qui deviennent étude et science du discours comme tel », Lefebvre, *IM.*, p. 176.

> négligeable dans la formation du mythe de la ville au 19ème siècle). Ainsi l'anti-nature devient milieu social et s'établit dans la ville moderne »[338].

C'est donc face à l'abstraction de la vie moderne que Lefebvre défend le romantisme révolutionnaire qu'il définit dans le prélude final d'*Introduction à la modernité.* Quel sens donner à ce romantisme ?

Cette dimension romantique est présente chez de nombreux auteurs révolutionnaires, malgré ce qui pourrait sembler une alliance contre-nature[339]. Le terme de romantisme donne lieu à beaucoup d'interprétations contradictoires dont ils tentent de rendre compte, notamment parce qu'elles peuvent donner lieu à des orientations politiques radicalement opposées. Le romantisme est souvent associé à des courants restaurateurs et contre-révolutionnaire mais il peut être aussi associé à une pensée révolutionnaire. La mélancolie propre au romantisme peut donner lieu à une fuite hors du monde ou à une volonté de retour à un ordre ancien, comme il peut soutenir l'ardent désir d'une révolution. Le romantisme révolutionnaire correspond en fait à un large courant de pensée : « ce phénomène largement occulté constitue à nos yeux une des structures mentales les plus importantes des deux derniers siècles »[340].

Si ces critiques sont souvent développées au nom d'idéaux pré-modernes, ce sont des critiques modernes de la modernité, puisqu'elles exaltent la subjectivité et défendent un individualisme qualitatif parallèlement à la volonté de retrouver le tout de la communauté et de la Nature. Les romantiques révolutionnaires ne rejettent pas la modernité en tant que telle ; ils trouvent dans le romantisme (notamment allemand) des éléments pour critiquer les aspects qui leur paraissent insupportable : le désenchantement du monde, la quantification du monde, la mécanisation du monde, l'abstraction rationaliste et la dissolution des liens sociaux[341]. Les éléments utilisés dans la critique romantique de la modernité ne sont pourtant pas spécifiques aux romantiques révolutionnaires : ils sont communs à de nombreux penseurs vitalistes qui ne se rattachent pas pour autant à la pensée de Marx (notamment Bergson). Henri Lefebvre a une place de choix dans cet héritage et c'est la présence de la tradition romantique qui fait la singularité de son œuvre. Il s'est d'ailleurs lui-même identifié comme héritier du surréalisme[342], et comme

---

338 Lefebvre, *IM.*, p. 180.

339 C'est ce que montrent Mickaël Löwy et Robert Sayre dans leur ouvrage *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité,* Paris, Payot, 1992.

340 Michael Löwy et Robert Sayre, *Ibid.*, p. 44.

341 « La critique romantique de la modernité » in Michael Löwy et Robert Sayre, *Ibid.*, p. 46-64.

342 A propos du surréalisme Löwy et Sayre écrivent « De tous les mouvements d'avant-garde du 20e siècle, le surréalisme est sans doute celui qui a porté à sa plus haute expression l'aspiration romantique à réenchanter le monde. Il est aussi celui qui a incarné de la façon la plus radicale la dimension révolutionnaire du romantisme. La révolte de l'esprit et la révolution sociale, changer la vie (Rimbaud) et transformer le monde (Marx): telles sont les deux étoiles polaires qui ont orienté le mouvement depuis son origine, en le poussant à la recherche permanente de pratiques culturelles et politiques subversives »

contemporain des mouvements de mai 1968, en particulier l'Internationale Situationniste qui font partie des mouvements identifiés par Löwy et Sayre comme romantiques et révolutionnaires.

Le romantisme révolutionnaire engage Lefebvre sur de multiples préoccupations et thématiques qui forment une réponse plus large au projet de critique de l'homme dans la modernité sans pour autant prendre la forme d'un système, la critique de la pensée systémique étant un *topos* de la pensée romantique. C'est ainsi que l'on peut comprendre *Introduction à la modernité*, qui est constitué de 12[343] Préludes, au sens musical d'improvisation introductive, et revendique le caractère fragmentaire dans les thèmes abordés :

> « ils ne formeront pas une totalité achevée, un tableau d'ensemble ou un système. Bien plus : l'inopportunité d'un tableau achevé, l'impossibilité actuelle d'un système définitif et d'une totalité complète, feront partie des thèmes. Et cependant, les thèmes traités ne resteront pas extérieurs les uns aux autres. Ils se tresseront, se correspondront, se répondront et se répercuteront les uns sur les autres »[344].

Ces thèmes se retrouvent dans les titres des préludes d'*Introduction à la modernité* : « sur l'ironie, la maïeutique et l'histoire » remet en question le déterminisme historique (propre au marxisme) par la notion d'ironie, prélude auquel répond une lettre au camarade D. sur l'art réaliste, le monologue intérieur d'Œdipe, une esquisse d'une histoire matérialiste du diable, le thème de la vie nouvelle et du style de la vie dans la société industrielle moderne, qui répond aux « notes sur la ville nouvelle », des passages sur le soleil crucifié, sur la nature, la jeunesse. La pensée de Lefebvre est une pensée sur le rapport de l'homme et la nature dans la modernité, dans ses dimensions spatiales et temporelles, qu'il développera notamment à travers la réflexion sur l'espace habité, qu'il commence à appréhender à travers son travail de sociologue rural. La ville prendra une place capitale puisqu'elle est le lieu de ce déchirement moderne entre l'homme et la nature alors que la technique moderne devient omniprésente, mais elle devient également le lieu des possibles pour transformer la vie, le rapport des hommes entre eux et celui de l'homme avec la nature. Pour Lefebvre, c'est là que réside l'ambivalence de la modernité puisque cette aspiration à surmonter l'abstraction de la vie moderne est également un trait de la modernité.

Le romantisme révolutionnaire est ainsi avant tout une théorie du rapport de l'individu à la société dans la modernité qui prolonge sa critique du monde moderne. Le romantisme ne serait ainsi pas seulement l'affirmation de l'individu et de la subjectivité par rapport au monde bourgeois : Lefebvre remet en question l'idée selon laquelle le romantisme serait une révolte de l'individu

---

Michael Löwy et Robert Sayre, *Ibid*., p. 216.

[343] « L'intention musicale ne se dissimule pas. Ce livre est construit comme une œuvre musicale. (…) Toutefois le sous-titre « Douze Préludes » ne relève en rien d'une appréciation sur la musique ancienne ou moderne. Il ne s'inspire ni du « Clavecin bien tempéré », ni du dodécaphonisme, encore que le nombre 12 ne vienne pas ici par hasard », Lefebvre, *IM.*, p.12.

[344] Lefebvre, *IM.*, p. 11.

contre la société, la seule exaltation de la subjectivité et le retour vers le christianisme médiéval (thèse que Hegel avait développé dans son *Esthétique*, mais qui méconnaissait le romantisme français en cours de développement dans les années 1825). Le romantisme serait la possibilité d'une communauté qui ne serait pas forgée par le nivellement des individus et la standardisation d'un homme moyen. La communauté serait ainsi issue d'une construction collective qui laisse à l'individu toute sa place, alors que celui-ci est broyé par la violence des rapports sociaux dans la société capitaliste : « Dans l'enchevêtrement des contradictions vécues par les romantiques, l'une d'elle peut passer pour fondamentale : la contradiction entre l'idéologie de la bourgeoisie et sa réalité pratique »[345]. L'Idéal de la raison universelle, du bonheur et de la paix issu de la Révolution française est confronté à la réalité pratique, sociale et économique (thèse que Lefebvre avait déjà développé dans son *Nietzsche* en 1936). Le Romantisme prépare donc de nouvelles révolutions, la révolte de l'individu naît d'arguments raisonnés et raisonnables, et le dresse contre la société au nom d'une critique de la civilisation bourgeoise marquée par l'absence de passions et de tragique :

> « Ce que beaucoup de critiques et d'historiens nomment un peu hâtivement « révolte contre la société », admettant les termes par lesquels de nombreux romantiques se définissent subjectivement, n'est-ce pas surtout la plainte contre l'absence d'une véritable société ? N'est ce pas l'expression indirecte, et d'autant plus profonde, du délaissement et du déracinement, et par conséquent du fait de n'avoir plus un sol social naturel, base de l'appropriation par l'individu de sa propre vie naturelle et sociale ? Il se replie, soit sur des groupes isolés et des « milieux » aberrants, soit sur lui-même »[346].

C'est à notre sens ce qui fait la spécificité du romantisme révolutionnaire de Lefebvre et qui expliquera également les partis pris de sa sociologie critique. Celle-ci trouve sa théorisation dans la notion de *poiesis* qui vient compléter la notion de *praxis*. De ce fait, le romantisme révolutionnaire n'est pas une critique de la modernité en tant que telle mais l'affirmation de nouveaux rapports entre l'individu et la communauté qui passent par la *poiesis*, la production d'œuvres communes. La ville pourrait constituer une telle œuvre. C'est alors que l'on rejoint le romantisme révolutionnaire comme partie intégrante de l'esthétique de Lefebvre, qui se définit dans la problématique du style, jonction entre l'art et la vie.

2) L'art comme style de vie : rencontre avec l'Internationale Situationniste

Alors qu'il reconnaît son héritage romantique, Lefebvre utilise les ressources de l'esthétique pour répondre aux questions soulevées par la modernité : le romantisme révolutionnaire se développe comme style de vie face à l'abstraction de la vie moderne. Cette question esthétique du

[345] Lefebvre, *IM.*, p. 288.
[346] Lefebvre, *IM.*, p. 290.

style est ce qui fait la jonction entre cet héritage et les mouvements artistiques contemporains. En effet, Lefebvre diagnostique le renouveau des avant-gardes à la fin des années 1950 comme l'avènement d'un romantisme révolutionnaire, qui intervient dans « un contexte de fermentation intense »[347], le contexte politique de la guerre d'Algérie. Lefebvre comprend que le PCF ne peut plus monopoliser ni canaliser le mouvement révolutionnaire car il n'est plus une utopie exempte de critique à la veille du retour de De Gaulle. Des mouvements politiques pluriels se développent à nouveau en dehors des mouvements organisés et des institutions comme les syndicats. Il constate que des mouvements de l' avant-garde artistique réactivent les thèmes présents dans le surréalisme dont ils sont issus et qu'ils prétendent dépasser : le mouvement politique comme l'art doivent être mis au service de la « vraie » vie, ils doivent laisser place au jeu, à l'imagination et au rêve. L'échec du surréalisme provenait du manque d'analyse de l'appauvrissement de l'expérience inhérent à la vie moderne, face à laquelle il oppose une théorie de l'art comme style de vie. Les révoltes et les désordres dans la jeunesse mondiale sont les signes précurseurs de cette nouvelle attitude romantique, ce nouveau style de vie.

C'est l'objet de la rencontre de Lefebvre avec l'Internationale Situationniste qui marquera de manière durable la pensée de Lefebvre. Au-delà de la durée effective de cette relation qui fut finalement très courte, leur rencontre dans les années 1950 les a mis sur un chemin commun qui résonne encore par la suite, en particulier dans les ouvrages de Lefebvre sur l'espace et sur les questions urbaines, même si leur dialogue ne signifie pas leur accord et qu'ils se positionnent voire se retranchent chacun dans leur propre camp. C'est à cette lumière que nous voudrions examiner leurs trajectoires respectives et croisées dans les questions urbaines.

a) Le romantisme révolutionnaire comme style de vie

Lefebvre façonne le terme de romantisme révolutionnaire en s'appuyant sur une étude historique et sociologique de l'art dans deux textes, l'essai *Vers un romantisme révolutionnaire* et le prélude « Vers un nouveau romantisme ? » dans *Introduction à la modernité*. Cette réflexion sur les formes esthétiques, en particulier sur le romantisme qui nous intéresse ici (un ouvrage sur Musset en 1955 et l'essai sur Stendhal dans *Introduction à la modernité*) est issue de l'histoire sociale des idées qu'il développe dans les années 1950. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, il développe une esthétique du style, c'est-à-dire qu'il tente de comprendre les liens entre la création artistique et la vie quotidienne, et la transformation de la pratique sociale.

[347] Lefebvre emploie cette expression dans l'interview de Kristin Ross lorsqu'il met en parallèle le renouveau des avant-gardes artistiques à la fin des années 1950 avec les mouvements d'opposition au sein du PC : « *It was a moment of intense fermentation. But in France support for the Algerians didn't happen through the Party, nor through the official organizations within the Party or through the syndicates; it went on outside the institutions* », Kristin Ross, « An interview with Henri Lefebvre », *Society and Space*, vol. 5, n° 1, 1er trimestre 1987, p. 27-38. Traduction de l'auteure.

La thèse de Lefebvre est que le romantisme révolutionnaire est un style qui naît pour contrer « la laideur de la vie 'moderne' »[348]. Ici encore il ne s'agit pas seulement d'une réflexion sur un courant artistique mais d'une réflexion plus globale sur la modernité et la manière dont elle affecte de manière ambivalente – et donc avec des contradictions - l'homme et la vie en société. Dans l'essai *Vers un romantisme révolutionnaire*, il fait un état des lieux des tendances présentes dans l'art et définit les différents « styles » qui répondent à la problématique de la vie moderne. Par cette étude des styles littéraires et artistiques, il ne s'agit donc pas seulement de produire une théorie sur l'art ou une histoire de l'art, mais de décrire des styles qui correspondent à des problématiques vécues : « on suggère que dans la laideur de la vie bourgeoise comme telle, et en contradiction avec elle, au cours des transformations du 'monde moderne', et à cause même du caractère problématique du 'vécu', se dégagent des éléments d'un style et d'une beauté »[349]. Cela doit stimuler et nourrir des possibles d'une activité créatrice qui se soucie de la transformation du style de vie. Lefebvre souscrit à la thèse de la mort de l'art comme activité spécialisée et vouée à la contemplation : la création d'un style s'éloigne de la création d'œuvres d'art. Pour Lefebvre, il s'agit de dépasser une théorie de l'art pour parvenir à une théorie du style qui s'appuie sur l'art pour enrichir la vie quotidienne.

Il commence par distinguer le classicisme de l'ancien romantisme. Le classicisme n'est pas seulement un style historiquement daté (le 17ème siècle français), il est un style qui se développe avec une conception harmonieuse de la société, puisqu'il suppose de nombreux accords (entre les individus et les groupes sociaux, entre les représentations et le vécu, entre les institutions et la structure sociale). Le réalisme socialiste est issu du classicisme dans la mesure où il servait le développement harmonieux de la société communiste[350]. L'ancien romantisme a pour caractéristique commune le jugement de l'actuel au nom d'un passé idéalisé et qui fascine par sa grandeur. Cependant, Lefebvre veut mettre en œuvre une analyse diachronique du romantisme pour distinguer le romantisme cosmologique (né en Allemagne) du romantisme anthropologique (né en France)[351], et montrer la différence de signification de leurs thèmes communs (nous les dessinons à grands traits mais Lefebvre prône une analyse plus fine).

---

348 Lefebvre *VRR.*, p. 31.

349 Lefebvre, *VRR.*, p. 32.

350 Lefebvre précise sa pensée sur le classicisme socialiste dans *Introduction à la modernité* : « Tout ordre établi, issu d'une Révolution ou d'une Restauration, souhaite un classicisme qui le justifie. Chaque pouvoir d'Etat secrète un dogmatisme qui a pour fonction et pour ordre dans l'Ordre général de le légitimer », *IM.*, p. 239.

351 Dans l'article, Lefebvre parle de romantisme allemand et de romantisme français, mais cette distinction est moins opérante que celle entre romantisme anthropologique et cosmologique puisqu'il montre que l'équivalent du romantisme cosmologique allemand arrive en France par Baudelaire et Rimbaud.

Le romantisme cosmologique (Novalis, Schubert, Hoffmann) naît au début du 19ème siècle et introduit une interprétation cosmologique et mythique de l'histoire, et vise à éluder la révolution par un déchirement : « accepter en fait la société bourgeoise allemande, et même son mélange équivoque de féodalité et de bourgeoisie, en la refusant, en la fuyant dans l'ironie, le rêve, le mythe, la magie et les éléments cosmiques »[352]. Alors que le romantisme anthropologique, même s'il commence quelques années plus tard en France, prend acte de la Révolution française et refuse la société bourgeoise au nom de la Révolution qui n'a pas encore transformé la culture : il est une aspiration au dépassement (sauf chez Chateaubriand qui est plus proche du romantisme cosmologique). Dans le romantisme anthropologique le concept de nature se rattache à la philosophie de Rousseau : égalité entre les hommes, bonté originelle, liberté et fraternité, alors que dans le romantisme cosmologique la nature est l'abîme qui permet de fuir le monde humain. Selon Lefebvre, un romantisme cosmologique se développe en France avec un décalage temporel, après l'échec de la Révolution de 1848, avec l'œuvre de Baudelaire et de Rimbaud notamment[353] et se perpétue avec le surréalisme. C'est une critique cinglante du surréalisme qui prônait la Révolution[354] et qui prolonge les critiques déjà formulées dans *Critique de la vie quotidienne*.

Face à cet ancien romantisme et à ses prolongements, Lefebvre prône un nouveau romantisme, un romantisme révolutionnaire qui réponde au vide culturel et au mal de vivre moderne par une conscience des possibles, au nom de l'exigence d'une vie plus totale. C'est une attitude et un style de vie qui fait de l'homme un être « en proie au possible »[355] plutôt que l'homme « en proie au passé » de l'ancien romantisme, sa vie individuelle se comprend comme une totalité concrète faite de possibilités amenées à se développer, à s'enrichir, à se totaliser. Le romantisme révolutionnaire recourt à l'imagination et au rêve, mais la critique permet d'entrevoir des possibles et cherche à comprendre les faits humains en poussant plus loin l'investigation. Il ne rêve pas d'accords harmonieux, il se fonde « sur le désaccord, le dédoublement et le déchirement »[356]. Il cherche à dépasser l'opposition entre romantisme cosmologique et anthropologique, alors que « le grand fait nouveau, essentiel, dans le moment présent, c'est le pouvoir (de l'homme) sur la

---

[352] Lefebvre, *VRR*., p. 40.

[353] « Qui introduit en France les thèmes de Novalis, à savoir le minéral, la pierre, le métal, comme symboles cosmologiques ? Baudelaire. Que Baudelaire y ait ajouté un terrorisme littéraire antibourgeois a une certaine importance mais ne change rien à l'affaire. Qui exprime en formules denses et claires les thèmes épars chez Hoffmann, d'après lesquels chaque être est un autre ? Rimbaud » Lefebvre, *VRR.*, p. 42.

[354] Lefebvre analyse le statut de l'image dans le surréalisme pour justifier cette appellation de romantisme cosmologique : l'image devient symbole et chose, elle acquière des vertus hallucinantes, stupéfiantes. « Le surréalisme, après avoir aménagé et exploité l'aliénation poétique dans l'image 'convulsive et figée' se termine logiquement dans l'occultisme, comme le romantisme réactionnaire allemand » Lefebvre, *VRR.*, p. 44.

[355] Lefebvre *VRR.*, p. 57.

[356] Lefebvre, *VRR.*, p. 62.

nature »[357]. Et le problème essentiel réside dans l'appropriation de ce pouvoir pour qu'il ne se transforme pas en pouvoir de quelques hommes sur les autres : « La fin du divorce entre le cosmique et l'humain (le cosmologique et l'anthropologique) supprime les limites des anciens romantismes ; elle libère de nouvelles formes »[358] : ainsi se renouvelle l'aspiration à la totalité et à la plénitude de la vie humaine, renouvelant par là-même l'aspiration à la modernité. Le double mouvement de la spontanéité romantique et de la rationalité organisatrice et cohérente qui lui donne un sens est ainsi présente dans le romantisme révolutionnaire.

Lefebvre prolonge cette analyse dans le prélude final d'*Introduction à la modernité - Préludes* (éditions de Minuit, 1962) intitulé « Vers un nouveau romantisme ? ». Ce dernier prélude est consacré à Stendhal, figure du romantisme « anthropologique » dont les positionnements sont étudiés pour guider la définition d'une nouvelle attitude romantique révolutionnaire qui se définit comme résolument moderne. Lefebvre ne veut pas réactiver les options que Stendhal avait défendues (la forme dramatique, par exemple) mais remonter aux principes de ses positionnements pour les comparer à son époque et lui donner un sens. Lefebvre soutient deux propositions fondamentales à propos de l'esthétique stendhalienne. La première est que l'œuvre d'art pour Stendhal obéit au principe de plaisir : l'œuvre d'art doit donner le plus de plaisir possible, et le plaisir guide la création artistique. L'art crée la Beauté et l'œuvre permet une intensification du vivre. Dans le principe de plaisir le beau et l'intéressant se rejoignent. Stendhal pose le problème du temps et de l'imitation autour desquels se fait la querelle entre classiques et romantiques, que Lefebvre analyse ainsi : « Stendhal a compris que la pleine restitution du temps serait essentielle au romantisme. Avec le temps se réaffirmeraient l'émotion, le sentiment, la subjectivité, et aussi le rythme, le corps se mouvant, donc la vie charnelle »[359]. Lefebvre tente alors de voir à quelles conditions une telle esthétique pourrait être reprise pour le présent : « Pouvons-nous aujourd'hui, en 1961, partir du principe de plaisir, revenir à ce principe comme au fondement, et croire à la vertu créatrice du plaisir ? Le projet peut séduire. Par instants, l'incommensurable ennui que répandent dans l'air – radiations mortelles - la « modernité », cet ennui donne fortement envie de revenir au principe du plaisir »[360]. La modernité confond le plaisir et la jouissance et tente de fuir l'ennui par des stimulations abstraites, des plaisirs uniquement sensoriels.

Le style du plaisir stendhalien semble perdu, et ne peut être retrouvé, puisque celui-ci tient à une deuxième proposition fondamentale, c'est que l'esthétique stendhalienne vient de la musique.

---

[357] Lefebvre *VRR.*, p. 64.
[358] Lefebvre *VRR.*, p. 66.
[359] Lefebvre, *IM.* p. 258.
[360] Lefebvre, *IM.*, p. 253.

« L'esthétisme de Stendhal, la théorie du temps et de la création dans l'imaginaire ne se comprennent, comme nous l'avons déjà dit, qu'en se reportant à ses sources : peinture et surtout musique »[361]. En particulier, les débats sur les théories de l'Harmonie sont fondamentaux, puisque selon Lefebvre la musique est l'art directeur[362] entre la seconde moitié du 18ème siècle et la première moitié du 19ème siècle, et que la naissance de la théorie de l'Harmonie bouleverse des conceptions philosophiques, notamment celle de nature. Le débat entre Rameau qui défend l'harmonie comme étude de rapports entre les sons fondés sur la nature et Rousseau qui reprend la thèse de l'art comme imitation de la nature pour combattre l'harmonie, pure création humaine, se résout chez Stendhal dans la nature comme principe de plaisir, et la défense de la musique harmonique.

Selon Lefebvre, ces débats sur la musique ne sont pas détachés de la société et de son style de vie : « L'impulsion donnée par la musique se propagea fort loin, vers les autres arts, vers la pensée et la science, vers la vie et les mœurs et l'amour et la façon de vivre : on cherche partout l'harmonie, on la veut, on veut la vivre »[363]. L'harmonie crée le style d'une époque, « L'harmonie crée un monde, celui de l'inouï. L'art réalisera dans tous les domaines l'harmonie qui multiplie les sensations et les intensifie en mêlant, dans un accord qui résout ses dissonances, l'inouï au réel, la folie à la raison, la fiction au sensible et le possible avec l'impossible »[364]. L'œuvre d'art n'est pas détachée du quotidien, elle n'est pas reléguée dans le domaine de l'extraordinaire ; elle participe d'un style de vie dont elle est l'accomplissement dans la beauté, une activité créatrice suprême :

> « Ainsi l'art devient simultanément façon de vivre, façon de dire, façon de faire. Le style relève à la fois de l'œuvre et de la vie (autrement dit : l'œuvre et le style de vie, l'artiste et sa volonté de créer forment un tout qui doit avoir une certaine cohérence). Le problème de l'œuvre et du style de vie, celui de la volonté et celui de la « situation » de l'œuvre se posent simultanément. Ce sont deux aspects du problème, inséparables et distincts. Chez Stendhal, une seule réponse, une solution qui lui suffit : le principe de plaisir pris dans son ampleur et sa profondeur, allant donc de l'utile au rêve et du physique à la fiction »[365]

Il y a une communication entre l'œuvre d'art et le style de vie d'une époque, un enrichissement réciproque. Lefebvre s'appuie sur une théorie du champ sémantique qu'il expose dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961) pour montrer comment les faits de signification agissent à l'intérieur de la *praxis.* Cette théorie est fondamentale pour comprendre l'esthétique de l'expérience qui est celle de Lefebvre. Le langage n'est qu'une partie du champ sémantique[366] dont il

---

361 Lefebvre, *IM.*, p. 260.

362 C'est une thèse importante pour Lefebvre, elle guide son esthétique et est une passion qu'il cultive depuis sa jeunesse (notamment pour son compositeur favori, Schumann) ; A Strasbourg il donnera un cours très suivi sur la musique et son rapport à la société.

363 Lefebvre, *IM.*, p. 263.

364 Lefebvre, *IM.*, p. 265.

365 Lefebvre, *IM.*, p. 266.

366 « Assurément, le langage n'est pas un simple *moyen*, un instrument analogue au marteau ou à la lime. Il

envisage la place dans notre expérience du monde et des autres, l'expérience du monde est l'œuvre de la *praxis*.

Lefebvre distingue les signaux, les signes, les images et les symboles. Le signal, dont le prototype est le feu rouge et vert qui règle la circulation automobile, est univoque et arbitraire, il réclame la réaction d'un sujet passif qui est conditionné sa constance et son caractère répétitif : « constant et répétitif par essence, toujours là, le signal est automatique. Il fonctionne selon un fréquence réglée, sans qu'aucune volonté consciente intervienne, du moins quand son fonctionnement est impeccable »[367]. Le signal règle des séries d'actes sociaux constitués. Il naît avec la civilisation industrielle des machines. Les signes sont le propre du langage. Le langage établit une compréhension possible par des ensembles de signes stables et fixes (par exemple les mots) et permet un jeu entre le sens fixé et l'équivoque :

> « Impérieux et impératif, le langage oblige à travers les mots à discerner les sentiments et les actes. Sans cesse il élimine des ambiguïtés et des malentendus, qui d'ailleurs renaissent toujours. Dans le tumulte et les vibrations de la vie quotidienne, il tend à créer des stabilités, des états stationnaires déterminés malgré leurs résonances illimitées et leurs harmoniques étouffées. Parler, c'est agir »[368]

Les symboles sont des noyaux affectifs qui nous relient au monde et à nous-même, et qui traversent les âges, l'art se les réappropriant et les utilisant. Le symbole est inépuisable en signification, il est « présence » et richesse du sens. Le symbole agit dans la pratique sociale directement d'une manière émotionnelle et affective, « le symbole inclut et exclut, mais ce sont les membres d'un groupe qu'il rapproche et d'autres individus ou d'autres groupes qu'il écarte »[369] : ainsi le symbole a un sens anthropologique dans la pratique sociale, il est signifiant dans l'expérience quotidienne sans la médiation des mots mais entre directement dans l'expérience émotionnelle et affective. Lefebvre attache une grande importance aux symboles qui sont des héritages des civilisations passées : par exemple le symbole du soleil crucifié. Les symboles se retrouvent parfois dans les images qui sont une fixation concrète de la signification dans un acte expressif (comme la phrase avec les mots), et dont l'imagination s'empare. Lefebvre retrace la généalogie de l'imagination dans la magie[370] qui

---

ne sert pas seulement à mettre en communication des consciences d'abord constituées séparément. Il est aussi constitutif. Cependant, de là à le considérer comme un lieu privilégié et sacré, demeure de l'être ou modalité d'être, il y a un abîme que certains philosophes franchissent sans précautions. La métaphysique et l'ontologie du Verbe les guettent », Lefebvre, *CVQ2.,* p. 279.

367 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 280-281.

368 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 284.

369 Lefebvre prend l'exemple de la croix : « s'il se signifie au dehors, le geste étant preuve et manifestation d'appartenance, au dedans le croyant accomplit un acte de foi et, plus encore, de participation », Lefebvre, *CVQ2.,* p. 286.

370 « L'étude de la magie archaïque et de ses prolongements montre l'efficacité émotionnelle de ces pratiques (gestes, cérémonies, formules ritualisées, etc.). Le magicien *évoque* les disparus, les absents, les puissances obscures ; il *ressuscite* les morts ; il obtient la *répétition* ou le recommencement du passé. Il peut contester l'accompli et faire comme si ce qui est n'était pas. Il peut agir sur l'avenir en le *suscitant*. Il

agissait sur l'émotion et l'affectivité par une action répétée qui permettait la participation des présents :

> « Ces catégories de la magie – répétition, résurrection, évocation, participation, projection – sont encore celles de l'imagination et de l'image. Comme les catégories de la magie active eurent un rôle dans la création et la consolidation des symboles, et comme les symbolismes ont toujours figuré parmi les opérations magiques, on conçoit la proximité de l'imaginaire et du symbolique »[371]

Le champ sémantique total se nourrit de ces éléments. Pour Lefebvre la caractéristique de la vie quotidienne moderne est l'envahissement des signaux dans l'expérience au détriment des symboles, c'est une autre facette du processus d'abstraction qui définit selon lui la modernité.

C'est avec la société et contre elle que se constitue le champ de signification issu du romantisme, dans lequel de nombreuses valeurs et symboles se partagent (la femme, l'enfant, les saisons, etc.). Lefebvre analyse comment les romantiques ont recours à des symboles dans leur activité artistique pour créer un champ de signification propre à une communauté : « Le Symbolisme romantique s'est constitué comme un fait social, relevant de la sociologie. Il a déroulé dans la pratique sociale – sans la modifier très profondément, mais avec une certaine efficacité – ses conséquences. A travers les œuvres, les symboles se partageaient, s'atteignaient, se vivaient. L'individu participait »[372]. Les romantiques résolvent donc les contradictions de la société bourgeoise par cet échange de significations : « Les romantiques vécurent utopiquement l'exigence d'une communauté et d'une communion. Cette manière de vivre retenait quelque chose de la religion et même de la magie »[373]. Comme nous l'avons vu, sa critique du romantisme depuis les années 1930 (notamment dans son *Nietzsche*) s'était attachée à montrer ce caractère uniquement symbolique de la réponse romantique aux problèmes concrets de la vie de l'individu. Lefebvre pense que l'œuvre de Marx se déploie à partir de ce romantisme pour transformer la pratique sociale dans tous ses aspects, de manière créatrice.

A travers la réflexion sur Stendhal, Lefebvre cherche à formuler un romantisme révolutionnaire consistant pour sa propre époque, les années 1960. Il ne s'agit pas seulement de

---

change la personnalité en *l'identifiant* avec les « êtres » les plus divers – démons et dieux, rois et génies – dans une *participation »,* Lefebvre, CVQ2., p. 290.

[371] Lefebvre, *IM.*, p. 276. Il reprend cet argumentaire dans *CVQ2* : « On peut donc affirmer que l'imagination, historiquement et sociologiquement, prolonge la magie. Toutefois, il y a entre elles discontinuité profonde. Le magicien, par ses procédés (formules, danses), produisait chez le patient des états émotifs à la fois entièrement illusoires et entièrement réels (vécus). Les procédés magiques visaient ces états réels, dans une collectivité réelle (groupe d'initiés). L'imagination individuelle, s'adressant à des individus, produit des images et non des états de transe. L'illusoire de l'image est presque toujours perçu comme tel, encore qu'à la limite la participation redevienne intégrale et que l'imagination retrouve la magie », Lefebvre *CVQ2.,* p. 291.

[372] Lefebvre, *IM.*, p. 293.

[373] Lefebvre, *IM.*, p. 293.

réactiver les symboles romantiques dans les œuvres. En effet, le 20ème siècle est une période qui résiste aux symboles, le processus d'abstraction propre à la modernité transforme le champ sémantique total, notamment par la culture de masse. Lefebvre mène par ailleurs son enquête sur cette transformation historique du champ sémantique : « La quotidienneté emprunte sa conscience aux signaux et laisse dans l' « inconscient » les symbolismes, liés cependant aux plus profonds rythmes vitaux tels que le jour et la nuit, la présence du père et de la mère, la faim et le sexe »[374]. Les symbolismes ne sont d'ailleurs pas intemporels, ils ont un rapport avec le style de vie et la quotidienneté :

> « les symbolismes n'ont pas une valeur extra-temporelle, extra-historique. Ils se sont, eux aussi, établis, formés et formulés. *Ils résultent d'un premier déplacement, d'un premier élargissement du champ sémantique*. Pour nous, ils restent liés aux rythmes fondamentaux et aux noyaux affectifs qui constituent l'immédiateté de la vie quotidienne : le jour et la nuit, les rapports « privés », etc. » [375].

> « Chaque changement dans les symboles et dans les hommes qui dirigeaient ces sociétés s'accompagnait d'un effet sur le style dans la quotidienneté : style grandiose, sublime, sensuel, sensoriel, voluptueux, violent, selon les circonstances et les hommes » [376]

Lefebvre constate que notre vie quotidienne n'a plus aucun style, car les anciens symbolismes ne pénètrent plus dans un style de vie, les gestes deviennent vides de sens. L'appréciation des œuvres du passé ne sert à rien dans cette recherche du sens si elle ne va pas avec un style de vie. Nous demandons aux œuvres du passé un style que nous n'avons plus. Un des relais les plus efficaces de la culture de masse est la publicité. Celle-ci se nourrit des symboles et des mythes et les tue car elle les transforme en signaux pour stimuler des comportements par la médiation de l'image publicitaire. Elle suscite le désir et le besoin des choses sans participation en agissant sur des comportements : « réflexes d'achat, réflexes de repos et de décontraction, réflexes d'intérêts à ce qui se passe dans le champ audio-visuel, petites surprises excitantes aussitôt disparues »[377]. La culture de masse transforme le rapport des hommes entre eux en spectacle, par des opérations illusoires s'appuyant sur le regard, le rapport social devenant médiatisé par des images. Lefebvre utilise ici la réflexion développée par Guy Debord qu'il rencontre en 1957, au moment où celui-ci publie le *Rapport sur la construction des situations* dans lequel le terme de spectacle apparaît[378]. Cette rencontre de l'avant-garde à travers le diagnostic de la société de consommation et de la culture de masse offre également une réponse pour réactiver un nouveau romantisme :

> « Ici, la critique radicale intervient, pour ouvrir des possibilités et pour poser des

[374] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 297.
[375] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 301.
[376] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 321.
[377] Lefebvre, *IM.*, p. 327.
[378] Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations,* (1957), Paris, Mille et une nuits, 2000.

> problèmes précis. Comment rénover la participation, que l'influence directe -émotive, imaginative – des symbolismes et des noyaux affectifs rendit jadis vivante ? Comment passer du spectacle généralisé à la participation concrète, étant donné qu'on ne peut revenir en arrière, que les symboles et les mythes meurent, avec la beauté qui les comprenait et qu'ils portaient pour ainsi dire ? »[379]

L'alternative ne peut reposer sur l'harmonie qui était l'un des principes directeurs de l'esthétique stendhalienne et qui est dépassée dans les années 1960 : « Du plaisir, du goût, de la Beauté, de l'utilité, de la passion et de l'intensification de la Vie, donc à la fois de la fonction et de l'agrément, il ne reste plus rien »[380]. Il s'attache à décrire les propositions de l'avant-garde, qui résiste à la programmation de la vie et à la seule aspiration à la satisfaction des besoins portée par la société de consommation naissante dans la jeunesse française et occidentale, tout en rejetant l'art comme pratique culturelle établie. C'est une théorie de l'œuvre comme objet d'un style de vie qui se constitue avec cette rencontre, qui se développe sur le terrain de l'esthétique mais aussi dans la théorie générale.

b) La rencontre avec l'Internationale Situationniste

De la relation qu' Henri Lefebvre a entretenu avec les membres de l' IS (Internationale Situationniste), et surtout parmi eux Guy Debord, on retient souvent sa fin tonitruante, l' IS le reléguant « aux poubelles de l'histoire » et l'accusant de plagiat pour un article qui deviendra un livre que Lefebvre publie en 1965, *La proclamation de la Commune*, dans lequel il interprète l'atmosphère festive de la Commune comme un grand Carnaval, une grande Fête de Paris. Il serait vain de démêler ici les tenants et les aboutissants de cette querelle dont Lefebvre donne sa version dans une interview qui avait été publiée par Kristin Ross en 1983[381]. Lefebvre y décrit sa relation avec Debord comme une histoire d'amour, mais une histoire d'amour qui se serait très mal terminée ; une relation faustienne dont Andy Merrifield[382] retrace les étapes entre son début en 1957 et sa fin en 1962. Nous voulons montrer que cette relation tumultueuse a été très créatrice pour Lefebvre en ce qu'elle a nourrit l'aspect poétique de sa pensée, au-delà de la seule sociologie critique du quotidien dans laquelle des membres de l' IS, et en particulier Guy Debord, on été impliqués (à Strasbourg notamment), comme nous l'avons indiqué dans le premier chapitre.

L'Internationale Situationniste (IS) est née de la fusion en 1957 de plusieurs groupes d'avant-garde européens (l'Internationale Lettriste née en 1952 autour de Guy Debord, les surréalistes belges, le mouvement pour un Bauhaus Imaginiste avec des personnalités de COBRA

---

379 Lefebvre, *IM.*, p. 329.

380 Lefebvre, *IM.*, p. 268.

381 Kristin Ross, « An interview with Henri Lefebvre », *Society and Space*, vol. 5, n° 1, 1er trimestre 1987, p. 27-38.

382 Andrew Merrifield « Lefebvre and Debord : a faustian fusion », Gonnewardena et all, *Space Difference Everyday Life : Reading Henri Lefebvre*, Routledge, New York, 2008.

dont Asger Jorn et Constant Nieuwenhuys, le psychogéographe londonien Ralph Rumney...)[383]. L'Internationale Lettriste reprend le programme de dépassement de l'art dans une forme de vie hérité du surréalisme, et l'oriente de manière originale grâce à Ivan Chtcheglov qui dans son « formulaire pour un urbanisme nouveau » écrit en juin 1953 et publié dans le premier numéro de la revue *Internationale Situationniste* en 1958, théorise les modalités d'abolition du culte de l'art et de son prestige symbolique et financier. Il ne s'agit pas seulement de créer des scandales (même si les membres sont adeptes de cette forme d'intervention), d'élaborer des formes de vie alternatives mais d' intervenir sur la ville qui constitue le cadre de vie et de construire des situations.

Les situations sont définies comme les moments vécus par un sujet dans un lieu, dans ses circonstances à la fois spatiales (l'ambiance perçue par les sens, par exemple) et temporelles (son caractère transitoire et répétitif). La situation n'est pas uniquement individuelle ou subjective car elle est conditionnée par le contexte social, et cette pratique sociale définit les modalités de l'expérience quotidienne. « La situation (…) est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d'eux-mêmes. Ils produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes »[384]. L'individu s'insère dans les situations qui sont produites par la totalité de l'activité sociale, la vie est tissée de situations. L'influence de Lefebvre est présente dans la revue *Internationale Situationiste* puisque l' IS s'est réapproprié les réflexions qui étaient celles de Lefebvre au départ. *La Critique de la vie quotidienne* (1947) a beaucoup influencé le mouvement COBRA et l'architecte Constant qui voulait changer la quotidienneté par l'intervention architecturale, en créant des situations nouvelles. Lefebvre fréquente Constant en 1957 et le voit souvent à Amsterdam où il suit les développements de l'architecture des situations, alors que Constant se réclame de Lefebvre[385].

La notion de situation est au cœur du rapprochement entre Lefebvre et l' IS en ce qui concerne le travail théorique. La situation s'oppose au spectacle que Lefebvre convoque dans ses analyses du champ sémantique, la notion de société du spectacle étant sans aucun doute la plus connue et diffusée. Dans le « rapport sur la construction des situations », le cadre conceptuel du spectacle théâtral est utilisé pour décrire le spectacle et le rapport qu'il instaure avec les spectateurs, un rapport d'identification et de passivité. Comme le souligne Patrick Marcolini, Debord doit sûrement au dramaturge Bertold Brecht la critique de l'identification ayant pour double effet la sidération et l'adhésion du spectateur. Guy Debord fait de la théorie esthétique de Brecht une théorie sociale : le spectacle médiatise le rapport des êtres humains entre eux, identifie l'individu à

[383] Nous nous appuyons sur l'ouvrage de Patrick Marcolini *Le mouvement situationniste ; une histoire intellectuelle* (L'échappée, 2012) pour détailler les principaux concepts produits par les membres du groupe.

[384] Guy Debord, « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *IS* n°1, juin 1958, p. 11.

[385] Lefebvre évoque cette période et ses visites à Amsterdam dans l'interview avec Kristin Ross, *Op. Cit.*

son rôle social (employé, père, etc.) et le conditionne. Le spectacle entretient la passivité en offrant des compensations à ce qu'il nomme la misère du besoin, et fabrique une soumission volontaire qui empêche la prise de conscience de l'aliénation. Les compensations offerte par la société de consommation et de loisir deviennent l'image de la vraie vie, elles exploitent l'instinct ludique de l'homme : le spectacle est une « catégorie unificatrice élaborée pour décrire la manière dont une société peut à la fois réprimer et exploiter l'instinct ludique en nous »: pseudo-divertissements : télévision, shopping, tourisme de masse »[386]. La situation commence avec l'écroulement de la notion de spectacle et doit amener les spectateurs à devenir acteurs de leur propre vie, que Debord nomme les « viveurs »[387]. La situation doit briser l'identification, permettre à l'individu de réaffirmer ses désirs et sa personnalité et de reprendre prise sur son environnement et ses relations humaines. Le viveur doit reprendre possession de l'emploi de son temps et développer son style de vie, ce qui passe dans un premier temps par la révolte et l'insurrection. C'est l'objet de la création des situations qui est un art de vie plus que la création d'œuvres, et qui est une réflexion globale sur l'agir humain : la création doit irriguer tous les domaines de la vie quotidienne pour ne plus être soumise au spectacle et le renverser. Debord rejoint ici pleinement Lefebvre dans la thématique de l'art et du style de vie qui dirige le romantisme révolutionnaire.

Lefebvre n'emploie pas pour autant le terme de situation et lui préfère celui de moments. Dans *la Somme et le Reste* (1958), Lefebvre reprend et évalue la théorie des moments qu'il avait laissée en friche depuis le milieu des années 1920, et qui était une première ébauche de pensée du temps vécu dans la diversité de ses modalités et dans ses qualités, qui se complètent et s'alternent pour former la totalité de la vie (amour, jeu, connaissance, etc.), dans la trame de la vie quotidienne. Les membres de l' IS vont avoir une grande importance dans l'élaboration de la sociologie critique radicale dont Lefebvre établit les contours dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961), qui conclue sur la théorie des moments renouvelée, puisqu'elle prend comme toile de fond une théorie de la quotidienneté comme répétition et articulation de rythmes cycliques et répétitions linéaires. Dans l'ensemble des situations qui se répètent dans la vie quotidienne, le moment est une modalité particulière de la répétition qui prend la vie quotidienne comme terreau et qualifie le temps vécu dans des formes spatio-temporelles précises, qui donnent forme à la vie quotidienne :

> « Le moment, c'est une forme supérieure de la répétition, de la reprise et de la réapparition, de la reconnaissance portant sur certains rapports déterminables avec l'autre (ou l'autrui) ou avec soi. A l'égard de cette forme relativement privilégiée, les autres formes de répétition ne seraient donc que du matériau ou du matériel, à savoir : la succession des instants, les gestes et les comportements, les états stables qui réapparaissent après

[386] Libero Andreotti, *Le grand jeu à venir. Textes situationniste sur la ville,* éd. de la Villette, 2008 p. 43.
[387] Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations* (1957), Paris, Mille et une nuits, 2000.

> interruption ou intermittences, les objets ou œuvres, les symboles et enfin les stéréotypes affectifs »[388]

Lefebvre nomme les différents moments : amour, joie, connaissance, jeu… L'individu tire sa liberté de l'articulation des différents moments et de sa tentative de faire de la vie quotidienne une fête : « nous appellerons « Moment » la tentative visant la réalisation totale d'une possibilité »[389]. Sans que l'objet de la théorie des moments soit un absolu impossible à atteindre, l'objet de cette quête d'une vie quotidienne renouvelée et d'un style de vie est le temps et l'espace vécu :

> « Le moment commence et re-commence. Il reprend le moment antérieur (le *même* moment) et, réinvestissant sa forme, le continue après une interruption. Il se déroule selon cette forme : rite, cérémonial, succession nécessaire » (…) « Le moment remanie, comme le temps, l'espace environnant : espace affectif – espace peuplé de symboles retenus et changés en thèmes adoptés (par l'amour, le jeu, la connaissance, etc.). L'espace du moment, comme le temps, est clos par décision constitutive »[390]

Cette notion de moment est jugée comme analogue à celle de situation par Guy Debord, notamment dans l'article « théorie des moments et construction des situations »[391] et cette coïncidence constitue l'apogée des rapports entre les deux hommes. Dans l'interview avec Kristin Ross, Lefebvre se souvient des discussions sur la théorie des moments avec les membres de l' IS :

> « Ils disaient plus où moins durant des discussions – des discussions qui duraient des nuits entières – 'ce que tu appelles 'moments', nous l'appelons des 'situations', mais nous l'amenons plus loin que toi. Tu parles de 'moments' pour toutes les choses qui se sont passées au cours de l'histoire : l'amour, la poésie, la pensée. Nous voulons créer de nouveaux moments' »[392].

La théorie des moments envisage les modalités concrètes de transformation du style de vie qui étaient demandées par le romantisme révolutionnaire, elle est la réponse lefebvrienne à cette question. Elle a été élaborée en dialogue avec l' IS, mais quel est la perception du romantisme révolutionnaire par l'IS ?

La question du romantisme révolutionnaire est l'élément déclencheur de la rencontre effective entre Lefebvre et l' IS et l'objet d'âpres discussions. Dans l'essai « Vers un romantisme révolutionnaire » publié en 1957, Lefebvre fait des membres de l'avant-garde les porteurs du romantisme révolutionnaire qu'il défend. Les membres de l'Internationale Situationniste récuseront ce terme même s'ils partagent de nombreux points de vue en ce qui concerne la théorie de la

---

388 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 344.
389 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 348.
390 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 352.
391 Guy Debord, « théorie des moments et construction des situations », *Internationale Situationniste* n°4, 06/1960, Champ Libre, Paris, 1975, p. 10-11.
392 « *They more or less said to me during discussions--discussions that lasted whole nights--"What you call 'moments,' we call 'situations,' but we're taking it farther than you. You accept as 'moments' everything that has occurred in the course of history: love, poetry, thought. We want to create new moments'* », Kristin Ross *Op. Cit.* Traduction de l'auteure.

culture. Guy Debord déclare dans le premier numéro du journal l'*Internationale Situationniste* (juin 1958) : « nous serons des 'romantiques-révolutionnaires', au sens de Lefebvre, exactement dans la mesure de notre échec »[393]. Pour Patrick Marcolini qui explore les tenants et les aboutissants de cette querelle, la raison de ce rejet du terme de romantisme révolutionnaire « est simple : alors que les situationnistes se placent du point de vue du dépassement de l'art, Lefebvre, dans son article, reste prisonnier des anciennes catégories esthétiques d'*œuvre* et de *genre* »[394]. L' IS se place d'emblée dans le dépassement de la catégorie de l'œuvre grâce à la notion de situation dans la vie quotidienne qui devient l'objet de l'art, et cherche l'abolition de l'art et de l'œuvre. Si L'IS accorde à Lefebvre que tout l'art moderne exprime les contradictions de la subjectivité individuelle avec la réalité sociale, ils ne pensent pas que l'œuvre permettra leur dépassement. Il faut libérer le contenu expressif de l'art dans la vie quotidienne, et cette action ne peut être romantique révolutionnaire[395] pour Debord. Mais sur le fond, comme le montre Patrick Marcolini, deux influences ambiguës se retrouvent dans l' IS, entre romantisme et futurisme, « D'un côté, la nostalgie des villes anciennes et des sociétés traditionnelles ; de l'autre, la fascination pour le potentiel émancipateur des sciences et de l'industrie »[396]. Progressivement la confiance dans les technologies et leurs promesses de révolution dans la vie s'estomperont, et Marcolini conclue que c'est cette « sensibilité romantique qui irriguait souterrainement la critique situationniste et qui faisait sa vigueur et son originalité »[397]. Lefebvre qualifie à nouveau les membres de l' IS de « romantiques » dans son essai « Vers un nouveau romantisme ? » dans *Introduction à la modernité* (1962), alors que ses relations avec l' IS sont déjà dégradées.

Dans ce dernier prélude, Lefebvre tente de renouveler le principe de plaisir cher à Stendhal en cherchant un nouvel art directeur pour son époque qui puisse imposer un nouveau style de vie, un art qui pourrait exercer la même onde de choc que la musique au 18ème siècle. De manière étonnante, il écarte plusieurs arts qui font alors l'intérêt de toute une génération : le cinéma, la musique électronique et atonale... il écarte la poésie et la littérature. L'objet de l'art est à renouveler pour changer la vie : « l'architecture et l'urbanisme, à condition de les arracher aux préjugés néo-classiques ou fonctionnalistes, pourquoi pas ? »[398]. Si la technique peut procurer de l'intérêt, ce n'est

[393] Guy Debord, « thèses sur la révolution culturelle », *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958, Champ Libre, Paris, 1975, p. 20 - 21. Sur la querelle du romantisme révolutionnaire voir Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste. Op.cit.*, chap. « Romantisme », p. 173-202. Voir également « L'Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis*, 11 | 2007, p. 31-46.

[394] Patrick Marcolini, « L'Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis*, 11 | 2007, p. 31-46, §22.

[395] Guy Debord, « lettre à Henri Lefebvre datée du 5 mai 1960 » *in Correspondance*, volume 1 [juin 1957-août 1960], Paris, Fayard, 1999, p. 332.

[396] Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste.,* L'échappée, 2012, p. 180.

[397] Patrick Marcolini, « L'Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis*, 11 | 2007, p. 31-46.

[398] Lefebvre, *IM.*, p. 264.

pas dans des ouvrages techniques (barrages, autoroutes, ponts...) que l'on pourra retrouver l'œuvre. Lefebvre rejette les théories fonctionnalistes qui réduisent l'œuvre en ouvrage dès les années 1960. L'architecture moderne qu'il considère « classique » (dans le sens définit plus haut) doit laisser place à des dissonances. Dans quel sens l'architecture et l'urbanisme pourraient-ils renouveler le principe de plaisir ?

> « Certains esprits audacieux prévoient que l'art de construire des villes nouvelles et surtout l'art de les habiter créeront des styles, des situations et des participations actives, des jeux et des plaisirs qui n'auront plus rien de commun – sinon éventuellement du vocabulaire – avec ce que nous nommons encore « art ». Nous retrouvons cette perspective, disons plutôt cette utopie active »[399]

Ces esprits audacieux ne sont autres que les jeunes gens de l'Internationale Situationniste. Malgré les querelles, c'est sur ce terrain de la ville et de l'urbanisme que s'effectue leur rencontre la plus déterminante. La collaboration s'étendra non seulement sur le terrain critique en permettant de développer une critique de l'urbanisme moderne, mais elle importe également à Lefebvre parce qu'elle permet d'envisager d'autres possibles, de créer une nouvelle ville. C'est grâce à la rencontre avec l' IS que Lefebvre imagine la ville comme piste de travail principale du romantisme révolutionnaire, qui n'est pas seulement considérée dans ses aspects techniques mais esthétiques. L' IS ne développe pas seulement des utopies mais engage des démarches d'expérimentation dans la vie présente. Ainsi la critique ne va pas sans l'élaboration d'alternatives qui sont étayées par des savoirs d'un type nouveau, telle la psychogéographie. Nous détaillons les principaux apports de l' IS sur la ville et l'urbanisme et nous montrerons leur importance dans l'élaboration d'un art comme style de vie.

c) L'urbanisme au service d'un art de vie renouvelé

La notion de situation était au cœur du rapprochement théorique de Lefebvre et de l' IS alors que Lefebvre élabore sa sociologie critique radicale et qu'ils prennent pour objet la vie quotidienne aliénée dans le monde moderne. La démarche de l' IS n'est pas seulement scientifique et critique, elle est également créatrice. C'est la création qui guide l'exigence d'un savoir critique et en façonne l'exercice. La création des situations doit répondre au caractère morne et répétitif de la vie quotidienne, donner une texture poétique à la vie en travaillant sur ses mailles pour « élargir la part non médiocre de la vie, (et) d'en diminuer, autant qu'il est possible, les moments nuls »[400]. Pour créer cet art de vivre il faut « organiser les circonstances de la vie quotidienne de telle sorte que s'y multiplient les expériences les plus intenses »[401], pour faire de la vie une aventure. La construction des situations répond à la standardisation de la vie caractéristique des sociétés industrielles. La ville

[399] Lefebvre, *IM.*, p. 270.
[400] Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations,* 1957, *Op. Cit.*
[401] Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste,* L'échappée, 2012, p. 8.

et le cadre de vie urbain va devenir l'enjeu principal de ces questionnements.

La construction des situations s'appuie sur une science expérimentale, la psychogéographie, « étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus »[402]. La psychogéographie doit permettre l'étude des situations afin de pouvoir les transformer de manière consciente, de la même manière que la sociologie critique de Lefebvre prétendait contribuer à la transformation de la vie quotidienne. La psychogéographie prolonge la géographie matérialiste qui étudie le conditionnement par les climats et milieux du déploiement de la vie dans l'espace ; elle étudie le conditionnement géographique des sentiments des individus, de leurs émotions, en rapport avec leur sens : elle relève donc du domaine d'étude de l'esthétique en lui appliquant des méthodes expérimentales qui vise l'établissement d'une science.

Pour établir une science de ce rapport subjectif et psychique de l'individu à son milieu, la méthode d'observation employée est la dérive : des protocoles sont mis en place à partir du parcours errant dans la ville, à pied, en taxi (notamment à l'occasion de la grève des transports en commun à Paris à l'été 1953), par tout autre moyen. La dérive est un « mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine »[403] qui demande un emploi du temps et une mise en conditions précises. Au départ, la dérive est une mise en forme de virées nocturnes qui font office de dépaysement, de rafraîchissement de l'expérience ordinaire. La dérive permet d'associer des éléments au gré du hasard des pas et des rencontres, et de procéder à des détournements des usages habituels. Par la suite, la psychologie du comportement reprendra cette idée, mais la psychogéographie présente des protocoles sous forme de jeux (notamment dans la revue *Potlach* qui présentera « le jeu psychogéographique de la semaine » dans ses numéros) car il s'agit aussi de vivre des situations et de dérouler un sens de la ville au fil des pas, comme une pratique de psycho-analyse.

Ainsi la dérive permet de revaloriser l'expérience vécue de la ville à travers la marche. La ville n'est pas l'agencement formel de fonctions mais mon parcours à travers elle. La dérive procède par un déplacement plutôt rapide à travers la ville afin de rencontrer ses diverses ambiances qui se transforment de quartiers en quartiers, comme l'avait remarqué Chtcheglov dans son « formulaire pour un urbanisme nouveau ». Les ambiances doivent être retranscrites afin de documenter l'étude psychogéographique de la ville. Plusieurs méthodes ont été développée : les récits (l'aventure de la dérive), les cartes, les images photographiques ou filmiques[404]… La dérive ne cherche pas

---

402 « psychogéographie », *Internationale Situationniste* n°1, 1958.

403 « dérive », *IS* n°1, 1958.

404 Voir les deux cartes célèbres publiées dans l'*IS*, « The naked city » et « Discours sur les passions de l'amour ».

forcément des lieux harmonieux car les surprises et les contrastes intensifient l'expérience du parcours : elle permet de constater les zones d'attirance et de répulsion, ce que Debord appelle les « plaques tournantes » de la ville, son « terrain passionnel objectif ». Il est à noter que celle-ci s'est souvent pratiquée dans les quartiers historiques des centre-ville plus propres à la déambulation et porteurs d'une richesse d'atmosphère accumulée par les siècles.

Pourtant la dérive vise à produire un urbanisme nouveau. L'art de composition des situations se nomme l'urbanisme unitaire, qui a pour ambition de changer la vie en changeant la ville. L'urbanisme est une forme d'art intégral ou d'œuvre d'art totale. L'art intégral est né dans le romantisme allemand, en particulier chez Wagner qui veut réunir tous les types d'art au sein d'une œuvre unique, l'opéra. Pour les avant-garde du 20ème siècle, il s'agit de réunir ce que la modernité sépare (architecture et ingénierie, artisan et artiste) par l'art intégral, et de sortir l'art du musée où il est cantonné. L'idée d'œuvre d'art totale est reprise par le Bauhaus, l'école d'arts appliqué fondé par Walter Gropius dans les années 1920. Le projet utopique du Bauhaus visait un art total qui transformerait la société et les rapports entre les hommes par une synthèse entre les arts et l'architecture, la création et la fonction utilitaire, la beauté et la fonctionnalité. Ce concept utopique d'un art total qui irrigue la vie quotidienne revêt diverses formes : vaisselles peintes de Vassily Kandinsky, tissages d'Anni Albers, mobilier de Marcel Breuer ou encore gratte-ciel de Ludwig Mies van der Rohe[405]. L'architecture n'aborde pas seulement la construction du bâtiment mais l'environnement dans son ensemble à partir du style de vie associé. La fonction devient le concept unifiant pour concevoir tous les objets et bâtiments. En architecture, ces idées vont mener au fonctionnalisme qui sera systématiquement mis en œuvre dans l'urbanisme des années 1960, et qui constitue une forme d'art intégral systématisé.

L'urbanisme unitaire va à l'encontre du fonctionnalisme, il est défendu par les membres du Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste (MIBI) (notamment Asger Jorn) qui se joignent à l' IS et qui contestent l'évolution du Bauhaus en revenant à ses sources. L'architecte Constant fait la critique du fonctionnalisme : « l'urbanisme n'est pas du design industriel, la ville n'est pas un objet fonctionnel, esthétiquement valable ou non ; la ville, c'est le paysage artificiellement créé par des êtres humains, dans lequel se déroule l'aventure de notre vie »[406]. A Amsterdam, le mouvement autour de Constant devient très actif et veut lutter contre l'aménagement de la ville pour les voitures, car l'envahissement du trafic détruit la vie urbaine. L'IS critique le fonctionnalisme qui a réduit l'approche intégrale du milieu à la seule fonction et envisage chaque fonction de manière restrictive. Par exemple, la fonction d'habiter est réduite au logement, centré sur la cellule reproductrice familiale, alors que l'habiter est une question sociétale plus vaste qui ne concerne pas

[405] Vanessa Clairet, « La ville moderne : l'utopie d'un Art total », *Cités*, 2010/2 n° 42, p. 69-76.
[406] Libero Andreotti, *Le grand jeu à venir. Textes situationniste sur la ville,* Ed. de la Villette, 2008 p. 215.

seulement des familles. Il réduit la fonction de circulation à celle du transport : les mouvements dans la ville sont réduits à des flux, à des déplacements dans un espace abstrait. La dérive fait face à cet usage monofonctionnel de la rue qui élimine tout aspect ludique, en découvrant d'autres trajets que ceux qui sont prévus pour la circulation automobile. Enfin, l' IS critique le double asservissement que constitue le travail (Debord est connu pour le slogan : Ne travaillez jamais!) et le loisir qui n'est que l'équivalent récréatif du travail par ses aspects programmés.

L'urbanisme unitaire regroupe tous les membres de l' IS autour d'utopies de la ville qui permettraient de changer la vie. Le prototype utopique de cette ville nouvelle qui lutte contre le fonctionnalisme et se crée à partir de l'intégralité de la situation se nomme *New Babylon*, la nouvelle Babylone, imaginée par l'architecte Constant. Par bien des aspects, elle a des traits futuristes. L'urbanisation du monde rend nécessaire d'imaginer la ville du futur qui abritera les masses humaines, et valorise l'adaptation et la malléabilité, la mobilité. Une cité nomade a également été envisagée, ainsi que la forme labyrinthique qui déjoue la fonctionnalité du transport et utilise les technologies de manière inédite. *New Babylon* est également une ville qui réalise la participation, puisque ses habitants travaillent à la réalisation de leur cadre de vie, une activité créatrice qui prend la place du travail alors que l'automatisation rend obsolète la nécessité du travail. Cette activité de construction intégrale du cadre de vie a des caractères ludiques et festifs, la fête est omniprésente dans la ville renouvelée. *New Babylon* donne une place essentielle au plaisir et au jeu.

En effet, cette ville utopique construite pour la dérive est une ville du jeu. L'instinct ludique est essentiel pour l'homme, l' IS s'est beaucoup inspirée de *L'Homo Ludens* de Johan Huizinga pour qui le jeu est au fondement de la vie culturelle, il ne s'oppose pas au sérieux. Huizinga définit le jeu comme « une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, et d'une conscience d'être 'autrement' que la 'vie courante' »[407]. Le loisir est sa forme abâtardie dans la société du spectacle, pour l' IS il faut réinstaurer des formes de jeu au cœur de la vie quotidienne. Le jeu n'est pas défini comme la compétition ou l'appât du gain, qui sont des formes spectaculaires (de même que les formes de sport contemporaines) : « L'élément de compétition devra disparaître au profit d'une conception réellement collective du jeu: la création commune d'ambiances ludiques choisies »[408]. L'urbanisme unitaire est conçu comme le décor du jeu qui serait au fondement éthique de la société renouvelée : « Il est vain de chercher dans à nos théories sur

[407] Johan Huizinga, *Homo Ludens* (1938), éd. Tel, 1988, p. 58.

[408] « contribution à une définition situationniste du jeu » *in* Libero Andreotti, *Le grand jeu à venir. Textes situationniste sur la ville,* Ed. de la Villette, 2008 p. 135.

l'architecture et la dérive d'autres mobiles que la passion du jeu »[409]. L'architecte Constant compare la ville a un jouet : « Mieux qu'avec l'outil d'un ouvrier, nous pourrions la comparer avec le jouet de l'artiste. Mais elle ne se laisse pas non plus bien comparer à un jouet, car la ville est une partie intégrante et active de notre jeu de vie »[410]. Ce jeu de notre vie n'est pas uniquement individuel mais collectif, il faut dépasser les formes traditionnelles d'art individuel, pour créer un urbanisme unitaire par le jeu des masses qui façonnent leur environnement par leur intervention quotidienne et non planifiée. Pour Constant l'urbanisme doit devenir un jeu collectif et expérimental, c'est-à-dire qu'il se crée dans l'expérience, il faut créer un jeu entre l'environnement et la vie et le scénariser plutôt que le planifier. Cependant, *New Babylon* reste une utopie. De nombreuses maquettes de l'architecte Constant ont tenté de figurer la ville utopique mais elle n'a donné lieu à aucune réalisation concrète, l'architecte ayant plus tard été exclu de l' IS pour la réalisation architecturale d'églises, ce qui dénote la radicalisation politique et la sclérose du mouvement.

C'est que le mouvement abandonne peu à peu la dimension expérimentale et expérimentée pour se tourner vers la théorisation dans les années 1960. Lefebvre note ce tournant qui conduit à l'abandon précoce de la psychogéographie, de la dérive et de l'urbanisme unitaire au profit de la théorisation de l'idéologie urbanistique et de l'activisme politique, la situation n'étant plus comprise dans un sens créateur et artistique mais dans la perspective d'une stratégie insurrectionnelle. Dans l'interview de Kristin Ross en 1983, Lefebvre essaie de rendre raison de l'abandon rapide de l'« utopie expérimentale » : La dérive était une pratique plus qu'une théorie, elle permettait de révéler la fragmentation croissante de la ville, qui n'était alors pas évidente. L'expérience de la dérive, notamment les expériences à Amsterdam où différents groupes circulaient avec des talkies-walkies, mettaient bien en évidence, par la simultanéité obtenue, l'existence des différents fragments ou tonalités affectives de la ville. Mais la ville historique était alors entrée dans un processus d'éclatement (villes nouvelles, cités HLM et banlieues pavillonnaires) et l'urbanisation massive rendit la dérive obsolète[411]. Pour Lefebvre, cette pratique ne permettait pas d'accéder à la totalité du phénomène urbain, pas seulement en raison d'un problème d'échelle (une dérive organisée sur plusieurs jours pourrait le résoudre, y compris dans les mégapoles contemporaines) mais parce qu'il ne s'agissait plus simplement de comprendre la fragmentation globale de la ville. Il fallait passer à l'analyse du phénomène urbain plus large et comprendre l'émergence d'un urbain

[409] Texte tiré de *Potlach* n°20 in Libero Andreotti, *Le grand jeu à venir. Textes situationniste sur la ville,* Ed. de la Villette, 2008 p. 76.

[410] Constant *in* Libero Andreotti*, Le grand jeu à venir. Textes situationniste sur la ville,* Ed. de la Villette, 2008 p. 215.

[411] Cette analyse de l'abandon de la dérive permet de poser une question essentielle : La dérive est-elle encore adaptée dans l'urbain généralisé, n'est-elle pas simplement le fait de la ville historique, la ville « marchable » et piétonnière? Avec le réinvestissement des centre-ville depuis les années 1980, la dérive est-elle obsolète ?

généralisé et de la pratique urbanistique correspondante (ce que sa théorie urbaine s'attellera à étudier).

La société du spectacle (1968) est issue de cet effort de théorisation. Guy Debord réévalue l'urbanisme fonctionnaliste à l'aune de la notion de spectacle. Pour Debord, l'urbanisme moderne se développe comme une idéologie qui répond à et produit des besoins faussés, il est le chef d'œuvre de la société du spectacle. Dans le chapitre « aménagement du territoire » dans *La société du spectacle* (1968), Debord décrit le mode opératoire de l'urbanisme spectaculaire : en homogénéisant et en banalisant les lieux de l'habiter, l'urbanisme les rend reproductibles et échangeables. L'espace doit être unifié comme le marché unifie les marchandises, l'urbanisme est l'espace de la marchandise. Même les lieux pittoresques deviennent équivalents grâce au tourisme. Le territoire devient l'instrument de production et de reproduction de la société capitalisme, qui est maintenue par le spectacle qui empêche la révolte par la sidération et la séparation des spectateurs : « thèse 169 : l'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son *propre décor* »[412].

Les pratiques de l' IS de la fin des années 1950 ont beaucoup nourri la pensée de Lefebvre sur l'urbanisme à ses débuts. Il emploie le terme d' « utopie expérimentale » pour qualifier cette recherche d'enrichissement des situations vécues où se combine critique et imagination des possibles à partir d'une réflexion sur le cadre de vie urbain. Il l'oppose à l'architecture fonctionnaliste de l'époque, notamment dans son article « utopie expérimentale : pour un nouvel urbanisme »[413] (1961), où il met en avance l'importance sociale du jeu. Il fait allusion aux pratiques de l' IS lorsqu'il emploie le terme d'utopie expérimentale, en particulier dans ses écrits sur la ville nouvelle de Mourenx, où il cherche l'élaboration d'un nouveau style de vie porté par les revendications des locataires. Mais son projet de critique de l'homme et de la modernité appuyé par la sociologie, au départ la sociologie rurale, et son romantisme révolutionnaire se rejoignent pour donner naissance à sa pensée sur le devenir spatio-temporel des sociétés travaillées par le processus d'urbanisation. En effet, Lefebvre juge les réponses expérimentales de l'IS insuffisantes face à l'émergence de la société urbaine. Comme les membres de l' IS, il passe de l'utopie expérimentale au développement de la théorie critique.

De manière plus générale, le concept de situation était selon lui inadéquat pour transformer la globalité de la vie quotidienne et de la *praxis* sociale. Les situations conçues comme des

---

412 Guy Debord, *La société du spectacle,* (1967), ed. Gallimard, 1992, p. 165, proposition 169.
413 Lefebvre, *DRU.,* p. 129-140.

interventions locales ne changent pas la vie. Elles ne se développent pas en un jour, ne sont pas réductibles à des événements : elles se développent dans le temps historique et ne se réduisent pas à l'action individuelle ou à l'action d'un groupe isolé. Lefebvre pense que l'intervention situationniste ne fera pas la révolution. Il est sceptique quant à l'activisme politique et rattache celui-ci à la radicalité de l'avant-garde, la tendance exclusive de Debord étant déjà observable chez André Breton. C'est une métamorphose de la *praxis* qu'il faudrait entreprendre, plus longue, moins spectaculaire. C'est la ville elle-même qui créera des situations nouvelles, si elle est œuvre : la situation serait l'œuvre de la ville.

3) Éléments d'une poétique de la ville

A travers la rencontre avec l' IS, Lefebvre développe une théorie de la ville comme œuvre qui n'est pas seulement une théorie de l'art, ni une théorie de l'art comme style de vie. Lefebvre élabore une pensée de la ville comme œuvre qui fonde une poétique de la ville. Si celle-ci n'est pas revendiquée comme telle, elle est une source de la théorie critique urbaine. Mieux, celle-ci permet d'enrichir le projet de Lefebvre puisque l'idée de la ville comme œuvre et d'une poétique de la ville lui permet d'élaborer la notion d'appropriation qui sera fondamentale dans sa pensée de l'espace et du temps.

a) Le romantisme révolutionnaire et l'œuvre de la ville

Comme nous l'avons vu dans son essai sur Stendhal, Lefebvre définit l'art comme le style de vie et son esthétique est façonnée par la rencontre avec l' IS qui est selon lui l'expression artistique du romantisme révolutionnaire. Or pour l' IS, l'œuvre est la ville. Il ne s'agit pas de dire que la ville peut-être contemplée comme une œuvre d'art traditionnelle, que la ville se donnerait dans l'expérience comme une œuvre d'art dans un musée, qu'elle pourrait être jugée selon le critère de la beauté, ou qu'il faudrait intégrer des œuvres d'art dans l'espace public. Dire que l'œuvre est la ville est une réponse à la thématique du dépassement de l'art par le style de vie :

> « Si les « situationnistes » pensent à l'œuvre, c'est à la ville qu'ils pensent, en tant que lieu d'une façon de vivre qui exige participation et qui, englobant le spectacle, se sait irréductible au spectacle. Une ville crée des situations ; c'est dans le cadre et le milieu urbain que peut s'exercer l'activité créatrice de situations, donc d'un style et d'une façon de vivre. Ce groupe a donc concentré son attention sur la description de villes (Lefebvre cite alors le numéro 2 de L'IS et la description psychogéographique des halles, et d'autres numéros), sur l'espace urbain et son usage ludique, sous toutes les formes de participation qui en dérivent. En résumé, les plus brillants représentants de ce groupe explorent une sorte d'utopie vécue, à titre expérimental, en cherchant une conscience et une activité constructrice désalienante par oppositions aux structures aliénées et situations aliénantes qui pullulent dans la « modernité » »[414]

[414] Lefebvre, *IM.*, p. 336.

L'art de construire des villes et des situations nouvelles fait du style de la vie urbaine un art. La construction des situations et l'urbanisme unitaire répond à la crise de l'art en faisant de la ville une œuvre : l'art de construire et l'art d'habiter créent des styles, « des participations actives, des jeux et des plaisirs qui n'auront plus rien de commun – sinon éventuellement du vocabulaire – avec ce que nous nommons encore 'art' »[415]. Pour Lefebvre, il est clair que l'enjeu d'une telle théorie de l'œuvre serait de transformer la ville moderne. En effet, la ville moderne, comme la ville nouvelle, ne sont pas une création de la collectivité, elles ne proposent pas de style de vie désaliéné, elles n'offrent que « laideur et ennui »[416]. Donc l'activité créatrice, ce qui fait œuvre pour l'activité artistique d'après le dépassement de l'art, c'est la ville. La ville doit devenir l'œuvre d'une communauté, celle-ci se réalise dans la création de la ville et d'un art de vivre la ville. Ces thèses se retrouvent plus généralement dans la manière dont il aborde l'œuvre de Stendhal. L'art n'est pas seulement une activité de production d'œuvres comme objets offerts à la contemplation, mais un acte, un jeu social et politique : « l'œuvre d'art implique un pari et une sorte de défi (...) Il y a dans l'art un jeu, mais pas un jeu gratuit et individuel : un jeu social et politique »[417]. Il décrit alors l'œuvre d'art chez Stendhal comme une fête : « L 'œuvre d'art ? Une Fête, les noces avec la Beauté. Sa création ne se compare qu'à l'amour passion »[418]. Pour Lefebvre, la Beauté est renouvelée à l'occasion de la production de la ville comme œuvre : celle-ci permettrait la pleine participation (l'écroulement du spectacle, dirait Guy Debord) et une vie quotidienne renouvelée par un style et une façon de vivre. En cela il s'éloigne de l' IS qui abolit complètement la notion d'œuvre et de beauté par la notion de situation.

Si l'œuvre est la ville, cette théorie nécessite une réciproque qui associe la théorie sociétale et historique à la théorie esthétique. Lefebvre se charge de la théoriser, en soutenant que les villes sont des œuvres, celles des collectivités. La ville n'est pas un objet inerte fait d'un ensemble de bâtiments: ce sont surtout ses habitants, ainsi que leurs pratiques, qui constituent la ville, la font et la défont. La ville est faite de rites, de partage et de rencontres. La ville n'est pas un tout donné qui est vécu de manière passive mais le produit de l'activité sociale : elle est un ordre pratique et sensible, résultant de la *praxis*. L'œuvre n'est pas seulement un résultat de l'activité de modelage de

[415] Henri Lefebvre, *IM.*, p. 270.

[416] « ce sera (peut-être) à l'occasion de la Cité ou de la Ville modernes, que nous retrouvons la notion d'œuvre, en lieu et place de la notion d'objet, de produit ou de chose. En jargon technique, il s'agit des « grands ensembles urbains ». Les villes, de tout temps, furent des œuvres, celles de collectivités. Les villes nouvelles, qui naissent dans la laideur et l'ennui, peuvent-elles devenir des œuvres, création du groupe qui les peuple, les habite, les façonne selon ses besoins, en même temps que le groupe qui prévoit, bâtit, planifie ? Jusqu'ici, l'échec, lui seul, pose et creuse le problème », Henri Lefebvre, *IM.,* p. 272-273.

[417] Henri Lefebvre, *IM.*, p. 253.

[418] Henri Lefebvre, *IM.*, p. 265.

l'environnement par la société, la production des objets urbains avec leurs formes particulière (architecture et design). Elle est aussi produite dans l'expérience quotidienne, au contact des foules, dans l'intensité de l'expérience ou son calme. L'œuvre est ainsi le jeu que l'individu instaure dans son rapport à l'espace et aux autres par un art de vivre qui est plus sociétal qu'individuel. L'œuvre de la ville est à la fois action et résultat. C'est une création d'un ordre spatio-temporel sans créateur. Ainsi, Lefebvre a transposé sur le plan de la théorie sociale et historique ce qui était au départ une théorie du dépassement de l'art.

Il développe également dans le cas de la ville les autres affirmations liées à sa théorie de l'œuvre qu'il avait développé dans l'essai sur Stendhal. Si l'œuvre est la ville, l'œuvre de la ville doit aussi être un jeu social et politique et une fête. Ce moment exceptionnel de la ville comme œuvre est la trame de fond de l'ouvrage consacré à Paris insurgée, *La proclamation de la Commune* (NRF Gallimard, 1965). Cet ouvrage est issu d'un article publié en 1963 dans le dernier numéro de la revue *Arguments*, « sur la Commune », qui a précisément constitué le point de rupture entre Lefebvre et l' IS qui publie un tract en février 1963 l'accusant de plagiat[419]. La ville comme œuvre constitue donc bien ce qui unit Lefebvre et l'Internationale Situationniste dans un même chemin de pensée. *La proclamation de la Commune* est un ouvrage historique bien particulier puisque Lefebvre n'entreprend pas seulement de restituer les événements du 18 mars 1871. Dans le premier chapitre intitulé « le style de la Commune », il indique qu'il cherche par cet ouvrage à dégager le mouvement dramatique de la Commune et son style car « le style des événements commande, invisiblement ou évidement, celui du récit et même celui de la reconstitution des faits. Cette question ne relève pas de l'esthétique et de la littérature, encore moins d'une méthodologie purement formelle ou de l'épistémologie. Elle va jusqu'au fond des choses, c'est-à-dire des hommes, des événements, des actes »[420]. Le style est présent dans les événements historiques comme dans la vie des hommes, c'est ce qui compose l'aspect dramatique de toute réalité humaine, dans son universalité et sa singularité.

La thèse de Lefebvre est que le style de la Commune est celui de la Fête. Il repère les éléments qui permettent d'étayer cette thèse de l'insurrection comme fête dans les descriptions et récits du déroulement de la Commune (les témoignages de nombreuses fêtes populaires au moment même de l'insurrection). C'est le pendant historique et social de la théorie de la ville comme œuvre :

> « La Commune de Paris ? Ce fut d'abord une immense, une grandiose fête, une fête que le peuple de Paris, essence et symbole du peuple français et du peuple en général, s'offrit à

[419] Voir le tract « Aux poubelles de l'histoire », février 1963, évoqué dans *Internationale Situationniste* n°9, 08/1964, Champ Libre, 1975, Paris, p.30. Sur la question du plagiat, voir la réponse que Lefebvre fait à ces accusations dans l'interview avec Kristin Ross, *Op. Cit*.

[420] Henri Lefebvre, *PC.,* p. 16.

> lui-même et offrit au monde. Fête du printemps dans la Cité, fête des déshérités et des prolétaires, fête révolutionnaire et fête de la Révolution, fête totale, la plus grande des temps modernes, elle se déroule d'abord dans la magnificence et la joie. (…) Ensuite, ou en même temps, le peuple se complaît dans sa propre fête et la change en spectacle. (…) Alors, comme en toute fête véritable, s'annonce et s'avance le drame à l'état pur. (...) Nous savons que la Tragédie et le Drame sont des fêtes sanglantes, au cours desquelles s'accomplit l'échec, le sacrifice et la mort du héros surhumain qui a défié son destin. Le malheur s'y change en grandeur et l'échec laisse une leçon de force et d'espoir dans le cœur purifié de ses lâches craintes. (…) Poursuivant jusqu'au bout et menant à ses dernières conséquences le défi titanique, le peuple de Paris envisage la fin de Paris et veut mourir avec ce qui est plus pour lui plus qu'un décor et plus qu'un cadre : sa ville, son corps. Ainsi la Fête devient drame et tragédie, tragédie absolue, drame prométhéen joué sans trace de jeu frivole, tragédie où le protagoniste, le chœur et le public coïncident de façon unique »[421]

A travers cette fête tragique, la ville devient l'œuvre de ses habitants, « à la fois œuvre et acte »[422]. C'est d'ailleurs la réappropriation de la ville par les habitants qui en avaient été chassés par les travaux d'Haussmann : les ouvriers reprennent possession du centre par la fête. C'est une histoire des affects qui est présente dans cette recherche historique sur le style, car Lefebvre cherche à montrer comment Paris vécu sa passion révolutionnaire. Le vécu n'est pas seulement singulier et indicible, Lefebvre propose d'en faire l'étude historique. S'il s'intéresse à la Commune et à la Fête, c'est parce qu'elle est un exemple fondamental de tentative du changement du style de vie dans laquelle intervient de manière première le cadre de vie, la ville :

> « au cours de cette immense fête, quelque chose perce de part en part les voiles opaques de la vie sociale coutumière, monte du plus profond, perce les couches accumulées de l'inerte et de l'obscur, vient au jour et s'épanouit. Quoi donc ? Une volonté fondamentale, celle de changer le monde et la vie telle qu'elle est, et les choses telles qu'elles sont, une spontanéité porteuse de la plus haute pensée, un projet révolutionnaire total. Un 'tout ou rien' délirant et général. Un pari vital et absolu sur le possible et l'impossible »[423]

Dans ce sens, l'expérience de la Commune est l'acte de la révolution, c'est en faisant la Commune que l'on fait la révolution : l'acte et le résultat coïncident. Il y a également la participation de la population à cette œuvre de la ville. La Commune développe donc le style de la fête, et permet de restituer un style de vie qui fait de la vie humaine une totalité. Tous ces thèmes seront présents dans l'air du temps alors que se dessine une autre Commune dans la révolte de mai 1968 qui prétend mettre l'imagination au pouvoir et transformer le style de la vie, et recréer une manifestation de la ville comme œuvre par l'insurrection.

En effet, l'analyse de la ville comme œuvre ne se cantonne pas à la Commune et pénètre dans toute la conceptualisation de la question urbaine. En particulier dans *Le droit à la ville*, où un

---

421 Henri Lefebvre, *PC.*, p. 20-22.
422 Henri Lefebvre, *PC.*, p. 22.
423 Henri Lefebvre, *PC.,* p. 23.

chapitre lui est consacrée[424], toujours en rapport avec l'histoire :

> « Ainsi la ville est œuvre, à rapprocher de l'œuvre d'art plus que du simple produit matériel. S'il y a production de la ville, et des rapports sociaux dans la ville, c'est une production et reproduction d'êtres humains par des êtres humains plus qu'une production d'objets. La ville a une histoire; elle est l'œuvre d'une histoire, c'est-à-dire de gens et de groupes bien déterminés qui accomplissent cette œuvre dans des conditions historiques. Les conditions, qui simultanément permettent et limitent les possibilités, ne suffisent jamais à expliquer ce qui naquit d'elles, en elles, par elles. »[425]

Lefebvre choisit ici l'exemple de la ville médiévale pour illustrer la ville comme œuvre :

> « Animée, dominée par des marchands et des banquiers, cette ville fut leur œuvre (…) Ils aimaient leur ville comme une œuvre d'art, parée de toutes les œuvres de l'art, ces marchands des villes italiennes, flamandes, anglaises et françaises. De sorte que, paradoxalement, la ville des marchands et des banquiers reste pour nous le type et le modèle d'une réalité urbaine où *l'usage* (la jouissance, la beauté, l'agrément des lieux de rencontre) l'emporte encore sur le lucre et le profit, la valeur d'échange, les marchés et leurs exigences et contraintes »[426].

C'est ici un exemple du romantisme révolutionnaire de Lefebvre, car cet exemple de la ville du passé est utilisé pour faire prendre conscience de la perte de la valeur d'usage dans la ville contemporaine qu'il est nécessaire de réactiver. De la même manière, Lefebvre utilise souvent l'exemple de la ville antique pour parler de la ville comme œuvre.

Dans *Le droit à la ville,* Lefebvre présente enfin l'utopie d'une centralité ludique comme la possibilité d'une ville comme œuvre à l'âge urbain. Le droit à la ville serait la réalisation de cette ville comme œuvre, dont il cherche les composantes dans des formes passées pour dresser le portrait virtuel. La ville antique avait créé l'agora et le forum, la ville médiévale avait inventé la place du marché et de l'église, la ville capitaliste a créé le centre de consommation autour de l'exposition des marchandises. La centralité ludique (liée aux jeux de tous âges, aux sports, au théâtre ou au cinéma, à la fête) chercherait à restituer le sens de l'œuvre dans la ville. La ville comme œuvre passe par la rencontre, donc par des centralités qui ne sont pas uniquement fonctionnelles mais qui sont intégrées dans le style de vie et les plaisirs urbains. Elle permettrait une réappropriation du temps, par exemple sous la forme de la ville éphémère et changeante (sorte de *New Babylon*). Ainsi, c'est l'expérience du temps et de l'espace qui est primordiale pour définir le style de l'œuvre.

La ville comme œuvre entretient donc tout de même encore un lien avec ce qui se nommait art, malgré son dépassement : « Mettre l'art au service de l'urbain, cela ne signifie pas du tout enjoliver l'espace urbain avec des objets d'art. (...) Cela veut dire que les temps-espaces deviennent

---

424 Henri Lefebvre, *DV.*, chapitre « Spécificité de la ville. La ville et l'œuvre », p. 53-57.
425 Henri Lefebvre, *DV.,* Anthropos, 2ème ed. 1972, p. 54-55.
426 Lefebvre, *DV,* p. 55.

œuvre d'art et que l'art passé se reconsidère comme source et modèle d'*appropriation* de l'espace et du temps »[427]. Faire de l'œuvre le style de la vie réclame de penser l'expérience esthétique de la ville. C'est la création d'espaces et de temps appropriés qui est recherché dans la ville comme œuvre. Cette création n'est pas seulement la création d'objets urbains appropriables, qui plaisent aux sens, mais de moments, « de qualités temporelles inscrites dans des espaces »[428]. Pour Lefebvre cette vocation de l'art a été oubliée dans son histoire :

> « N'oublions pas que les jardins, les parcs et paysages firent partie de la vie urbaine autant que les beaux-arts. Et que le paysage autour des villes fut œuvre de ces villes, entre autres le paysage toscan autour de Florence, lequel, inséparable de l'architecture, joue un rôle immense dans les arts classiques. Quittant la représentation, l'ornement, la décoration, l'art peut devenir *praxis* et *poièsis* à l'échelle sociale : l'art de vivre dans la ville comme une œuvre d'art. Revenant au style, à l'œuvre, c'est-à-dire au sens du monument et de l'espace approprié dans la Fête l'art peut préparer des 'structures d'enchantement'. L'architecture prise à part ne saurait ni restreindre les possibilités ni à elle seule les ouvrir. Il y faut plus, mieux, autre chose »[429]

S'il ne s'agit pas seulement de concevoir des espaces urbains qui plaisent sur un plan sensitif, il s'agit d'appuyer cette pensée de la ville comme œuvre sur une esthétique de l'expérience urbaine quotidienne dont Lefebvre développe les prémisses dès le début des années 1960, et qui permettent de penser la question du style de vie quotidien et de l'appropriation au-delà des grands exemples historiques de la ville comme œuvre.

b) Esthétique de l'expérience quotidienne de la ville

Dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1962), comme nous l'avons vu, Lefebvre développe une théorie du champ sémantique qui étudie le sens et les significations à partir de leur expérience concrète dans la *praxis*. Les signaux, les symboles, les signes et les images font partie de ce champ sémantique. Il y a un rapport entre la théorie de la ville comme œuvre et la qualité de l'expérience sensible de la ville, car la sensibilité est engagée dans le style de vie et l'appropriation des espaces et des temps urbains. Mais l'expérience de la ville n'est pas seulement l'expérience de qualités sensibles d'origine sensitive : ce qui fait la qualité de l'expérience de la ville est également cet aspect sémantique, ce que Lefebvre appelle le « texte social » : « le « texte social » n'est qu'un aspect du champ sémantique. C'est le champ sémantique tel qu'il se donne à chacun dans la vie quotidienne, d'une façon non conceptuelle ou pré-conceptuelle (affective et perceptive) »[430]. Chacun se trouve constamment devant un texte social, le lit et interagit à travers lui, il le constitue. Quelles sont les propriétés de la ville moderne comme texte social, puisque la

[427] Lefebvre, *DV.,* p. 139.
[428] Lefebvre, *DV.,* p. 139.
[429] Lefebvre, *DV.,* p. 139.
[430] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 306.

ville est le cadre dans lequel s'échangent et se produisent des signes, des signaux, des symboles, des images qui se combinent dans le texte social de la vie moderne ?

Nous avions vu comment Lefebvre considère que les signaux envahissent l'environnement quotidien dans la ville moderne, issus du monde du travail ou de la consommation (la publicité qui induit des réflexes d'achat). Dans le cas de Mourenx, Lefebvre avait montré combien l'expérience est plus tranchée et découpée (notamment par la lumière électrique), elle est abstraite. La critique de l'abstraction de la vie moderne prend un sens concret dans la description de l'envahissement des signaux dans la ville, et la perte de l'efficace des symboles archaïques qui étaient associés aux sociétés traditionnelles et rurales :

> « La vie urbaine, dans « la société industrielle », se peuple d'innombrables signalisations. Chacune programme une routine, au sens exact des machines à calculer : conduites et comportements réglés. On peut se demander si un jour l'ensemble des signaux ne constituera pas une sorte de machine géante, qui n'aura pas besoin d'être construite, mais que les cybernéticiens n'auront qu'à mettre en formules et en forme à partir des connexions et signalisations existantes. Ce colossal dispositif aura déjà réglementé la routine de la société : sa vie quotidienne. Il donnera peut-être aux hommes pris dans le dispositif et prisonniers de la machine splendide impression de spontanéité et d'harmonie »[431]

Or les symboles sont liés à des affects, qui s'appuient sur des grands rythmes et permettent l'appropriation de la vie quotidienne en passant de l'expérience sensible à l'ensemble du champ sémantique. Ici encore l'expérience de la ville moderne est jugée par rapport à la richesse de l'expérience archaïque avec ses nombreux symbolismes, dont le village est la meilleure expression[432]. Les symbolismes sont liés à des styles de vie qui ont pu être grandioses par le passé[433]. Lorsque les signaux submergent les symboles, cela provoque un appauvrissement de l'expérience, qui se dit dans l'expérience sensible quotidienne mais qui est liée au champ sémantique global. En effet, les signaux sont pauvres et redondants, ils se répètent de manière banale, contrairement aux symboles. Dans la ville moderne, les symboles subsistent et se condensent dans les monuments qui occupent une place importante dans la vie quotidienne (lorsque

---

431 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 300.

432 « Dans le *village* tout reste symbolique et révèle la vérité des symbolismes : archaïques et puissants, attachés également aux rythmes. La maison, le champ, l'arbre, le ciel, la montagne ou la mer, ne sont pas simplement et seulement ce qu'ils sont. Les rythmes cosmiques et vitaux les enveloppent ; des résonances subtiles les accompagnent ; chaque « chose » fait partie d'un chant. L'espace, le terroir symbolisent la communauté ; l'église définit le temps et symbolise, avec le cimetière, le monde, la vie et la mort. Dans ce poignant archaïsme, la vie quotidienne s'offre en toute simplicité : à la fois entièrement quotidienne et inséparable de ses résonances. Chaque geste, en rapport avec un « quelque chose » de fondamental, besoin, bien, objet, présence ou absence, a une portée symbolique : prendre le pain, le couper, ouvrir ou fermer la porte de la demeure, traverser la cour, le jardin, sortir vers la campagne. Dans le village, tout est fortement vivant, de la vie des actes renforcés par les symboles incarnés dans ces actes. Et tout est désuet, dépassé, lointain... », Lefebvre ,*CVQ2.,* p. 308.

433 « Chaque changement dans les symboles et dans les hommes qui dirigeaient ces sociétés s'accompagnait d'un effet sur le style dans la quotidienneté : style grandiose, sublime, sensuel, sensoriel, voluptueux, violent, selon les circonstances et les hommes », Lefebvre, *CVQ2.,* p. 321.

celle-ci n'est pas uniquement assignée à des tâches fonctionnelles) : « Les monuments sont les œuvres qui donnent à une ville son visage et son rythme de vie. Ils sont sa mémoire et la figuration de son passé, les noyaux affectifs et actifs de sa vie quotidienne actuelle, la préfiguration de son avenir »[434]. Ceux-ci sont absents des nouveaux quartiers de la ville fonctionnelle.

L'observation du texte social permet de repérer des éléments de la qualité de l'expérience urbaine. Lefebvre repère les éléments essentiels de la ville moderne qui contribuent à la richesse du texte social. En premier lieu la rue :

> « Contentons-nous de parler rapidement de la *rue*, ce phénomène caractéristique de la ville moderne. C'est elle qui, dans la grande cité industrielle, a la vie la plus originale et la plus réelle. C'est la rue qui offre des possibilités et des choix incomparablement plus nombreux dans la grande ville que dans le village ou le bourg, ce qu'on nomme les « séductions », les « tentations », les occasions, les appels, qu'il s'agisse d'objets ou de gens, de rencontres ou de sollicitations et d'aventures. Dès que la rue perd cet attrait, soit qu'elle se vide, soit au contraire que la circulation intense des voitures la rende insupportable, la ville se transforme en désert lunaire »[435]

La rue fait la vitalité de la ville, et Lefebvre repère son importance dans la vie quotidienne en ce qu'elle engage une expérience sensible particulière. Par opposition, les thèses fonctionnalistes qui rejettent rue sont décrites comme la mort de la ville. A l'instar de nombreux autres penseurs de la ville, notamment Jane Jacobs[436] aux États-Unis, qui décrit le ballet quotidien de la rue, Lefebvre observe que la vitalité de la ville est fondée sur des lieux intermédiaires, des lieux de passage et de rencontre, comme la rue, les gares, les cafés… l'intérêt de la vie quotidienne repose sur la vitalité de la ville perceptible dans l'expérience. Si la ville fonctionnaliste présente l'abstraction extrême de l'expérience, la recherche d'une qualité de l'expérience de la ville passe par le texte social. D'après Lefebvre, celui-ci doit être lisible et informatif, sans être trop redondant. Il ne s'agit pas seulement d'une expérience sensitive ou sensorielle mais d'une expérience qui intègre tous les pans du champ de signification, sans se réduire au langage qui est par ailleurs présent (la presse, le journal, les discussions…) et qui n'est plus l'expérience des symboles du village. Le système de signes le plus présent et le plus complexe est celui des objets qui s'échangent, des marchandises. Lefebvre utilise le terme de spectacle, référant au même terme du dispositif scénique que Guy Debord, pour parler de la rue qui est le lieu de l'expérience de la ville :

> « Comme la quotidienneté, la rue change sans cesse et se répète toujours. Dans l'incessante modification des heures, des gens, des objets et des lumières, inlassable, elle se réitère. La rue est spectacle, presque uniquement spectacle, pas tout à fait, car on y est, on marche, on s'arrête, on participe. Celui qui se hâte ne voit pas le spectacle, même quand il y figure. Presque spectacle absolu, pas tout à fait, c'est un livre ou plutôt un journal ouvert : nouvelles, banalités, étonnements, publicité. La rue et le journal, analogues ou

[434] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 308.
[435] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 309.
[436] Jane Jacobs, *The death and life of great American cities,* New York, Vintage Book, 1961.

> homologues, s'allient dans notre vie quotidienne que, simultanément, ils font et ils représentent. Changeante et identique, la rue n'offre que des surprises limitées. Le sensationnel (vraiment sensationnel), l'extravagant, l'absurde, l'abominable, le sublime interrompent vaguement le quasi-spectacle absolu, diversement monotone. Les symboles y passent inaperçus. Aujourd'hui, qui prend au sérieux ou au dramatique les symbolismes des cathédrales, les diables et les figures divines ? La rue met sous nos yeux un texte social généralement bon, dense et lisible »[437]

L'expérience de la rue stimule davantage le regard que celle du village et l'affine puisque les échanges de signes sont organisés autour de ce spectacle, qui se concentre surtout dans l'exposition des marchandises (Lefebvre rejoint les analyses des passages parisiens développées par Walter Benjamin dans son essai « Paris capitale du 19ème siècle »[438]).

L'expérience de la ville est l'objet de l'esthétique qu'ébauche Lefebvre dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961). S'il intègre beaucoup d'observations empiriques dans sa pensée de la ville, il ne s'agit pas seulement d'exemples de faits développés de manière théorique, mais l'expérience de la ville dans toutes ses dimensions (sensible, affective, signifiante) est mise en question. Cette esthétique permet d'articuler la question de l'expérience sensible (sensations et perception) et du sens (signes, signification) dans la description de l'environnement urbain. L'environnement urbain est à la fois sensible et sensé, sans que le sens ne soit réduit la question au langage (le langage est présent sous la forme d'écrits ou de paroles dans l'environnement urbain), et sans que la question de la sensibilité soit réduite aux sensations, puisque celle-ci insère l'être humain dans un monde. L'expérience est enrichie de symboles, et l'imagination s'empare sans cesse des sens, ce qui détermine notre rapport affectifs aux temps et aux espaces.

Cela le rapproche davantage de l'anthropologie que d'autres traditions philosophiques de description de l'expérience comme la phénoménologie. Il s'en explique lorsqu'il cherche à définir le champ sémantique total. Cette définition témoigne du rôle que joue la sensibilité dans l'élaboration conceptuelle, puisqu'il ne s'agit pas de revenir à une expérience primordiale du monde par la conscience (qu'il nommerait « privée ») :

> « le champ sémantique global « ou total » est un *concept* fondé sur une expérience et même sur un niveau d'expérience englobant lui-même une diversité de niveaux. Ce concept n'est pas donné comme tel dans l'expérience. Aucune description (phénoménologique) du « vécu » ne l'atteindra. Concept théorique, il fait partie d'une théorie. La description (phénoménologique) prendra l'expérience « partes extra partes » ; elle éclairera des parcelles ; elle se les appropriera ou les transformera en propriétés privées, au lieu de saisir le paysage et l'horizon comme tels »[439]

---

437 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 310.
438 Walter Benjamin, « Paris capitale du 19eme siècle » *in Œuvres 3,* Gallimard, 2000.
439 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 298.

Ainsi lorsque Lefebvre décrit le rapport affectif et sensible de l'homme aux espaces et aux temps, il le fait dans le cadre théorique de sa pensée critique de l'homme dans la modernité, donc de sa théorie de la *praxis*, et se détourne donc d'une phénoménologie de la conscience. Il s'agit de comprendre la ville vécue comme une médiation dans l'expérience entre des ordres théoriques différents, l'ordre proche quotidien et les entités abstraites découvertes par la pensée théorique. Dans *Le droit à la ville* Lefebvre décrit toujours cette médiation entre deux ordres qui constitue la ville de l'expérience quotidienne qu'il s'agit de découvrir :

> « Cet ordre lointain se projette dans la réalité pratico-sensible. Il devient visible en s'y écrivant. Dans l'ordre proche et par cet ordre, il persuade, ce qui complète son pouvoir contraignant. Il se rend évident par et dans l'immédiateté. La ville, c'est une *médiation* parmi les médiations. Contenant l'ordre proche, elle le maintient ; elle entretient les rapports de production et de propriété ; elle est le lieu de leur reproduction. Contenue dans l'ordre lointain, elle le soutient ; elle l'incarne ; elle le projette sur un terrain (le site) et sur un plan, celui de la vie immédiate :; elle l'inscrit, elle le prescrit, elle l'*écrit*, texte dans un contexte plus vaste et insaisissable comme tel sinon à la réflexion »[440]

Cette esthétique de l'expérience de la ville nécessite une théorie de la sensibilité elle-même. Pour Lefebvre la sensibilité est l'œuvre du rapport pratique des sociétés aux monde, la *praxis* modifie les organes sensoriels : « Rien n'autorise à rejeter la thèse (fortement soutenue par Marx et Engels) d'une modification des organes humains (sensoriels, perceptifs, actifs) au cours de l'histoire comme au cours de l'éducation des individus »[441]. La sensibilité et l'affectivité constituent un ensemble de processus non-cumulatifs qui se confrontent au caractère cumulatif de la majorité des processus de production issus de la société industrielle.

La sensibilité est engagée dans le processus d'appropriation du monde propre à la *praxis*, mais elle est confrontée au processus d'abstraction caractéristique de la modernité, qui entraîne la passivité des organes, des sens, des gestes. Ceux-ci sont conditionnés par la quotidienneté moderne et les signaux. Pour Lefebvre cela s'accompagne par une perte de la fraîcheur de l'expérience sensible, fraîcheur dont témoigne les peintures préhistoriques (Dans l'interview avec Kristin Ross, Lefebvre dit avoir visité les grottes de Lascaux qui a occupé de nombreuses discussions avec Guy Debord) :

> « L'acuité sensorielle, la vivacité de la perception, la puissance créatrice de l'acte et du geste surprises dans ces œuvres millénaires stupéfient l'homme du 20ème siècle ; étonné, il cherche à comprendre et se demande si la grandeur de Picasso ne consiste pas en ce qu'il a reconquis à travers le monde de l'abstraction un peu de la fraîcheur première. Peut-on aller jusqu'à soutenir que l'appropriation de la nature extérieure par le sens et le corps est plus active au début de la vie sociale et individuelle, chez le chasseur primitif, chez l'enfant actuel ? Certainement »[442].

---

[440] Lefebvre, *DV.,* p. 54.
[441] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 333.
[442] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 334.

Il ne s'agit pas seulement de revenir aux sources de cette expérience (phénoménologie) mais de comprendre les processus par lesquels cette expérience se dégrade dans la modernité, et apporter des correctifs expérimentaux utopiques. L'expérience sensible est touchée par le processus d'abstraction, elle est pour Lefebvre le lieu privilégié du malaise de la modernité. De la même manière, la cristallisation des affects autour de symboles archaïques qui semblent intemporels et leur redécouverte ne doit pas faire oublier leur transformation ou leur perte, qui témoigne de l'évolution de l'appropriation de la nature par l'homme. Cela doit amener un renouvellement des formes d'appropriation des sens, de la sensorialité et du corps, des affects, plutôt que leur cristallisation dans des formes anciennes. C'est donc une théorie de l'appropriation et du rapport de l'être humain à son propre corps et à sa sensorialité et sensualité que vient nourrir cette esthétique. Cette théorie de la sensibilité et de l'affectivité doit contribuer à la transformation de la vie quotidienne, car c'est a vie quotidienne et son cadre de vie (la ville) qui sont à l'intersection entre processus cumulatifs et non-cumulatifs.

L'objet de l'esthétique lefebvrienne est donc double : elle fournit les outils pour décrire et comprendre l'abstraction de l'expérience de la ville moderne et fournit les fondements théoriques aux projets d'enrichissement de l'expérience quotidienne, puisqu'il s'agit de saisir le vécu de manière expérimentale pour le transformer. L'enrichissement de l'expérience trouve des outils dans les descriptions des temps et des espaces vécus et peut alors s'appuyer sur et rejoindre d'autres types de descriptions, de type phénoménologique par exemple, tout en l'intégrant dans un autre cadre théorique. Mais il s'agit d'intégrer cette esthétique dans la théorie de l'appropriation de l'homme par lui-même pour définir les contours de la poétique de la ville de Lefebvre.

c) La poétique de la ville face à la démesure de l'urbain

Pour esquisser les contours de la poétique de la ville lefebvrienne, il reste à décrire comment la théorie de la ville comme œuvre s'articule avec l'esthétique de l'expérience quotidienne de la ville, en les replaçant dans le projet de critique de l'homme moderne qui dirige la pensée de Lefebvre. L'activité créatrice d'œuvre n'est pas séparée de la *praxis* ou pratique sociale. La pratique sociale qui englobe toutes les activités de l'homme qui le produisent lui-même, « la pro-duction de l'homme par lui-même implique une multiplicité d'actes et d'activités, et par conséquent d'œuvres »[443], les œuvres qui sont le résultat de cette activité (institutions, art, connaissances, objets, etc.). Par l'œuvre, l'homme approprie la nature et sa propre nature. Lefebvre ajoute que cette notion marxiste de *praxis* s'efforce de saisir la complexité croissante des phénomènes humain, car la *praxis* est créatrice et ne peut se considérée comme close et achevée : elle est la source de possibilités infinies.

[443] Lefebvre, *PC.,* p. 30.

La sociologie décrivait cette activité productrice, mais ici « le problème central et le thème essentiel de la méditation se déplacent ainsi ; ils deviennent le problème et le thème du support entre l'homme (social) et ses œuvres. Dans ses œuvres l'homme se réalise et il se perd ; il s'objective et il s'aliène »[444]. Cette méditation sur le rapport de l'homme à ses œuvres est un projet poétique que Lefebvre nomme métaphilosophie dans le livre éponyme[445]. La métaphilosophie médite sur l'activité productrice d'œuvres que Lefebvre nomme *poiésis*. Ce double rapport d'aliénation et d'appropriation de l'homme à ses œuvres conduit à une double critique, celle des hommes par les œuvres et celles des œuvres par l'homme, tout en saisissant l'unité et la totalité par une pensée dialectique. Bien entendu ici, le terme d'œuvre fait échos au romantisme révolutionnaire de Lefebvre et à la théorie de la ville comme œuvre. La transformation historique de la ville comprise comme une œuvre de l'homme entre donc dans cette méditation poétique et dans l'histoire totale de la *praxis*. Le principal fait qui appuie la thèse d'un bouleversement des rapports entre l'homme et la nature et entre l'homme et ses œuvres est l'éclatement de la ville historique. L'histoire de la ville, considérée du point de vue de la pratique sociale, est le principal exemple discuté au fil des pages de *Métaphilosophie* et fournit le cadre théorique de *La proclamation de la Commune*. C'est au dix-neuvième siècle que commence le processus d'éclatement de la ville consécutive à l'industrialisation, et qui commence par un étalement plus prononcé et rapide de la ville dans ses faubourgs (même si la ville historique témoigne par les traces de remparts successives de son extension progressive). En même temps l'État moderne se structure et domine la ville.

L'éclatement de la ville qui se poursuit au vingtième siècle remet en question l'existence de la ville et de la campagne comme réalités historiques constituées : « La ville absorbe les campagnes. Non sans résistance des intéressés et sans convulsions. D'ici peu, dans les régions et pays très développés, les paysans auront sans doute disparu ; ils laisseront place à des citadins s'occupant, avec des moyens perfectionnés et des techniques industrielles, de production agricole »[446]. Parallèlement, la forme historique de la ville comme œuvre héritée de l'Antiquité et du moyen-âge, l'image magnifique de la Cité qui donnait sa mesure à l'homme éclate. « La démesure s'instaure. La Ville va cesser de donner la mesure de l'homme et *d'être* cette mesure, raison incorporée dans cette œuvre magistrale. Elle devient monstrueuse, tête énorme d'un corps qui n'est plus le corps de cette tête »[447]. Selon Lefebvre, la Commune constitue un épisode important de l'histoire du rapport de l'homme à son œuvre. Par la reconquête du centre de la ville,

[444] Lefebvre, *PC.,* p. 30.
[445] Henri Lefebvre, *Métaphilosophie – Prolégomènes,* Paris, éditions de Minuit, 1965.
[446] Henri Lefebvre, *Mphi.,* p. 116.
[447] Lefebvre, *PC.,* p. 32.

le peuple de Paris veut inconsciemment retrouver cette ville comme œuvre et empêcher qu'elle soumette les villes provinciales au pouvoir de l'État :

> « A notre avis, l'insurrection parisienne de 1871 fut la grande et suprême tentative de la ville pour s'ériger en mesure et norme de la réalité humaine. Qu'elle fût de cette réalité le cadre et la raison, c'était une sorte de postulat de la civilisation occidentale depuis la Polis grecque et l'Urbs romaine. La Cité, milieu humain, imposait son ordre rationnel au chaos de la nature, à la barbarie rustique, aux individus et groupes qui la composent. La liberté, inséparable de la raison et de la loi, n'avait de sens que dans la Cité (…) La ville restituée dans sa gloire, sa beauté et sa raison d'être profonde entrerait dans une fête sans fin. Le jour qui suivrait l'aube révolutionnaire éclairerait une vie profondément transformée, dans le cadre puissant jusqu'à la magie de la Cité splendide, 'assise à l'Occident' »[448]

La question de l'éclatement de la ville a un rapport intrinsèque à la question de la modernité et elle est inséparable du romantisme révolutionnaire de Lefebvre. Il place la métaphilosophie dans la lignée et l'héritage du romantisme révolutionnaire, et dont il situe les premiers représentants comme contemporains de l'éclatement des grandes villes, aux alentours de 1850, après l'échec de la révolution de 1848. « Alors apparaît, confusément mais en profondeur, la liaison entre le constat et le refus du quotidien, entre les thèmes du quotidien et de la ville, entre ces thèmes et une exploration métaphilosophique du monde moderne »[449].

Dans le chapitre « Recherche des héritiers » de *Métaphilosophie*, il examine les différents penseurs importants pour leur contribution à la question de l'avènement de la grande ville moderne dans une perspective métaphilosophique. On retrouve la lignée identifiée à propos du romantisme révolutionnaire. Un des premiers poètes que Lefebvre inclut dans cette lignée est Baudelaire, qui cherche une poésie faite d'instantané et de transitoire dans le quotidien de la grande ville qui commence à « déborder l'échelle humaine »[450]. Paris est à la fois à la source du frémissement poétique et de l'horreur, elle est une œuvre humaine géante dont la beauté est égale à son inhumanité. « La ville est à la fois le lieu du quotidien et le refuge contre le quotidien. Nécessairement tombé dans le quotidien, le poète le refuse »[451]. Plutôt que de changer la vie, le poète cherche à la transfigurer au moyen de la poésie. Les poèmes parisiens de Baudelaire disent cette ville, lieu de séjour et d'exil, où le poète trouve refuge dans la foule. Lefebvre ne détaille pas davantage cet apport de Baudelaire à l'exploration métaphilosophique du monde moderne, mais on pourrait adjoindre utilement les réflexions de Walter Benjamin dans l'essai « Paris, capitale du 19e siècle » où il prête à Baudelaire le regard dépaysé du flâneur, « dont le mode de vie couvre encore d'un éclat apaisant la désolation à laquelle sera bientôt voué l'habitant des grandes villes »[452].

[448] Lefebvre, *PC.,* p. 32-33.
[449] Lefebvre, *Mphi.*, p. 123.
[450] Lefebvre, *Mphi.*, p. 124.
[451] Lefebvre, *Mphi.*, p. 124.
[452] Walter Benjamin, « Paris, capitale du 19ème siècle » (1939) in *Oeuvres 3,* Paris, Gallimard, 2000, p. 58. Lefebvre ne mentionne jamais l'œuvre de Benjamin, mais il peut figurer parmi les penseurs de la

Rimbaud est le poète qui a proclamé qu'il fallait changer la vie, avant de renier la poésie. Il a vécu l'échec de la Commune qui avait tenté de faire la ville la mesure de la société et de la loi. S'il tente de transfigurer le quotidien qui l'accable dans la poésie, la poésie est un échec par rapport à son projet de changer la vie, ce qui explique son retrait et son silence.

Le début du 20e siècle marque un changement significatif dans le rapport de l'homme à ses œuvres associé à la dissolution des cadres et des référentiels, en particulier ceux de la perception du temps et de l'espace. Les œuvres sont des réceptacles de ces évolutions qui disent aussi la transformation de l'expérience et de la perception quotidienne. La conception évolutionniste et continuiste du temps s'estompe, le présent n'est plus le point fixe auquel rapporter les événements passés et à venir. En peinture, le système visuel, la perspective et la ligne d'horizon s'effondrent. En musique, la tonalité disparaît dans la musique atonale, dodécaphonique puis sérielle. L'espace euclidien et le nombre ne sont plus les références des mathématiques, et la relativité détrône l'espace newtonien. La notion d'œuvre et la rationalité s'obscurcissent alors que le langage est mis en concurrence avec l'image dans la pensée réflexive. Dans le quotidien, les normes et codes qui constituaient les genres de vie (habillement, logement, nourriture) évoluent. Ces systèmes qui régissent la perception et la sensation éclatent. Lefebvre refuse d'imputer ces transformations uniquement au régime économique (fin du capitalisme concurrentiel) ou à l'évolution des techniques. « Il y a plus et autre chose. Il y a l'éclatement de tous les cadres pris en référence dans la pratique, depuis la ville jusqu'à la nation, depuis le sensible, habituel depuis de longs siècles, jusqu'aux schémas intellectuels (philosophiques) du cosmos et du monde »[453]. La société agraire s'éloigne parallèlement à l'éclatement des ville. L'émergence des métropoles participe de cet éclatement des cadres de référence qui se manifeste dans la vie quotidienne. Les poètes comme Apollinaire ou Cendras jettent un dernier regard sur l'éclat de la ville historique. Cependant certains cadres demeurent et se renforcent, notamment celui de l'État Nation, et d'autres cadres se constituent et accroissent leur emprise sur le quotidien : la consommation, le système technique, la bureaucratie. Alors que Dada proclamait la fin des systèmes (dont la religion), après la première guerre mondiale[454], la vie quotidienne organisée par l'État et la bureaucratie se consolide. Bientôt le système urbain né de l'urbanisation viendra s'adjoindre à ces autres systèmes pour régir la vie quotidienne de ce que Lefebvre appellera la société urbaine.

Le refus de cet ordre appartient au surréalisme qui nourrissait l'espoir révolutionnaire de la création d'un style de vie et la réinvention de l'amour. Dans *Métaphilosophie,* Lefebvre analyse

poétique de la ville.

[453] Lefebvre, *Mphi.,*p. 127.

[454] Lefebvre reprend ici une analyse menée dans la *Critique de la vie quotidienne* à propos du tournant de 1925.

encore une fois l'échec du surréalisme qui, s'il invente un regard nouveau sur la ville, fuit la vie réelle dans le surréel et ne peut se confronter à la révolution réelle et au stalinisme naissant en URSS. La ville décrite par le surréalisme est considérée comme le lieu possible du merveilleux et de la rencontre magique à partir de la banalité quotidienne, notamment de la rencontre amoureuse qui est permise par l'expérience urbaine, dont la *Nadja* de André Breton est un exemple emblématique. La ville des surréalistes est encore la ville de la flânerie et de l'errance, du voyage dans son propre quotidien et dans son propre inconscient que l'on retrouvera chez l'Internationale Situationniste. Il s'agit de décrypter la ville dont les hasards objectifs servent de guide. Dans *Le paysan de Paris*, Aragon cherche à décrypter les mythes de la ville moderne tels qu'ils se donnent dans la flânerie du marcheur, qui assiste à la destruction d'un passage ou se promène dans le parc des Buttes Chaumont, témoins de la magnificence passée de la ville. Il témoigne d'une transformation du temps urbain moderne, puisque celui-ci frappe toute chose d'obsolescence, et que les nouveautés sont condamnées à devenir périmées par le renouvellement perpétuel des modes urbaines[455]. Dans *Métaphilosophie,* Lefebvre ne fait pas allusion à l' IS puisqu'il a déjà rompu avec Debord mais l' IS se place évidement dans le prolongement de cet héritage romantique révolutionnaire de pensée de la ville comme œuvre de l'homme qu'il faut retrouver et renouveler.

La métaphilosophie fournit les outils conceptuels pour approfondir le romantisme révolutionnaire en théorisant le rapport de l'homme à ses œuvres. Elle témoigne d'abord d'un projet poétique qui retraduit le projet de transformation de la vie quotidienne en le formulant comme restitution de la *poiesis*, activité productrice d'œuvre, qui est théorisée par la métaphilosophie :

> « Comment délivrer le projet poétique sous-jacent à une ligne de poésie, depuis un siècle et plus ? Comment le fondre avec une pensée philosophique de naissance, dégagée des unilatéralités de la philosophie ? Le projet d'une transformation de la quotidienneté, qui en restitue les richesses égarées, répond selon nous à ces demandes. Projet restituant à la 'poièsis' son sens plein – production et création – il va dans la ligne de la poésie, et d'autre part se lie au dépassement de la philosophie »[456]

Cette activité productrice d'œuvres ou *poiesis* doit s'exercer principalement dans la ville qui éclate :

> « L'éclatement des villes ne serait-il pas symbolique de la fin des œuvres anciennes et d'un nouveau rapport (à créer) entre l'homme et ses œuvres ? (…) La fin de la ville, la dislocation de ce qui fut la plus belle œuvre et la plus belle demeure de l'homme, nous met en demeure de créer de nouvelles œuvres. (…) c'est là, dans la ville et la vie en débris, qu'il faut créer poétiquement, ou plutôt *ce n'est pas là*. C'est ailleurs, dans d'autres formes, qui restent à inventer en utilisant les moyens immenses qui se gaspillent aujourd'hui dans des pseudo-créations monstrueuses : les « conurbations », les « galaxies », ou « nébuleuses », les « ensembles » - petits, moyens et grands. (…) Il appartient à la pensée méta-philosophique d'imaginer et de proposer des formes, ou plutôt un style qui puisse se construire pratiquement et qui réalisent le projet philosophique en métamorphosant la

[455] Georg Simmel avait bien analysé ce phénomène caractéristique de l'émergence de la société urbaine qu'est la mode. Georg Simmel, *Philosophie de la mode,* (1905), Paris, allia, 2013.

[456] Henri Lefebvre, *Mphi.,* p. 129.

quotidienneté »[457].

La poétique de la ville lefebvrienne s'ouvre donc sur cette possible pratique poétique, dans la lignée de cet héritage du romantisme révolutionnaire et explique l'intérêt qu'avait Lefebvre pour les utopies expérimentales de l' IS. L'activité productrice d'œuvre ou *poiésis* est une réponse à l'éclatement de la ville.

L'éclatement de la ville suppose la théorisation du rapport de l'homme à ses œuvres, puisque la ville n'est plus une œuvre. Si la ville comme œuvre disparaît dans l'urbain généralisé, sur quoi se concentre l'activité productrice d'œuvres, la *poiésis* ? La ville peut-elle toujours être le cadre de pensée approprié à l'âge de la société urbaine ? Ce sont toujours des villes qui sont créées, comme c'est le cas dans la ville nouvelle de Mourenx, ou des villes qui s'étalent et s'agrandissent. Mais c'est le rapport plus large de la société à son environnement qu'il s'agit de repenser, alors que les campagnes sont intégrées dans le système urbain. Si la ville comme œuvre disparaît, il faut penser la société urbaine dans son ensemble, l'urbain devenant l'horizon de toute transformation. Il faut penser le territoire dans son ensemble comme un espace-temps approprié, soumis à un processus d'abstraction qui est celui de la production de l'espace moderne.

Dès lors, le romantisme révolutionnaire fournit une poétique de la ville qui, si elle fonctionne toujours comme un idéal obsédant, est sans cesse mise en échec par l'avènement de la société urbaine, tout en fournissant l'étalon pour penser de nouvelles possibilités. Cela amène Lefebvre à théoriser la question de l'appropriation de l'espace et du temps pour penser des formes alternatives d'œuvres, et donc à penser la société urbaine. En élargissant la notion d'œuvre à des formes plus larges de spatio-temporalités urbaines, l'horizon poétique de transformation de la vie urbaine et du style de vie reste présent. L'art, appuyé sur une esthétique de la vie quotidienne, a un rôle dans les dynamiques d'appropriation de l'espace et du temps. Il s'agit de trouver de nouvelles formes pour la *poésis* à l'âge de la société urbaine. Celle-ci s'attachera à enrichir l'expérience urbaine à partir des ressources offertes par l'esthétique dans la compréhension de l'espace et du temps vécu, dans ses dimensions perceptives, sensibles et affectives. L'œuvre insère alors l'individu dans un monde (naturel et social) par des affects. L'œuvre est mise au service de la transformation de la société. Elle doit permettre une appropriation par l'individu de sa vie naturelle et sociale, par un style de vie qui fait l'objet d'une création et qui irrigue la vie quotidienne. L'esthétique lefebvrienne est donc beaucoup plus large qu'une théorie de l'art et interroge l'environnement de vie quotidien : dans le prolongement de la poétique de la ville, nous trouvons les fondements pour une poétique de l'environnement urbain. C'est d'abord sur la conceptualisation

[457] Henri Lefebvre, *Mphi.,* p. 117-118.

de ce bouleversement de la société urbaine, dont Lefebvre fait la théorie critique à la fin des années 1960 que nous devons revenir.

Chapitre 3) De la théorie critique de l'urbain à la poétique urbaine

> « Je m'établis dans le mouvant. Je glisse entre les stabilités et je nargue les statues ou les statuts. Prends comme tu voudras l'orthographe de ce mot. Je ris à l'éphémère. L'ironie est mon élément. Tant de gens croient que les choses sont ce qu'elles sont, rien de plus, et ils y trouvent du contentement ! Je montre que ni les choses ni les gens ne sont ce qu'ils paraissent, et qu'ils ne paraissent pas ce qu'ils sont, qu'il y a toujours autre chose, que les stabilités sont apparentes, que les statues et les statuts meurent aussi. En même temps je prétends me rapprocher d'une certaine vérité, d'ailleurs très relative : le quotidien. La critique du quotidien, c'est pour moi, à travers l'infinie complexité des faits et des hommes, un fil conducteur. », Lefebvre, *Pyrénées,* Lausanne, éd. Rencontre, p. 8-9.

Dans les deux précédents chapitres, nous avons montré que si Lefebvre affirme sa pensée du phénomène urbain comme une sociologie critique, et que celle-ci découle de sa critique de l'homme et du monde moderne pour laquelle il avait forgé des concepts, elle ne peut se résumer à une sociologie critique. En effet, nous avons montré qu'il affirme dans le même temps son projet comme romantique révolutionnaire, ce qui le met en contact avec les avant-gardes artistiques et littéraires, et participe à part égale à sa réflexion sur le processus d'urbanisation et à la quête d'une métamorphose du style de vie de l'homme dans la ville. Ce dialogue l'amène à forger une poétique de la ville en pensant la ville comme une œuvre. Pourtant, la ville n'est-elle pas en train d'être entraînée par le phénomène urbain ? Une poétique de la ville suffit-elle pour faire face aux transformations de la société travaillée par le processus d'urbanisation ? La ville historique restera-t-elle le cadre adéquat pour penser l'habiter dans la société urbaine ? Après nous être intéressés aux fondements biographiques et théoriques de la pensée urbaine de Lefebvre, il nous reste à exposer les thèses qu'il a produites à propos de la société urbaine, et les concepts qu'il a forgés pour aborder cette réalité inédite. Ceux-ci articulent le projet de connaissance sociologique et la poétique de la ville. L'urbain, comme visage de la modernité, est l'objet privilégié de la théorie critique de Lefebvre à partir des années 1960.

Nous examinerons d'abord la pensée de l'urbain sous l'angle de la théorie critique : si la société devient urbaine, qu'est-ce que changer la vie, métamorphoser le quotidien veut dire ? La

révolution urbaine doit s'accompagner d'une transformation de la production de la ville, qui se nourrit de la critique de l'urbanisme technocratique des années 1960. Il plaidera pour un droit à la ville dont nous devons établir les différentes dimensions ainsi que leur pertinence actuelle. Puis, nous verrons comment Lefebvre combine l'approche sociologique et poétique dans les concepts qu'il crée pour aborder la spatialité, dans *La production de l'espace* (1974). La théorie de la *praxis* qui permet de concevoir l'espace comme un produit social est combinée avec l'approche non plus de la ville, mais de l'espace-temps approprié comme une œuvre. C'est vers la création d'une œuvre que la production de l'espace doit tendre. Cette aspect poétique de la pensée urbaine de Lefebvre nécessite de remettre en perspective sa pensée urbaine sous l'angle de ce qu'il appelle la métaphilosophie et qui pense le rapport des hommes à leurs œuvres. C'est une poétique urbaine qui est envisagée par Lefebvre pour imaginer la production d'un espace-temps approprié, utopie concrète à réaliser dans le quotidien.

1) Une théorie critique de la société urbaine

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, c'est le choc de la ville nouvelle de Mourenx qui amène Lefebvre à s'intéresser à la ville comme objet pour sa sociologie critique. Ce qu'il voit à Mourenx l'amène à développer une théorie critique des formes de l'habiter humain, devant ce qu'il analyse comme une transformation historique, l'avènement de la société urbaine. Dès lors, le projet d'une connaissance critique de l'homme moderne qui était celui de sa sociologie devient le projet d'une théorie critique de l'urbain. La société urbaine devient le cadre global de sa pensée critique de l'homme moderne, ainsi que l'horizon de toute solution, de toute transformation de la vie, de toute possibilité alternative. Sa pensée de la ville et de l'urbanisme ne peuvent se comprendre hors de ce cadre de pensée, celui de l'avènement d'une société urbaine et de ses contradictions. C'est dans ce cadre qu'il qualifie l'urbanisme de pratique urbaine abstraite et idéologique, bras armé d'un pouvoir d'État qu'il qualifie de technocratique, et qu'il recherche l'utopie sous la forme de la revendication au droit à la ville comme possibilité de révolution urbaine qui permette de réaliser le projet de transformation de la vie. L'urbain transforme l'objet même et le terrain de sa sociologie critique à l'heure où la ville éclate sous la poussée de l'exode rural : il faut donc partir de l'analyse du phénomène urbain pour restituer les principales thèses de sa théorie critique de l'urbain.

a) De l'éclatement de la ville à l'avènement de la société urbaine

L'irruption de la ville nouvelle de Mourenx au milieu des champs et d'une campagne encore rurale témoigne d'un phénomène beaucoup plus général et englobant qui va au-delà du seul

processus d'industrialisation : le phénomène d'urbanisation est en marche. Celui-ci suppose un renouveau des cadres d'appréhension de la réalité sociale. Sous sa poussée, la distinction millénaire entre la ville et la campagne devient caduque car les villes s'étalent spatialement et perdent leurs délimitations traditionnelles, tout en intégrant des bourgs ruraux par leur polarisation. Les banlieues prennent des formes diverses, certaines nouvelles, très bien explorées par le film de Maurice Pialat, *L'amour existe,* en 1960 : des bidonvilles, des grands ensembles, des banlieues pavillonnaires, des faubourgs… et toute rongées par l'ennui et la misère humaine, alors même que la croissance économique des Trente glorieuses améliore les conditions matérielles de la société et que naît la société de consommation et de loisirs. Lefebvre étudie de manière empirique ces formes urbaines : les grands ensembles dans le cas de Mourenx, l'habitat pavillonnaire[458]… Dès 1965, dans l'ouvrage *Métaphilosophie*, Lefebvre fait l'hypothèse prudente de la fin des villes, appuyé sur ces constats empiriques :

> « On les appelle « villes » par habitude. Le phénomène urbain, en se développant, se disloque. La ville, en grossissant démesurément, projette au loin des fragments et des débris. Elle s'entoure des banlieues et au-delà des banlieues de secteurs pavillonnaires et d' « ensembles ». Quartiers pavillonnaires, modestes ou luxueux, et « ensembles », grands, petits ou moyens, n'ont plus grand-chose de commun avec la ville. Pendant ce temps, le cœur de la cité se détériore, se bureaucratise, ou simplement pourrit. La ville ne serait-elle pas une forme sociale presque aussi lointaine que le village ? Le temps et l'espace humain changent. L'éclatement de la ville ne serait-il pas symbolique de la fin des œuvres anciennes et d'un nouveau rapport (à créer) entre l'homme et ses œuvres ? »[459]

Pour Lefebvre la ville est en train d'éclater sous la poussée d'un processus général d'urbanisation, qui est le corollaire de l'industrialisation et de l'accroissement des forces productives, qu'il analyse dans les premiers chapitres de deux ouvrages *Le Droit à la ville* (Anthropos, 1968) suivi de *Espace et politique* (publié en 1972 avec *Le droit à la ville* aux éditions Anthropos) et de *La révolution urbaine* (Gallimard, 1970). Ces deux ouvrages sont porteurs des mêmes thèses concernant l'avènement de la société urbaine mais s'adressent au problème de manière différente : alors que *Le droit à la ville* est un ouvrage militant qui exprime une revendication, celle de la démocratie à l'âge de la société urbaine, *La révolution urbaine* fournit les bases théoriques de cette revendication en interrogeant l'essence du phénomène d'urbanisation et ses conséquences sur la société. Le constat du processus d'urbanisation l'amène à réorienter l'analyse marxiste du changement social : le seul accroissement des forces productives, la hausse du pouvoir d'achat de la classe ouvrière, qui se parachève dans les sociétés industrielles « avancées » n'entraîne pas forcément le changement qualitatif dans la vie. Il s'agit de repenser le projet de transformation de la vie à l'heure de

[458] Voir l' « introduction à l'étude de l'habitat pavillonnaire », in *DRU,* p. 159-181, qui est l'introduction de l'ouvrage de N. Haumont, M.-G Raymond et H. Raymond, *L'habitat pavillonaire,* éd. Du Centre de Recherches d'Urbanisme, Paris, 1966.

[459] Lefebvre, *Métaphilosophie,* éd. De Minuit, 1965, p. 117.

l'urbanisation massive : celui-ci passe par le changement de la ville, par la réforme urbaine. Et ce d'autant plus que l'urbanisme est envisagé comme un problème technique : la critique de l'urbanisme est solidaire de la théorisation de l'avènement de la société urbaine.

Dans *La révolution urbaine* (Gallimard, 1970), Lefebvre fait l'hypothèse d'une urbanisation totale de la société et voit dans le phénomène d'urbanisation des années 1960 ses prémisses. Il décrit l'« implosion-explosion » urbaine qui voit le tissu urbain s'étendre et se concentrer et le mode de vie urbain se diffuser y compris dans les campagnes, rendant la séparation millénaire ville-campagne obsolète. Les villes de tailles moyennes sont satellisées par les métropoles. Le tissu urbain se diffuse et absorbe les anciens groupements villageois, la production agricole ne suffit plus à les faire vivre car elle n'est plus majoritaire, et leurs espaces sont mobilisés dans des projets d'aménagement du territoire pensés pour les agglomérations urbaines (infrastructures de transports, d'énergies, de matières premières, décharges…). Le phénomène urbain est omniprésent, son emprise territoriale devient totale, tant et si bien que l'on doit aussi penser la préservation d'espaces naturels, sous la forme de réserves, et que la question de la nature devient la question de l'environnement. Le phénomène d'urbanisation n'est pas seulement l'étalement spatial de la ville mais un changement de nature du rapport des sociétés à leur territoire, de l'espace-temps habité, ce que les décennies suivantes viendront confirmer. Ce n'est plus la distinction entre ville et campagne qui est éclairante mais celle entre le centre et la périphérie : la métropole se caractérise par sa centralité et sa polarisation. Le mode de production ne se réduit plus seulement à la production et à la consommation industrielle mais intègre la production d'espaces urbains et de leurs rentes. La société urbaine s'accompagne d'un changement des modes de vie mais aussi de représentations quant aux modes d'habiter : tous les symbolismes archaïques, issus de la société rurale, sont amenés à évoluer. Penser la société urbaine réclame un enquête plus large sur l'anthropologie de l'habiter. L'urbain transforme les catégories pour appréhender les réalités sociales et humaines. L'être humain devient un être urbain.

Penser la société moderne comme une société urbaine permet de relire la crise des villes à l'âge industriel. La ville préexiste à l'industrialisation et au phénomène d'urbanisation moderne, elle est une forme historique millénaire de l'appropriation d'un territoire par la société. La reconstitution de l'histoire de la ville[460] permet d'éclairer l'hypothèse d'une urbanisation totale de la société et de faire de la phase critique d' « explosion-implosion » de la ville le symptôme d'une rupture sociale profonde. Lefebvre revisite les phases historiques de la ville en fonction de cette hypothèse non

[460] Lefebvre précise qu'il emploie ici la méthode régressive-progressive qui a fait son succès comme sociologue : « Un double mouvement s'impose à la connaissance dès qu'il y a temps et historicité: régressif (du virtuel à l'actuel, de l'actuel au passé) et progressif (du dépassé et du fini au mouvement qui prononce cette fin, qui annonce et fait naître quelque chose de nouveau) », Lefebvre, *LRU*, p. 36.

encore accomplie ; Le futur permet d'éclairer le passé, de la ville politique antique (la Cité grecque puis romaine) à la ville marchande qui se concentre sur la fonction commerciale dès le Moyen-Âge. L'industrie est d'abord née hors des villes (dépendante des sources d'énergie), celles-ci ayant d'abord seulement une fonction de consommation, puis elle nécessite des grandes concentrations de main-d'œuvre qui façonnent la ville industrielle (qui naît en dévorant la ville préexistante) avec les débuts du capitalisme. L' « explosion-implosion » urbaine qui voit la perte des contours de la ville est issue de ce processus d'industrialisation. Les échanges deviennent mondiaux et le phénomène urbain devient cause et effet de ce processus, l'urbanisation modifie les rapports de production et les rapports sociaux. Pour Lefebvre, il y a virtuellement l'émergence d'une société planétaire et d'une ville mondiale.

Lefebvre distingue donc trois âges qui ne correspondent pas seulement à des modes de production mais à des modes de vie, de sentir et d'être : l'époque rurale, l'époque industrielle et l'époque urbaine. Certains caractères des époques antérieures persistent entre chaque époque : « Trois « champs », pas seulement de « phénomènes sociaux » mais de sensations et de perceptions, d'espaces et de temps, d'images et de concepts, de langage et de rationalité, de théories et de pratiques sociales »[461]. Cette hypothèse de la société urbaine nécessite également une investigation sur la nature de l'urbain alors que les rapports entre la ville et la campagne se dissolvent et que la nature sauvage devient résiduelle : l'urbain est une nature seconde qui intègre la nature première (ses paysages, ses éléments) dans un environnement. La pensée de la société urbaine est le préalable de l'enquête sur la nature de l'espace et du temps urbain qui sera l'objet de l'enquête sur l'espace et du temps comme produits sociaux. Cependant les caractères nouveaux de l'espace et du temps urbain correspondant à la société urbaine ne sont pas encore visibles, ils sont aveugles (ce qui donne son titre au chapitre « Le champ aveugle » dans *La révolution urbaine*). L'urbain devient une réalité différente de la ville, il s'en détache. Différents types d'urbanisation naissent de l'éclatement des villes et c'est précisément là que se situe la question de l'urbanisme comme production du cadre de vie humain. Si de nombreux choix s'offrent pour la pratique urbaine (sur les rues, les monuments, les lieux de rencontre, etc.) elle est pourtant pauvre dans les faits. La pratique urbaine (ou pratique sociale à l'âge de la société urbaine) n'est pas encore née et elle reste encore prisonnière des manières de faire des époques précédentes, marquées par le quotidien industriel et rural : «Ils ne savent pas construire un paysage, composant et proposant une idée de la laideur et de la beauté spécifiquement urbaine »[462]. L'urbanisme et l'aménagement d'une manière générale font partie de la pratique urbaine qu'il s'agit de transformer.

Il faut donc produire une investigation sur l'espace et le temps urbain en germes pour

[461] Lefebvre, *LRU.,* p. 41.
[462] Lefebvre, *LRU.,* p. 43.

éclairer et orienter la pratique urbaine. La théorie urbaine doit dégager les caractéristiques principales de la ville à l'âge urbain et dégager les caractères de l'habiter qui fondent toute pratique d'aménagement. Par exemple la centralité est une forme spécifique de l'urbain, elle réalise la simultanéité en permettant la rencontre et le rassemblement, et fait partie de toute réalité urbaine. Elle est d'autant plus importante que les enjeux de pouvoirs quittent progressivement les lieux de production pour être localisés dans les centres urbains. La connaissance de l'urbain doit aussi être en mesure de produire la critique de l'urbanisme comme idéologie qui empêche l'avènement de la révolution urbaine. Cette idéologie dissimule les acteurs multiples du façonnement de la réalité urbaine (l'État, les promoteurs, les « hommes de bonnes volonté » que sont les architectes, et les technocrates) sous l'illusion de l'urbanisme comme activité d'ordonnancement rationnel de l'espace guidé par la science et qui pourrait planifier la vie d'immenses rassemblements humains. Face à cette illusion, la connaissance doit mettre au jour les logiques de production de l'espace, et la manière dont l'espace entre dans la production de la plus-value et de la consommation. Pour Lefebvre, les grands travaux et la spéculation foncière et immobilière sont une parade contre la baisse tendancielle du taux de profit dans le capitalisme, et l'urbanisation dans sa dynamique concrète répond aussi à une nécessité de maintien de la production, et donc à ce que Marx appelle la reproduction des rapports de production. L'urbanisme dissimule ces enjeux et contribue à la passivité des usagers.

Ainsi le penseur de l'urbain doit être théoricien de la *praxis* urbaine pour penser sa transformation, que Lefebvre appelle la révolution urbaine, et qui nécessite une stratégie urbaine. La Révolution urbaine doit faire advenir la société urbaine et changer la vie urbaine, en faisant passer la pratique sociale de la pratique industrielle à la pratique urbaine. Cette transformation réclame une stratégie qui doit être l'objet du penseur de l'urbain, elle est appuyée par la connaissance qui est une pensée de la *praxis* urbaine. La Révolution urbaine trace les enjeux de la sociologie critique de Lefebvre, où les enjeux scientifiques et les enjeux politiques sont indissociables. Par enjeux politiques nous n'entendons pas ici les enjeux partisans mais bien le fait politique et sa transformation avec l'avènement de la société urbaine qui engage toute la pratique sociale. Ainsi la stratégie urbaine articule des enjeux de connaissance et des enjeux politiques. La stratégie de la connaissance consiste en la critique de l'urbanisme et l'élaboration d'une science du phénomène urbain qui puisse appuyer la pratique urbaine. La stratégie politique implique d'introduire la thématique urbaine au premier plan dans la vie politique, et passe principalement par la revendication d'un droit à la ville.

b) Le droit à la ville et la critique de l'urbanisme

Nous en venons plus précisément aux revendications de Lefebvre concernant la ville. En

effet, *Le droit à la ville* est avant tout l'ouvrage qui porte une revendication démocratique à l'âge de la société urbaine, et coïncide avec le mouvement de mai 1968. La réforme urbaine n'est évidement pas la Révolution dans le sens marxiste de prise de pouvoir des moyens de production mais elle est indispensable à l'effort révolutionnaire selon Lefebvre, car elle est un projet de transformation de la vie quotidienne. Ces revendications sont également liées au contexte de l'époque des années 1960 et de la critique de l'urbanisme et de la planification spatiale. Le terme de « droit à la ville » n'a pas de contenu objectivable mais désigne une revendication de démocratie urbaine, comprise comme un droit de participation à la centralité. On peut s'étonner de la conservation du terme de « ville », alors que Lefebvre théorise la fin des villes et que le terme est associé à la période précédent l'âge urbain. Cependant le terme de « ville » est toujours évocateur en termes de démocratie car il mobilise l'imaginaire de la Cité antique. L'avènement de la société urbaine transformerait les imaginaires et les cadres de pensée en accord avec une pratique sociale renouvelée, mais elle se distingue de la société industrielle en faisant appel à des images du passé : on retrouve le romantisme de Lefebvre dans cette revendication du droit à la ville. Le concept romantique révolutionnaire de la ville comme œuvre (dont les modèles appartiennent au passé) est mobilisé pour comprendre la situation présente de la ville. Par ailleurs, le terme de « droit » exprime plus une revendication générale (parallèle aux droits de l'homme) qu'une codification juridique précise.

Avec le processus d'urbanisation, l'espace des villes est soumis à des stratégies de classes qui produisent une ségrégation de l'espace urbain (séparation des différents groupes dans différents espaces) et détériorent l'idée de ville comme espace partagé en commun. Malgré les tentatives d'enrayer ce phénomène, qui répondent à différentes stratégies et discours, la ségrégation structure les villes modernes. Lefebvre n'affirme pas qu'il s'agit d'une stratégie consciente : « l'on ne peut affirmer que la ségrégation des groupes, des ethnies, des strates et des classes sociales provienne d'une stratégie constante et uniforme des pouvoirs, ni qu'il faille voir en elle la projection efficace des institutions, la volonté des dirigeants »[463]. L'urbanisme peut toutefois être clairement utilisé de manière politique, car « l'État et l'entreprise, malgré leurs différences et parfois leurs conflits convergent vers la ségrégation »[464]. Les classes populaires subissent l'éviction des centres villes. Lefebvre montre comment l'histoire des révoltes urbaines modernes correspond à cette lutte pour la centralité. L'exemple des travaux d'Haussmann qui réalisa de nombreuses avenues parisiennes par le percement de trouées dans les quartiers populaires durant le Second Empire illustre cette utilisation politique de l'urbanisme. Déjà les motifs hygiénistes sous-tendaient ces opérations en lien avec des spéculations immobilières. Dans *La proclamation de la Commune* (Gallimard,

[463] Lefebvre, *DV.,* p. 99.
[464] Lefebvre, *DV.,* p. 100.

1965)[465], Lefebvre analyse la Commune de Paris comme la réappropriation du centre de Paris par les classes populaires, qui pourrait être analysée comme la première tentative de révolution urbaine, c'est-à-dire de révolution pour faire advenir la société urbaine. L'échec de la Commune signe le premier échec de la démocratie à l'âge urbain, que la revendication du droit à la ville doit ranimer. De la même manière, l'urbanisme des années 1960 est analysé comme une idéologie permettant l'organisation politique de la ville.

L'urbanisme du début des années 1960 est marqué par la doctrine du fonctionnalisme. Le fonctionnalisme trouve son origine dans la Charte d'Athènes, aboutissement du IVe Congrès international d'architecture moderne (CIAM) qui s'est tenu à Athènes en 1933 sous l'égide de l'architecte Le Corbusier. Il s'agissait de penser l'extension rationnelle des quartiers modernes. Le Corbusier reprend l'idée de l'école du Bauhaus[466] selon laquelle il faut avoir une approche unifiée de tous les éléments construits de l'espace urbain, du mobilier aux appartements, aux immeubles et au plan directeur des villes. Il s'agit de créer des « machines à habiter », dont le caractère reproductible permet l'abaissement des coûts par la production de masse. La Charte d'Athènes traite plus particulièrement la planification et la construction des villes. Elle instaure le principe de la création de zones séparées (zonage) pour les quatre « fonctions » identifiées : l'habitat, le travail, le transport et le loisir. Cette charte avait des ambitions humanistes, car il s'agissait de redonner un cadre de vie hygiénique à l'homme moderne (de l'espace, du soleil et de la verdure) face à la ville ancienne trop concentrée et insalubre. Le fonctionnalisme veut la fin de la rue de la ville traditionnelle, qui rassemblait les différentes fonctions. La rue est dédiée à la circulation, avec la diffusion de l'automobile, et les immeubles d'habitation sont placés au milieu de parcs. La ville historique, avec son dédale de rues mal-commode, est un vestige obsolète dont il est tentant de faire table rase (pour faire écho au projet de réaménagement du centre de Paris par Le Corbusier) pour instaurer un ordre fondé sur la géométrie euclidienne.

Cette doctrine a été largement adoptée par les urbanistes dans leurs efforts pour reconstruire les villes européennes après la Seconde Guerre mondiale; notamment dans la construction de logements sociaux, alors que la pénurie de logement dus à la guerre et à l'exode rural se fait encore sentir (l'appel de l'abbé Pierre qui date de 1954 résonne encore). Des problèmes urbanistiques nouveaux apparaissent, comme celui de la circulation (avec la diffusion de l'automobile). Ces problèmes sont envisagés de manière fonctionnelle : l'habiter se réduit à une

[465] Cet ouvrage est dédicacé à Guy Debord qui réclame la paternité de ces analyses.

[466] L'école du Bauhaus fondée en 1919 à Weimar par Walter Gropius a révolutionné l'approche des arts décoratifs, du design et de l'architecture par le rapprochement entre les arts, l'artisanat et les techniques industrielles. Elle unifie l'approche plastique de tous les artefacts de la vie quotidienne en permettant une production de masse adaptée aux conditions de la vie moderne par la création d'un style aux formes épurées.

fonction, celle du logement et de l'habitat. Le fonctionnalisme fait de l'urbanisme une technique appuyée sur l'ingénierie : les problèmes posés par l'aménagement des villes sont perçus comme des problèmes techniques qui sont résolus par la rationalité technicienne, par l'ordre de la géométrie sur les plans. L'urbanisme devient quasiment une doctrine scientifique. Lefebvre montrera à l'inverse que l'urbanisme est d'abord un problème politique, social, civilisationnel, et que ce qui s'apparente à une doctrine scientifique ne s'appuie pas en réalité sur une épistémologie mais sur un programme politique. L'urbanisme des années 1960 opère de la même manière que les travaux d'Haussmann : en pensant la ville en terme de problèmes de logement et d'habitat il exclut la participation à la citoyenneté de l'habiter qui était auparavant le propre de la ville.

Lefebvre déplace le problème du logement et de la circulation vers le problème des villes et de la citoyenneté. Il cherche à montrer que les doctrines urbanistiques techniciennes sont le produit d'une technocratie d'État à combattre. La critique de la rationalité technicienne et de l'ennui de la vie quotidienne qu'il élabore à propos de la ville nouvelle s'élargit à l'ensemble des activités de planification urbaine et à l'urbanisme. La ville produite par la rationalité technocratique n'est pas la ville de l'habiter mais une ville qui asservit la vie humaine à la société de consommation et de loisirs, à un emploi du temps planifié, à une quotidienneté monotone. Il s'agit de montrer ce lien entre l'urbanisme comme doctrine et la critique de la vie quotidienne.

La question de l'urbanisme est aussi l'un des points d'appui d'une critique plus générale de la technocratie[467]. Il ne s'agit pas tant de critiquer « la technique » en tant que telle mais l'illusion selon laquelle les technocrates élaborent des solutions techniques alors que leur niveau de technicité est sommaire : « les technocrates sont là pour dissimuler le fait que c'est un minimum de technicité qui est appliqué partout »[468]. Lefebvre ne critique pas la technique en tant que telle mais les retombées de la technologie pour la vie quotidienne de l'homme. Alors que l'homme se lance dans la conquête spatiale et marche sur la lune, il ne trouve toujours pas de solutions aux problèmes de la vie sur Terre, notamment en ce qui concerne l'habiter. Les solutions urbanistiques sont médiocres mais le discours urbanistique les présente comme le fruit de la plus haute technicité : c'est précisément ce en quoi le discours urbanistique est une idéologie qui entretient cette illusion.

Lefebvre croit en les solutions de la technique si celles-ci sont mises au services de la société urbaine et de la vie urbaine. Il enjoint les hommes à revenir aux enjeux de la surface de la Terre pour faire de la technique un potentiel d'émancipation pour l'homme. Lefebvre croit en la croissance et au développement technologique, et les travers de la croissance (société de consommation, extension urbaine et grands projets d'aménagement, problèmes naissants de

[467] Voir Henri Lefebvre, *Position : contre les technocrates*, Paris, Gonthier, 1967 et *Vers le cybernanthrope, contre les technocrates*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.

[468] Lefebvre, « L'urbanisme aujourd'hui : mythes et réalités » in *DRU,* p. 220.

l'environnement, destruction des villes par l'automobile) doivent seulement être réorientés pour une croissance mise au service d'un développement humain, des besoins de la société urbaine. Par exemple, l'automobile est l'objet-phare de ce dévoiement de la technique : la technique dans le sens noble du terme devrait pouvoir mettre en œuvre d'autres solutions pour le déplacement des êtres humains. Les besoins ne sont toutefois pas le seul horizon puisque la seule satisfaction des besoins est une caractéristique du « cybernanthrope » (le type d'homme qui naît de la société technicienne) et que l'homme se caractérise par sa condition d'être de besoin et de désir[469].

Lefebvre n'est pas solitaire dans l'entreprise de dénonciation de l'urbanisme d'après guerre, puisque celle-ci est commune à l'ensemble des sociologues critiques[470]. Cependant ses thèses se rapprochent plus particulièrement de celles de l'Internationale Situationniste qui sont issues d'une critique de l'urbanisme fonctionnaliste. Dans l'entretien avec Kristin Ross, Lefebvre dit que la pensée de l'IS avait des sources différentes puisque c'est la ville nouvelle qui l'a amené sur la problématique urbaine alors que l'IS partait de la théorie des situations pour élaborer un Urbanisme Unitaire et s'adonnait à la pratique de la dérive pour fonder la psychogéographie et nourrir des « utopies expérimentales », comme les appelle Lefebvre. La pensée de l'IS sur la ville est parallèle à la sienne, surtout lorsque Guy Debord envisage l'urbanisme comme une idéologie[471]. Il n'est plus lieu de penser à changer la vie dans la ville historique alors que la ville éclate (quelques expériences ont été réalisées en banlieue mais elles ont tourné court) : il faut élaborer une théorie critique de l'urbanisme.

Du côté de l'IS, Guy Debord a développé cette critique de l'urbanisme dans *La société du spectacle* (éd. Buchet Chastel, 1967) dans le chapitre 7 intitulé « l'aménagement du territoire ». Le

---

469 Ces thèses permettent de distinguer Lefebvre d'autres penseurs critiques de la technique comme Ivan Illitch ou Bernard Charbonneau et Jacques Ellul, précurseurs de la théorie de la décroissance qui produisent également une critique de la technologie et de la technocratie. Ces positions de Lefebvre sur la technique pourraient toutefois être rediscutées en regard des développements actuels de la société technicienne, notamment avec le développement d'internet qui réalise la forme urbaine de la simultanéité et du rassemblement. La société urbaine est aujourd'hui une réalité, mais elle n'a pas réalisé cette révolution dans la vie que Lefebvre attendait.

470 Voir sur ce point Éric Le Breton, *Pour une critique de la ville, La sociologie urbaine française*, 1950-1980, PUR, 2012.

471 Lefebvre évoque ses rapports avec l'Internationale Situationniste sur ce point dans l'Interview avec Kristin Ross : « *It was all corollary, parallel. My thinking about the city had completely different sources. (...) And after 1960 there was the great movement in urbanization. They abandoned the theory of Unitary Urbanism, since Unitary Urbanism only had a precise meaning for historic cities like Amsterdam that had to be renewed, transformed. But from the moment that the historic city exploded into peripheries, suburbs--like what happened in Paris, and in all sorts of places, Los Angeles, San Francisco, wild extensions of the city--the theory of Unitary Urbanism lost any meaning. I remember very sharp, pointed discussions with Guy Debord, when he said that urbanism was becoming an ideology. He was absolutely right, from the moment that there was an official doctrine on urbanism. I think the urbanism code dates from 1961 in France--that's the moment when urbanism becomes an ideology. That doesn't mean that the problem of the city was resolved--far from it* » Kristin Ross, « An interview with Henri Lefebvre », *Society and Space*, vol. 5, n° 1, 1er trimestre 1987, p. 27-38.

fonctionnalisme est le résultat d'une mainmise du capitalisme sur l'espace urbain : « l'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor »[472]. L'urbanisme est une puissance d'homogénéisation de l'espace qui répond au besoin des échanges de marchandises et organise l'équivalence des lieux. L'objectif politique de maintenir les rapports de classes est réalisé par la séparation et l'isolement dans la « cellule familiale »[473] et par le spectacle qui sépare les individus par une distance intérieure. L'épuisement de la distinction entre la ville et la campagne dans le phénomène urbain se traduit politiquement par l'absence d'émancipation dans la ville. Debord soutient dans la proposition 177 que l'urbanisme reconstitue une *pseudo-campagne*, qui se traduit par une certaine minorité politique et l'incapacité à entreprendre une action révolutionnaire, ce en quoi il se distingue très certainement de Lefebvre qui avait trouvé dans la vallée de Campan le témoignage d'une « République pastorale ». Dès lors, pour Debord, « la révolution prolétarienne est cette *critique de la géographie humaine* à travers laquelle les individus et les communautés ont à construire les sites et les événements correspondant à l'appropriation, non plus seulement de leur travail, mais de leur histoire totale »[474]. L'aménagement du territoire est un enjeu révolutionnaire, il s'agit de réinstaurer de l'appropriation là où l'aliénation produit du spectacle. Cette appropriation passe par l'insurrection urbaine et la prise de contrôle de territoires, qui trouva sa réalisation concrète dans les barricades de mai 1968.

La réflexion théorique de Lefebvre sur la ville est également issue d'une critique de l'urbanisme réduit à un problème technique qui n'est qu'un moyen de dissimuler la mise en œuvre d'un programme politique. L'urbanisme est doublement régi par les ingénieurs d'État et les promoteurs qui font de l'espace une valeur d'échange, un bien consommable qui se met en valeur par la publicité. L'urbanisme pourrait être un puissant moyen de transformation de la société urbaine, mais la pratique des années 1960 procède par la fragmentation, la disjonction d'éléments : par catégories d'âges, de sexe, par les emplois du temps rigides, par les fonctions. « Des forces très puissantes tendent à détruire la ville. Un certain urbanisme, devant nous, projette sur le terrain l'idéologie d'une pratique qui vise la mort de la ville »[475]. Pour Lefebvre, le silence inquiétant des usagers atteste de l'absence de démocratie urbaine dans la production de la ville par l'urbanisme fonctionnaliste. Les initiatives de participation ne permettent pas l'intégration, puisque « l'idéologie de la participation permet d'obtenir au moindre prix l'acquiescement des gens intéressés et

---

472 Guy Debord, *La société du spectacle,* (1967), ed. Gallimard, 1992, p. 165, proposition 169.
473 Guy Debord, *Ibid.,* p. 167, proposition 172.
474 Debord, *Ibid,* p. 172, proposition 178.
475 Lefebvre, *DV.,* p. 106.

concernés »[476]. Lefebvre établit la figure de l'usager, de l'homme qui habite la ville, qui devrait être le principal souci de l'action urbanistique, mais qui est souvent détrôné par les objets :

> « L'usager ? Qui est-ce ? Tout se passe comme si l'on (les compétents, les « agents », les autorités) écartait tellement l'usage au profit de l'échange que cet usage se confond avec l'usure. L'usager, dès lors, comment le voit-on ? Comme ce personnage assez répugnant qui salit ce qu'on lui vend neuf et frais, qui détériore, qui abîme, qui accomplit par bonheur une fonction, celle de rendre inévitable le remplacement de la chose, de mener à bien l'obsolescence. Ce qui l'excuse à peine »[477]

Dès lors le droit à la ville se formule comme une revendication de centralité, et de participation à la vie urbaine : « La vie urbaine pourra-t-elle recouvrer et intensifier les capacités d'*intégration* et de *participation* de la ville, presque entièrement disparues, et que l'on ne peut simuler ni par la voie autoritaire ni par prescription administrative, ni par intervention des spécialistes ? »[478]. Pour Lefebvre, la véritable participation se nomme l'autogestion, il s'agirait de déplacer l'autogestion industrielle vers l'autogestion urbaine pour réaliser le droit à la ville. Le droit à la ville se veut un appel à des projets politiques de réforme urbaine, et des expérimentations utopiques. Le droit à la ville doit également permettre la réalisation de tous les besoins de la vie urbaine (jeu, sexualité, art, connaissance, fête…) par des lieux qui permettent l'émergence d'un style de vie urbaine, un style qui réalise la transformation de la vie et une transformation de la pratique urbaine :

> « le droit à la ville s'annonce comme appel, comme exigence. Par des détours surprenants – la nostalgie, le tourisme, le retour vers le cœur de la ville traditionnelle, l'appel des centralités existantes ou nouvellement élaborées – ce droit chemine lentement. (…) Le droit à la ville ne peut se concevoir comme un simple droit de visite ou de retour vers les villes traditionnelles. Il ne peut se formuler que comme **un droit à la vie urbaine**, transformée, renouvelée. Que le tissu urbain enserre la campagne et ce qui survit de vie paysanne, peu importe, pourvu que « l'urbain », lieu de rencontre, priorité de la valeur d'usage, inscription dans l'espace d'un temps promu au rang de bien suprême parmi les biens, trouve sa base morphologique, sa réalisation pratico-sensible »[479]

Pour Lefebvre, les loisirs et l'aspiration à la vie en pleine nature ou à la campagne, facette de l'urbaphobie moderne, procèdent d'une urbanité détériorée, dont les loisirs et les diverses satisfactions permettent de se distraire et de s'évader. Au contraire la société urbaine pourrait « restituer la fête en transformant la vie quotidienne. La ville fut espace occupé à la fois par le travail productif, par les œuvres, par les fêtes. Qu'elle retrouve cette fonction au-delà des fonctions, dans la société urbaine métamorphosée »[480]. De même, l'art est mis au service de l'urbain, ce qui ne veut pas dire qu'il est voué à embellir l'espace urbain : l'art fournit des modèles d'appropriation

476 Lefebvre, *DV.,* p. 105.
477 Lefebvre, *LRU.,* p. 248.
478 Lefebvre, *DV.,* p. 106.
479 Lefebvre, *DV.,* p. 120-121.
480 Lefebvre, *DV.,* p. 133.

d'espace et du temps, dont l'art millénaire des jardins témoigne, ainsi que celui du paysage, et ne se réduit pas à l'architecture. « Quittant la représentation, l'ornement, la décoration, l'art peut devenir *praxis* et *poiesis* à l'échelle sociale : l'art de vivre dans la ville comme œuvre d'art (…). Autrement dit, l'avenir de l'art n'est pas artistique, mais urbain »[481]. Ainsi, le droit à la ville réaliserait la ville comme œuvre, la ville dans laquelle le style de vie est l'objet d'un art.

Cette réalisation de la ville comme œuvre et comme fête est l'objet de la Révolution : ces thèses sont présentes dans l'analyse de la Commune comme réappropriation de la ville par le peuple de Paris (et tentative d'autogestion de la vie industrielle comme de la vie urbaine) dans *La Commune de Paris. Le Droit à la ville* paraît en mars 1968, peu avant les événements de mai, et beaucoup voient l'influence de cet ouvrage dans les révoltes parisiennes, où surgissent des réminiscences de la Commune de Paris. Lefebvre accorde d'ailleurs une place importante à cette dimension urbaine dans l'analyse à chaud qu'il entreprend de mai 1968 dans l'ouvrage *L'irruption de Nanterre au sommet* (Anthropos, 1968) : « en mars 1871 comme en mai 1968, des gens venus de la périphérie, de l'extérieur où ils ont été projetés, où ils n'ont trouvé qu'un vide social, se rassemblent et vont vers les centres urbains pour les reconquérir »[482]. Mai 1968 est une révolte à l'âge de la révolution urbaine, puisque c'est la dialectique entre le centre urbain et les marges ou périphéries qui est l'enjeu de la lutte. La révolution urbaine fournit de nouvelles clés d'analyses à la spontanéité de la révolte et à son caractère événementiel.

c) Postérité du droit à la ville

Que penser du droit à la ville aujourd'hui ? *Le droit à la ville* est l'un des ouvrages les plus connus de Henri Lefebvre, et le slogan « droit à la ville »[483] s'est diffusé à l'échelle mondiale (*right to the city, derecho a la ciudad*…). Les transformations contemporaines de l'urbanisme et son nouvel esprit dans les années 1980 semblent inspirés par certaines revendications de l'ouvrage, malgré la mise en place de la ville néo-libérale : la participation citoyenne, les programmes contre la ségrégation sociale, l'urbanisme de centre-ville, les fêtes… L'idée de droit à la ville peut être utilisée comme *leitmotiv* de politiques publiques qui font une place plus grande à la participation citoyenne, mais aussi pour fédérer des mouvements urbains, et comme concept sociologique de description de ces luttes. En particulier, le droit à la ville a été énormément utilisé et débattu dans le monde anglo-saxon à la suite de la traduction de l'ouvrage dans le recueil *Writings on cities* (Blackwell, 1996). Il est également à la source de mouvements pour la réforme urbaine au Brésil et

481 Lefebvre, *DV.,* p. 140.
482 Lefebvre, *L'irruption de Nanterre au sommet,* Paris, Anthropos, 1968, p. 130.
483 En effet, ce terme a dès le départ été conçu comme un slogan. La formule ne serait pas de Lefebvre mais de Nicole Beaurain, son épouse d'alors, selon Thierry Paquot qui l'a interrogée.

aujourd'hui dans toute l'Amérique latine[484]. Dès lors, quelle est la portée théorique et pratique du droit à la ville ? Est ce un concept sociologique ? Est-il possible de mettre en œuvre le droit à la ville dans des politiques publiques et selon quels critères ? Est-il toujours pertinent dans les métropoles globalisées actuelles et sous quelle forme ? A travers ces réappropriations diverses du droit à la ville, la difficulté d'une définition précise, notamment pour son application, son étude empirique ou son transfert dans d'autres contextes se pose. Un panorama des différentes définitions du droit à la ville dans ses réappropriations actuelles permet de saisir les tensions présentes dans sa définition[485].

Dans quelle mesure la revendication du droit à la ville peut-elle être appliquée à d'autres contextes et époques ? Par exemple, dans la ville américaine, la question raciale se superpose à la ségrégation sociale, et les centralités n'ont pas les mêmes caractéristiques. Pour Eugene Mc Cann[486], il est possible d'intégrer les enjeux raciaux dans le droit à la ville, qui est peut alors être une lutte contre l'exclusion de la ville pour des motifs raciaux ; il s'agit également d'adapter le droit à la ville à la métropole globale dans laquelle les questions migratoires sont déterminantes et où l'État-Nation tend à s'effacer dans la planification et la gouvernance de l'urbanisme. Enfin, la question environnementale est inséparable des questions de ségrégation spatiale et des processus de production de l'espace urbain contemporain. Il est nécessaire d'adapter ce que Lefebvre appelait la ville comme œuvre à différents contextes.

Différentes dimensions sont présentes dans les appropriations contemporaines du droit à la ville. La première tend à l'assimiler à une forme de justice socio - spatiale. Dans ce sens, le droit à la ville est une critique et un combat contre différentes formes de ségrégation sociale qui excluent certaines catégories de populations de l'espace des centre-villes, et de l'espace public (sur la base de la pauvreté, de l'absence de logement, de la race, de l'orientation sexuelle…). La notion de justice spatiale n'est pas présente chez Lefebvre mais elle apparaît dans le monde anglo-saxon dès les premières lectures du droit à la ville qui y sont produites, notamment celle du géographe marxiste David Harvey[487] qui introduit Lefebvre aux États-Unis. Elle est toujours présente aujourd'hui,

---

484 E. M. Pereira et M. Perrin, « Le droit à la ville. Cheminements géographique et épistémologique (France ? Brésil ? International) », in *L'information géographique,* 2011/1, p. 15-36. Un séminaire international sur le droit à la ville en Amérique Latine s'est tenu à Lima (Pérou) le 21 et 22 août 2014 : http://departamento.pucp.edu.pe/ciencias-sociales/novedades-departamento/eventos/ii-seminario-internacional-el-derecho-la-ciudad-en-america-latina/

485 Nous reprenons ici les résultats présentés dans un chapitre d'ouvrage qui porte sur les réappropriations dans le monde anglo-saxon : Claire Revol, « Lefebvrian English-speaking reception of 'Right to the city': transpositions and present meaning », in Gülçin Erdi-Lelandais (s.dir.) *Understanding the City - Henri Lefebvre and Urban Studies,*, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

486 E. J. McCann, 1999, "Race, Protest, and Public Space: Contextualizing Lefebvre in the U.S. City." *Antipode* 31 (2), 1999, p. 163.

487 David Harvey, *Social justice and the city*, Baltimore, John Hopkings University Press, 1973

notamment pour Edward W. Soja qui voit dans le droit à la ville la spatialisation du concept de justice[488]. Mais là encore, il s'agit de préciser quelles sont les formes des injustices spatiales et comment les combattre. Mustapha Dikeç[489] montre qu'il ne s'agit pas seulement d'identifier des zones défavorisées pour combattre les inégalités mais qu'il faut également comprendre le processus de production de l'espace qui les crée et les maintient. Dikeç est connu pour sa critique de la politique de la ville française des années 1980 qui avait fait de la « mixité sociale » une priorité en identifiant (et donc en stigmatisant) des zones urbaines sensibles. La politique de la ville participe à l'exclusion sociale. Il faut selon lui sortir d'une définition distributive de la justice (la distribution des richesses et des revenus sur un territoire) pour comprendre les processus de production de l'espace et des injustices, auquel le droit à la ville est associé. Dikeç est connu pour ses analyses des émeutes dans les banlieues parisiennes françaises et refuse de réduire les problèmes des banlieues à des problèmes de sécurité et de police. Il met en avant le droit à la ville pour réintégrer la démocratie au cœur du fonctionnement des quartiers. Pour Dikeç, seule la participation des citoyens peut assurer un droit à la ville, pour combattre à sa source la production des injustices socio-spatiales et garantir un droit à la différence.

La participation des citoyens et la citoyenneté urbaine est la deuxième dimension présente dans les lectures contemporaines du droit à la ville. Cette question s'affirme avec le développement des villes globales et des migrations qui leurs sont associées[490]. La mondialisation a transformé la fonction politique des villes concernant la citoyenneté et la démocratie, dont toutes les facettes ne peut plus être couverte par l'État-Nation : la ville globale pose des questions de souveraineté mais aussi d'aménagement et de planification qui ne sont plus liées à une citoyenneté nationale. Une nouvelle citoyenneté pourrait être constituée sur la base du partage d'un lieu de vie commun, une citoyenneté de l'habiter[491]. Cette politique de la citoyenneté doit permettre de lutter contre les inégalités socio-spatiales. Les questions de savoir « qui appartient à la ville et comment les personnes peuvent être *dans* la ville »[492] sont importantes pour les projets d'aménagement urbain[493].

---

488 Voir E. W. Soja, *Seeking spatial justice*, University of Minnesota Press, 2010, ainsi que E. W. Soja, «The city and spatial justice », *justice spatiale | spatial justice* 1, 2009, http://www.jssj.org. Le journal *justice spatiale| spatial justice* est un journal français qui diffuse les idées de la géographie radicale anglo-saxonne dans laquelle la pensée de Lefebvre a une grande influence.

489 Mustapha Dikeç, « Justice and the Spatial Imagination », *Environment and Planning A,* 33, 2001.

490 Engen F. Isin a développé ces enjeux pour la première fois dans son ouvrage *Democracy, Citizenship and the City* (Routledge, 2000).

491 Cette idée est aussi défendue par M. Dikeç et L. Gilbert, « Right to the city : politics of citizenship » in K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom and C. Schmid, *Space, Difference, Everyday Life : Reading Henri Lefebvre*, New York: Routledge, 2008.

492 "questions of who belongs to the city and how people can be *in* the city" Staeheli and Dowler, *GeoJournal* 58 (2-3), *Social Transformation, Citizenship and the Right to the City,* 2002, introduction.

493 E. J. McCann, 2002, "Space, Citizenship, and the Right to the City: A Brief Overview", *GeoJournal* 58 (2-3), 2002, p. 77.

Cependant le vague de la définition de la citoyenneté et de ce qu'elle recouvre rend l'utilisation du terme de droit à la ville à la fois stimulante et frustrante. Elle peut être définie comme la participation dans les projets d'aménagements (qui peut avoir différents degrés) qui est actuellement une préoccupation majeure. Toutefois la participation est également insatisfaisante : Lefebvre disait qu'elle permettait d'obtenir l'accord des habitants à moindre coût. Pour autant, il ne propose pas des alternatives qui puissent s'appliquer dans la ville capitaliste actuelle.

Mark Purcell tente aussi de donner une vision concrète du droit à la ville[494]. Le droit à la ville compris comme citoyenneté locale fait face à l'urbanisme néolibéral et à la situation politique créée par la mondialisation, dans laquelle les citoyens sont dépossédés du pouvoir que détiennent les firmes supra-nationales. Le droit à la ville donne du pouvoir (*empowerment*) aux habitants pour rééquilibrer les rapports politiques, en établissant une citoyenneté urbaine. Cette citoyenneté se base sur l'habiter et comporte le droit à la participation dans les processus de décision et le droit à l'appropriation. Mais la question devient celle des critères de cette citoyenneté de résidence (quelle durée de résidence, quelle échelle de découpage de l'exercice de la citoyenneté, s'agit-il de résider dans un quartier (« démocratie du sommeil »[495]) ou d'en avoir l'usage...) et il est difficile de prévoir si ces mesures auraient les effets escomptés. Il est possible que les intérêts divergents des habitants œuvrent pour accroître la ségrégation ou exclure certaines catégories de population. Il n'est pas certain qu'une démocratie de proximité garantisse l'inclusion de tous les habitants.

Mark Purcell ajoutait à la question de la citoyenneté et de la participation celle de l'appropriation pour définir le droit à la ville, celle-ci constitue la troisième dimension dans les utilisations contemporaines du droit à la ville. Purcell le définit comme « le droit pour les habitants d'accéder physiquement, occuper, et utiliser l'espace urbain »[496]. Cette appropriation physique et première de l'espace urbain est souvent considérée comme inhérente au droit à la ville et acquiert un relief particulier avec les politiques récentes de sécurité, dans le contexte des menaces terroristes ou de la prévention situationnelle qui vise à éloigner certaines populations comme les sans-abris[497]. Pour Don Mitchell, le droit à la ville est inséparable de l'espace public, comme espace de la liberté d'expression et de pratiques visibles. Mais le droit à l'appropriation ne se limite pas aux espaces déjà produits et concerne également la production d'espaces, ce qui replace le droit à la ville dans une perspective de pratique urbaine collective. La réappropriation de l'espace urbain, qui ne doit

[494] Mark Purcell, "Excavating Lefebvre: The right to the city and its urban politics of the inhabitant", *GeoJournal* 58 (2-3), 2002

[495] Antoine Fleury, « Les contradictions d'un espace public produit dans la proximité », *L'Espace Politique* [En ligne], 10 | 2010-1, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 05 janvier 2015. URL : http://espacepolitique.revues.org/1560 ; DOI : 10.4000/espacepolitique.1560

[496] "*The right of inhabitants to physically access, occupy, and use urban space*", Purcell, *Ibid.,* 2002, p. 103.

[497] Voir Don Mitchell, *The Right to the City; Social Justice and the Fight for Public Space,* New York, The Gilford Press, 2003.

pas être confondue avec une lutte contre d'autres catégories de populations, doit aller dans le sens de la construction collective de la ville comme œuvre, doit souvent être associée à des luttes pour être effective.

Là encore, il n'est plus possible de lire les luttes actuelles comme des luttes ouvrières. Les villes globales ont délocalisé leurs industries et la financiarisation de l'économie se ressent dans les processus d'urbanisation. David Harvey[498] considère que l'urbanisme et les opérations d'aménagement sont devenus un moyen d'utiliser les surplus de capital à travers le marché de l'immobilier et de stabiliser l'économie lors des crises financières, permettant ainsi la pérennité du capitalisme. L'urbanisation suit les tendances des marchés d'investissements. Pour Harvey, les conséquences sont les maux urbains contemporains : *gated communities,* ségrégation sociale, bidonvilles, expropriations… Contre la dépossession des citadins de leur cadre de vie, le droit à la ville doit fédérer plusieurs luttes locales pour réaliser la révolution urbaine (c'est l'argumentation développée par Mark Purcell[499]). Dans cette optique, le droit à la ville est conçu comme un mot d'ordre qui peut fédérer des mouvements sociaux même s'ils sont très différents, associés à une vision de la révolution urbaine. Pour David Harvey, le droit à la ville est associé à l'histoire de la révolution urbaine qui commence par la Commune et se poursuit par mai 1968.

Avec le processus d'urbanisation global, les révoltes contemporaines et les mouvements de contestation globaux sont associées aux centralités urbaines : Place Tahrir au Caire en 2011, Indignés de la porta del Sol à Madrid en 2011, Occupy Walt Street à New York en 2012, Parc Gezi et place Taksim à Istanbul en 2012, São Paulo en 2014… Il est tentant d'associer ces différents mouvements, dans la mesure où les questions urbaines font partie des déclencheurs des révoltes qui réclament plus de démocratie. Mais il peut difficilement permettre d'analyser ces mouvements comme tels s'ils ne se revendiquent pas du droit à la ville : celui-ci reste un mot d'ordre subversif qui peut inspirer des luttes plus qu'un programme à institutionnaliser[500]. Pour Andy Merrifield, les centralités sont les zones critiques des protestations dans un monde urbain, mais ce n'est pas le droit à la ville qui est en jeu à l'heure de la connectivité généralisée :

> « Le droit à la ville n'est pas le droit qui doit être mis en avant dans ces révoltes. Il est trop vaste parce que l'échelle de la ville est hors d'atteinte pour la plupart des personnes qui vivent au niveau de la rue, et il est trop étroit parce que quand les gens protestent, lorsqu'ils prennent les rues en masse, leur désirs existentiels vont bien au-delà de l'échelle de la ville, et tournent autour des désirs communs et collectifs de l'humanité, avec nostalgie pour la démocratie pure »[501]

---

498 David Harvey, « The right to the city », *New Left Review* 53, 2008, p. 23. David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, Urbanisation, Résistances*, Paris, Amsterdam, 2011.

499 Mark Purcell, "Le Droit à la Ville et les mouvements urbains contemporains", *Rue Descartes* 63, 2009, p. 40-50.

500 Voir B. Jouve, « Entretien avec Bernard Jouve », *Rue Descartes* 63, 2009, p. 74.

501 « *The right to the city quite simply isn't the right that needs articulating. It's too vast because the scale of*

Andy Merrifield propose d'abandonner le terme de droit à la ville et plaide pour une « politique de la rencontre » qui soit adaptée à l'âge de l'urbanisation planétaire[502]. Avec la « politique de la rencontre », il s'agit de retrouver l'inspiration du droit à la ville qui se cristallise dans d'autres formes de rencontre et de mobilisations aujourd'hui.

Ainsi les trois dimensions explorées, la justice socio-spatiale, la participation citoyenne, l'appropriation et les luttes urbaines, ne vont pas forcément dans le même sens et peuvent se contredire. Toutefois, il semble que les réappropriations contemporaines tendent à ancrer le droit à la ville dans l'habiter au sens large pour dépasser le seul combat contre la *gentrification* des centre-villes et s'appliquer au monde urbanisé en général. Mark Purcell[503] défend l'extension du droit à la ville à un droit à l'habiter comme pratique collective dans les régions urbaines dans leur globalité. Avec l'extension de l'urbanisation, les franges périphériques et rurbanisées deviennent également stratégiques et l'objet de revendications similaires au droit à la ville, qui concernent également la justice socio-spatiale, la démocratie et l'appropriation d'un lieu de vie. Celles-ci intègrent les questions environnementales. En effet, le développement d'infrastructures (aéroports, lignes ferroviaires, infrastructures de production et de transport d'énergies, déchetteries de différentes natures) ainsi que l'exploitation de matières premières, tout comme les projets liés à l'industrialisation de l'agriculture sont liés au processus d'urbanisation global et se développent dans les zones moins peuplées. Ainsi, la réappropriation contemporaine du droit à la ville comme droit à l'habiter suppose une réflexion globale sur l'urbanisation du monde et le rapport des sociétés à leur territoire.

Au final, c'est le statut théorique du concept du droit à la ville qui est interrogé par cette variété de réappropriations. Le droit à la ville n'est pas un concept sociologique qui permet l'observation de la réalité sociale mais une tentative de saisie de la situation pratique et politique à partir d'un diagnostic. Dans un débat portant le titre « L'urbanisme d'aujourd'hui : mythes et réalités », voici comme Lefebvre définit le rôle du sociologue urbain : « Le sociologue de la ville, d'une part, creuse, approfondit scientifiquement le concept de la ville et d'autre part, libère l'imagination, et se lance délibérément dans l'utopie pour construire l'image de la ville possible, des

---

the city is out of reach for most people living at street level; and it's too narrow because when people do protest, when they do take to the streets en masse, their existential desires frequently reach out beyond the scale of the city, and revolve around a common and collective humanity, a pure democratic yearning », A. Merrifield, « The right to the city and beyond. Notes on a Lefebvrian re-conceptualization », *City* 15 (3-4), 2011, p. 418. Traduction de l'auteure.

502 Andy Merrifield, *The Politics of Encounter : Urban Theory and Protest under Planetary Urbanization,* The University of Georgia Press, 2013.

503 M. Purcell, "Le Droit à la Ville et les mouvements urbains contemporains" *Rue Descartes* 63, 2009, p. 40.

villes possibles. Le travail conceptuel et scientifique va avec la libération de l'imaginaire »[504]. Dans le premier chapitre, nous avions vu comment le projet sociologique s'articulait avec le projet de critique de l'homme moderne. La question urbaine déplace à nouveau le terrain scientifique de Lefebvre puisque la sociologie n'est plus la seule science stratégique à mettre au service du projet de transformation de la vie et le projet critique se double d'un projet de prospective urbaine où l'imagination prend tout son rôle afin d'élaborer des alternatives. À l'époque où il écrit, la société urbaine n'existe pas encore et la vie urbaine n'est pas précisément définie, Lefebvre appelle donc les sciences et les arts à la créer. L'imagination doit être avivée par la science pour découvrir des possibilités nouvelles, une transformation de la pratique sociale. Pour Lefebvre, seule la science-fiction s'est attelée à cette tâche[505]. Notre hypothèse est que la recherche conceptuelle de Lefebvre sur les notions d'espace et de temps, qui se récapitule dans l'ouvrage *La production de l'espace* (1974), est empreinte de ce cadre théorique que fournit la théorie critique et qui dépasse la prétention scientifique pour y inclure une dimension contemplative et créatrice que nous appelons poétique urbaine.

2) L'espace social entre le produit et l'œuvre

La théorie critique de l'urbain amène Lefebvre à travailler sur les concepts fondamentaux du rapport de l'être humain à son espace habité, en particulier ceux d'espace et de temps. Lefebvre veut clarifier le concept d'espace qui prend souvent des significations très différentes. En théorisant l'avènement de la société urbaine, Lefebvre montre l'insuffisance des concepts d'espace habituellement utilisés, et cherche à définir l'espace social, c'est-à-dire l'espace de la *praxis*. L'espace en question n'est pas une simple catégorie *a priori* de notre expérience sensible (Kant) ; Ce n'est pas seulement non plus l'espace des lois physiques et matérielles, ou l'espace des milieux biologiques, même si l'espace social n'est pas détaché des milieux naturels et que l'espèce humaine tisse des relations symbiotiques avec son environnement naturel. Ce n'est pas non plus uniquement un espace mental ou représenté, même si l'occupation humaine de l'espace se développe avec des conceptions de l'espace qui peuvent s'appuyer sur des plans mathématiques (l'architecture témoigne de ce rapport à la géométrie) et que l'homme pense l'espace et le conçoit. Il s'agit pour Lefebvre d'articuler ces différentes dimensions dans l'espace humain, celui de notre vie quotidienne, celui que l'on habite. Mais il s'agit aussi de rendre compte des processus qui travaillent l'espace social avec l'urbanisation moderne, que Lefebvre comprend dans le double rapport de l'aliénation et de l'appropriation. Il comprend donc cet espace social produit, dévoré par une tendance à l'abstraction,

[504] Lefebvre, « L'urbanisme aujourd'hui : mythes et réalités » débat avec J. Balladur et M. Ecochard, *Les Cahiers du Centre d'Études Socialistes,* n°72 - 73, sept. 1967, Paris, in *DRU.,* p. 222.

[505] Voir le chapitre « Perspective ou prospective » in *DV.,* p. 123-140.

tout en conservant les potentialités de devenir l'œuvre de la société, un espace-temps approprié dont les formes peuvent être imaginées par le recours à l'utopie.

a) L'espace comme produit social

Dans le chapitre 2 de *La production de l'espace* intitulé « l'espace social », Lefebvre définit l'objet de sa recherche, l'espace de la pratique sociale, et soutient la thèse que l'espace social est un produit social. L'espace dont il est question n'est pas détaché de ses conditions historiques, puisque Lefebvre tente de rendre compte de la manière dont les sociétés se déploient dans l'espace et dans le temps et du long travail incrémental d'inscription spatiale, de sécrétion d'un espace approprié (on évoque ici l'analogie du coquillage que Lefebvre emploie pour décrire le village de Navarrenx dans *Introduction à la modernité*). Le concept d'habiter permet de saisir ce rapport de l'être humain à son espace approprié. L'imaginaire n'intervient pas seulement comme donnée anthropologique mais comme faculté créatrice de l'homme, car l'espace bâti et habité est aussi imaginé. Il est l'objet d'une expérience esthétique qui implique les sens, les affects, et aussi des projections dans des utopies, des narrations, des images, qui constituent ce que Lefebvre appelle le texte social. C'est l'insertion de l'être humain dans un monde qui est l'enjeu de la production d'un espace approprié. Cela suppose de considérer l'espace et le temps ensemble. Cette indissociabilité de l'espace et du temps est difficile à considérer dans la philosophie moderne qui cherche à les distinguer, depuis Kant. L'espace serait l'ordre du réversible et de la distinction, alors que le temps serait l'ordre de l'irréversible et de la continuité. L'idée d'une production de l'espace remet en question cette idée, puisque l'espace a aussi une dimension d'irréversibilité et de permanence, que les enjeux environnementaux viennent nous rappeler aujourd'hui.

L'ambition d'une science de l'espace, une spatio-logie, ne serait pas de connaître ce qui se trouve dans l'espace, mais de connaître la production de l'espace. Pour Lefebvre, l'espace ne se produit pas comme un produit matériel, sa production est pensée au niveau de la pratique sociale ou *praxis,* de l'activité créatrice de l'homme par lui-même (voir chapitre 1.2) : produire l'espace, ce n'est pas construire des maisons, des routes, des monuments, « la recherche concerne l'espace logico-épistémologique, - l'espace de la pratique sociale, - celui qu'occupent les phénomènes sensibles, sans exclure l'imaginaire, les projets et projections, les symboles, les utopies »[506]. En effet, la production de l'espace englobe le modèle de production des objets, il est lui-même instrumental tout en débordant l'instrumentalité attachée aux choses. L'espace produit se forge à partir de la nature qui est le support de l'espace habité, il s'agit de revenir d'abord au rapport qu'entretient l'homme avec la nature, même si la nature s'efface avec l'artialisation et qu'elle est toujours déjà perdue. L'espace est également le produit des relations sociales qui se lisent dans son

[506] Lefebvre, *PE.,* p. 19.

organisation. Par conséquent, chaque société produit son espace, fruit de l'appropriation de la nature et des relations sociales, mais aussi lieu de l'aliénation et de la domination. La production d'un espace est indissociable de l'inscription dans le temps d'une société, donc toute tentative de transformation de la société repose sur la production d'un espace approprié, et par la définition d'une utopie. L'espace produit est indissociable du processus qui le produit et qui le renouvelle chaque jour dans des pratiques quotidiennes. C'est à la théorie critique de révéler ces processus de production de l'espace, car ceux-ci ne sont pas conscients ou intentionnels et relèvent de l'action collective.

Il faut donc prendre l'espace dans toutes ses dimensions pour comprendre l'espace comme produit social ainsi que sa genèse historique. Pour Lefebvre trois termes sont en relation dans la production de l'espace : la pratique sociale (l'espace perçu, objet des pratiques quotidiennes, liés à des gestes et des actes), les représentations de l'espace (l'espace conçu à travers des modèles, des figurations, la géométrie, les codes exprimés par le langage, les changements dans les arts, et qui est manié par les savants ou les planificateurs, et qui permettent des projets et des projections) et l'espace de représentation (espace vécu et lié à des affects, « espace vécu à travers les images et les symboles qui l'accompagnent »[507]; cette dimension est liée à l'expérience esthétique de l'espace qui peut être exprimée par les arts). Ces trois dimensions sont en relation dans la production de l'espace, qu'il ne faut pas réduire à une seule dimension, en le pensant par analogie avec l'espace des lois physiques (répartition des énergies et condensation) ou avec le modèle d'un texte à déchiffrer (sémiotique), ou en explorant uniquement les imaginaires en les détachant des pratiques sociales. Pour aborder la production de l'espace, Lefebvre s'appuie sur sa méthode régressive-progressive qui prend pour point de départ l'espace actuel et cherche à dégager ses rapports avec le passé d'une manière circulaire : « La production de l'espace, élevée au concept et au langage, réagit sur le passé, y décèle des aspects et moments méconnus. Le passé s'éclaire d'une manière différente ; et par conséquent le processus qui va de ce passé à l'actuel s'expose aussi différemment »[508]. C'est ainsi qu'il veut exposer et vérifier le concept de production de l'espace.

Il nous faut revenir, comme le fait Lefebvre dans le chapitre 2 de *La production de l'espace,* sur le concept de production qui est issu de sa lecture de Marx. Nous avons déjà montré dans le chapitre 1 comment la lecture lefebvrienne de Marx et de Hegel met en avant la *praxis* et cherche à comprendre la production de l'homme par lui-même dans son rapport à la nature. Lefebvre reprend le concept de produit que Marx utilise pour penser le travail et l'applique pour penser la *praxis* de manière englobante dans le processus de production de l'espace. L'espace social n'est pas un produit quelconque: il englobe les produits et les processus de leur production, et de

[507] Lefebvre, *PE.,* p. 49.
[508] Lefebvre, *PE.,* p. 79.

leur reproduction, il ne peut être réduit à la production des choses étudiée par l'économie. Trois concepts sont alors mis en jeu : l'espace naturel, l'espace produit et l'œuvre (la notion de création dérivant plus de Nietzsche que de Marx). La nature produit-elle? Elle crée (Lefebvre reprend le sens grec de *physis,* de la nature comme un principe de génération, de ce qui croît en lui-même et par lui-même). L'homme crée des œuvres et produit des produits, la part du travail étant plus importante dans les seconds, même si la distinction entre œuvre et produit n'est pas toujours franche : « l'œuvre a quelque chose d'irremplaçable et d'unique, alors que le produit peut se répéter et résulte de gestes et d'actes répétitifs »[509].

Dans le second chapitre, nous avons déjà mis en évidence les sources du modèle de la ville comme œuvre qui se trouvent dans le romantisme de Lefebvre. Le modèle de la ville comme œuvre est souvent la ville antique, ou la ville de la Renaissance, ou Venise, qui sont des villes historiques modelées par le temps, et qui n'ont pas été produites de manière unitaire. Ces villes naissent comme des créations de la nature et créent une unité entre les pratiques quotidiennes et leur idéalités, les espaces de représentations et les représentations de l'espace. Dans *La production de l'espace,* cette notion d'œuvre est mise en relation dialectique avec celle de produit, qui serait le mode de production de la ville moderne :

> « Il n'est pas besoin d'examiner longtemps les villes modernes, et les banlieues, et les constructions nouvelles, pour constater que tout se ressemble. La dissociation plus ou moins poussée entre ce qu'on nomme « architecture » et ce qu'on nomme « urbanisme », c'est-à-dire entre le micro et le macro, entre ces préoccupations et ces deux professions, n'a pas accentué la diversité. Au contraire. Triste évidence: le répétitif l'emporte sur l'unicité, le factice et le sophistiqué sur le spontané et le naturel, donc le produit sur l'œuvre. Ces espaces répétitifs sortent de gestes répétitifs (ceux des travailleurs) et de dispositifs à la fois répétés et à répétition : les machines, bulldozers, grues, marteaux-piqueurs, etc. Ces espaces sont-ils échangeables parce qu'homologues? Sont-ils homogènes pour pouvoir s'échanger, s'acheter et se vendre, n'ayant entre eux que des différences appréciables en argent, donc quantifiables (volumes, distances)? La répétition règne. Un tel espace peut il encore se dire « œuvre »? Sans conteste, c'est un produit, au sens le plus rigoureux: répétable, résultat d'actes répétitifs »[510]

La distinction entre l'œuvre et le produit engage des distinctions quant à leur mode de production ; la production engage des séquences de gestes dans l'espace et le temps, l'activité productrice supposant ce passage incessant entre spatialité et temporalité. Mais ici, la production est à la fois employée comme terme générique par Lefebvre (qui engage œuvre et produit), et dans un sens restreint qui désigne uniquement le produit issu de la rationalité industrielle. Avec les techniques modernes, il est possible de produire la ville en série. L'urbanisation et l'accroissement de la taille des villes témoignent de l'emprise croissante de l'espèce humaine sur la Terre comme milieu

[509] Lefebvre, *PE.,* p. 85.
[510] Lefebvre, *PE.,* p. 91.

naturel. La ville produite comme un produit industriel subit la même critique que la rationalité industrielle en général : abstraite, aliénante, issue de répétitions linéaires et engendrant des répétitions linéaires, liée à une valeur d'échange plutôt qu'à une valeur d'usage. C'est de cette distinction entre produit et œuvre qu'est issue celle entre valeur d'échange et valeur d'usage, l'urbanité étant liée à des usages de la ville, et à l'appropriation collective.

Lefebvre montre que la répétitivité de la production de la ville moderne va avec le caractère répétitif de la pratique sociale dans la vie quotidienne, en particulier dans la ville nouvelle qui est un cas limite par la fabrication de « machines à habiter ». La répétition des gestes du travail et de la vie quotidienne, loin de servir la médiation entre la nature et la société et celle des hommes entre eux, les sépare selon des fonctions distinctes et sert l'accumulation du capital, selon une logique temporelle linéaire. La production de l'espace n'est pas détachée de la production d'un temps qui peut être pensé selon les mêmes modalités que l'espace (nous développons cette question dans le chapitre 4 consacré au temps). La ville nouvelle, clone s'érigeant partout et nulle part sur une *tabula rasa*, est le stéréotype de cette logique temporelle linéaire propre, selon Lefebvre, à la ville moderne. Lefebvre demeure célèbre pour avoir émis l'hypothèse selon laquelle si le capitalisme survit au vingtième siècle, c'est par la production d'un espace qui assure la reproduction des rapports de production et sa flexibilité dans la manière de recomposer l'espace et le temps des sociétés. La géographie radicale développée par David Harvey s'est saisie de cette hypothèse pour lire l'organisation territoriale du capitalisme comme ce qui assure sa pérennité : « Toute l'histoire de l'organisation territoriale, du colonialisme et de l'impérialisme, tout comme les conflits géopolitiques témoigne de l'importance de ces luttes à travers l'histoire du capitalisme »[511]. Lefebvre montre comment l'économie politique est solidaire de la constitution de l'État moderne. Au jeu du capital et du travail, les deux facteurs de production traditionnellement retenus dans l'analyse économique marxiste, Lefebvre ajoute la Terre et la rente, et décrit l'importance de ce troisième terme dans la société urbaine. La spéculation immobilière et les localisations – et délocalisations - sont des mécanismes structurants de la production de l'espace urbain. L'espace social est donc un produit social, façonné par un mode de production propre à une époque.

Le corollaire de cette thèse est que tout changement de la société, toute révolution, passe moins par la prise de pouvoir politique que par la production d'un espace approprié qui réalise la transformation de la vie quotidienne. *La production de l'espace* repose sur la thèse selon laquelle il y a une politique de l'espace car l'espace est politique. L'espace manié par les planificateurs n'est donc jamais innocent. Lefebvre a autant critiqué l'urbanisation des pays industriels de l'Ouest que celle de l'Est. Cependant la distinction entre produit et œuvre n'est pas absolue, et ce qui l'intéresse

[511] David Harvey, *The condition of postmodernity,* Oxford, Blackwell, 1989, p. 237.

est toujours la possibilité de faire émerger l'œuvre, à partir du produit : « Il n'y a aucune raison de séparer l'œuvre du produit jusqu'à poser la transcendance de l'œuvre. S'il en est ainsi, tout espoir n'est pas perdu de retrouver un mouvement dialectique tel que l'œuvre traverse le produit et que le produit n'engloutisse pas la création dans le répétitif »[512]. Donc Lefebvre explore toujours les utopies qui pourraient permettre de transformer la vie quotidienne, y compris à l'intérieur du mode de production présent (nous reviendrons sur la notion d'utopie dans le cadre de la production de l'espace dans le chapitre 7). Un dépassement du mode de production consisterait en « la gestion collective de l'espace, la gestion sociale de la nature, le dépassement de la contradiction 'nature-anti- nature' »[513]. Cette scission entre la ville et la nature est caractéristique de ce que Lefebvre appelle l'abstraction de l'espace et qui est la forme que prend l'aliénation dans la production de l'espace moderne.

b) Critique du processus d'abstraction

La théorie générale de l'espace de Lefebvre n'est pas seulement descriptive ; elle est le point d'appui d'une critique de l'espace produit au vingtième siècle, qui inclut sa critique des villes nouvelles et de l'urbanisme technocratique que nous avons déjà exploré. Le processus d'urbanisation moderne surgit de la société industrielle et conduit à ce que Lefebvre décrit comme un processus d'abstraction. Nous avions montré comment Lefebvre pense la modernité comme un processus d'abstraction dans le chapitre 2. Il applique cette notion d'abstraction à la production de l'espace pour décrire le phénomène urbain. Il cherche à en expliquer l'avènement dans les sociétés occidentales voire mondiales à partir de l'espace absolu (l'espace des sociétés traditionnelles) par sa méthode régressive-progressive dans le quatrième chapitre de *La production de l'espace* intitulé « de l'espace absolu à l'espace abstrait », dont nous ne pouvons reproduire ici toutes les étapes dans leur complexité, du monde antique au monde chrétien en passant par les débuts de l'accumulation et de l'accroissement des villes. L'espace absolu a pour origine « un fragment d'espace agropastoral : un ensemble de lieux nommés et travaillés par des paysans, par des bergers nomades ou semi-nomades »[514] qui comprend à la fois une pratique spatiale (la production d'un espace vernaculaire prolongement du corps[515]), des représentations de l'espace (conceptions de l'espace comme interdit, lieux qualifiés, sacrés ou maudits, qui créent l'espace comme une texture globale) et un espace de représentations (celui des poètes, dont les mythes et les images persistent au-delà de la société agropastorale dans la modernité). Lefebvre cite *La poétique de l'espace* de Gaston

[512] Lefebvre, *PE.,* p. 93.
[513] Lefebvre, *PE.,* p. 123.
[514] Lefebvre, *PE.,* p. 270.
[515] Sur ce point, voir le développement dans le chapitre 5, 1)

Bachelard qui reprend les images archétypales issues de cet espace absolu[516].

Il décrit ensuite le long cheminement vers l'espace abstrait qui suppose la transformation des pratiques sociales, des représentations de l'espace et des espaces de représentations. La désacralisation de l'espace et sa dépréciation comme faisant partie du monde a permis sa progressive utilisation avec des visées instrumentales. Mais elle a aussi donné lieu à des créations d'espace liés à la spiritualité. Lefebvre, commentant Panofsky, voit l'émergence de l'architecture gothique comme l'affirmation du visuel et du monde lumineux face aux cultes cryptiques. Rabelais chante une dernière fois le monde qui s'éteint. Lefebvre montre les conséquences de cet ordre du visuel qui se met en place, et qui refuse le corps en l'enfouissant sous les représentations qui deviennent avant tout visuelles et qui ne sont plus immédiates. Il décrit les principales caractéristiques de l'espace abstrait qui se réalise avec la constitution de l'État et le processus d'accumulation du capitalisme. Ce sont trois éléments qui s'impliquent et se dissimulent les uns les autres : l'espace abstrait est géométrique, optique et phallique.

Cet espace abstrait n'est pas seulement une représentation de l'espace (espace conçu): il guide la pratique sociale et devient un schème pratique, en remplaçant l'espace de la pratique sociale par l'espace conçu de manière cartésienne. Il semble homogène mais c'est un instrument pour les puissances, qui écrase les résistances. « Cette homogénéité instrumentale fait illusion, et la description empirique de l'espace la consacre, acceptant l'instrumental comme tel »[517]. L'espace abstrait est géométrique, dans la mesure où l'espace euclidien est considéré comme l'espace de référence, caractérisé par son homogénéité. Celle-ci permet de réduire l'espace à un espace en deux dimensions, l'espace des plans, des cartes et des projections. C'est une partie de la logique de visualisation qui fait partie de l'espace abstrait comme espace optique. Lefebvre reprend les thèmes de Guy Debord pour montrer comment l'ensemble de la pratique sociale est gagnée par une logique de visualisation et de spectacle. Le visuel prend l'ascendant sur les autres sens et sur le corps, ce dont Lefebvre perçoit les symptômes dans les arts :

> « Par assimilation, par simulation, tout dans la vie sociale devient déchiffrage d'un message par les yeux, lecture d'un texte; une impression autre qu'optique, tactile par exemple ou musculaire (rythmes) n'est plus que symbolique et transitoire vers le visuel; l'objet palpé, éprouvé par les mains, ne sert que d' « analogon » à l'objet perçu par la vue. L'Harmonie, née par et pour l'écoute, se transfère dans le visuel avec la priorité presque absolue des arts de l'image: cinéma, peinture »[518]

L'omniprésence des écrans dans la ville d'aujourd'hui peut permettre de prolonger cette logique de visualisation dans la ville contemporaine, où le corps est remplacé par son image. Pour Lefebvre, la

[516] Sur les rapports de Lefebvre et Bachelard, voir chapitre 4.
[517] Lefebvre, *PE.,* p. 328.
[518] Lefebvre, *PE.,* p. 329-330.

dimension phallique remplit la place laissée vacantes par les images, elle permet d'introduire un symbole absolu dans l'espace et de lui donner sa verticalité, en symbolisant la force, la violence, la puissance et le gigantisme (les tours érigées dans les centres des villes modernes témoignent de cette symbolique de la verticalité de l'espace abstrait).

L'espace abstrait n'a rien de simple même s'il est homogène d'apparence. « L'espace abstrait n'est pas homogène; il a l'homogénéité pour but, pour sens, pour objectif »[519]. Cette homogénéité a pour but de créer un effet de transparence de l'espace qui vise à ne pas découvrir les processus qu'il recouvre, car « l'espace d'un ordre se cache dans l'ordre de l'espace »[520]. La transparence est trompeuse et dissimule cet ordre qui distribue des localisations selon des rapports de force, qui font des bénéficiaires et des exclus. L'abstraction n'est pas une absence face à la présence aux choses, elle est aussi violence et destruction (ainsi l'État parvint à asseoir son ordre sur les différentes régions par une homogénéisation après la Révolution française). L'homogénéisation a pour corollaire la fragmentation, car pour opérer la rationalité abstraite a besoin de découper l'espace, de détruire ce qui existe. Elle fractionne pour mieux homogénéiser. Enfin, l'homogénéisation ne va pas sans une hiérarchisation qui introduit l'ordre dans l'espace. Homogénéisation, fragmentation et hiérarchisation sont les trois processus coïncidant dans la production d'un espace abstrait.

Ce que Lefebvre dit à propos de l'espace abstrait s'applique à son analyse de la ville et de l'urbanisme moderne, dont nous avons déjà vu les critiques ci-dessus. L'espace de la planification n'est pas conçu comme une œuvre mais comme un instrument au service de la production et de la consommation. La ville nouvelle et le grand ensemble sont le produit de l'idéologie urbanistique et de la technocratie. Par exemple, le HLM présente une fragmentation extrême du cadre de vie en appartements délimités, sans espaces communs (ceux-ci ne sont plus consacrés qu'à la circulation des personnes et des biens) pour mieux homogénéiser l'espace et rendre les lieux interchangeables donc échangeables. L'homogénéité s'accompagne d'un caractère répétitif et linéaire. Pourtant, la ville nouvelle se présente (et se dissimule) comme l'utopie d'une vie nouvelle et d'un homme nouveau. Lefebvre, en analysant les projets de villes nouvelles dans son article écrit en 1961 « Utopie expérimentale : pour un nouvel urbanisme »[521] montre qu'il s'agit en fait d'une utopie abstraite, celle de l'homme abstrait qui devient le modèle de l'action urbanistique et de production de l'espace. Donc l'abstraction dont il est question est bien concrète et se réalise dans des processus physiques et pratiques : ce n'est pas seulement une forme ou une logique abstraite[522].

---

519 Lefebvre, *PE.,* p. 330.

520 Lefebvre, *PE.,* p. 332.

521 Henri Lefebvre, « Utopie expérimentale : pour un nouvel urbanisme », in *Revue française de sociologie*, 1961, vol. 2, n°2-3, p. 191-198, p. 193 (reproduit in *DRU*) .

522 Lukasz Stanek emploie le terme 'd'abstraction concrète' qui est l'objet de son chapitre « Critique : Space as a Concrete Abstraction », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on space,* London, University of Minnesota

L'espace abstrait n'est pas la fin du devenir de l'espace. L'abstraction produit des contradictions qui réintroduisent de la dialectique dans la production de l'espace. Il est à la fois homogène et fracturé, mais l'unité formelle persiste sous la fragmentation, qui est précisément la condition de l'homogénéisation. L'espace abstrait ne peut être conçu de manière abstraite, car il est contradictoire: il ne faut donc pas saisir ses aspects de manière séparée. L'espace instrumental apparaît rationnel, évident. Sa cohérence apparente dissimule pourtant une violence immanente, puisqu'il est associé à une pratique spatiale autoritaire, dont Lefebvre trace l'histoire d'Haussmann à Le Corbusier. La production de l'espace devient une idéologie. De l'autre côté, la rationalité et l'efficacité de l'esprit analytique passe par la fragmentation. Il procède par réduction du social au mental et au visuel, et par réduction des objets aux signes, du temps à l'espace, ce qui supprime les différences liées aux contenus. La façade devient une ligne sur une feuille, elle protège l'espace intérieur et laisse passer la lumière plutôt que de donner sur la rue (qui disparaît). Ces transformations de l'espace sont préparées par la peinture abstraite. L'habiter se transforme en habitat. Cet espace contradictoire se maintient par le pouvoir et le contrôle politique qui utilisent la transparence de l'espace abstrait pour le dissimuler.

De surcroît, une autre contradiction se dessine dans cet espace abstrait : celui-ci fait apparaître l'espace urbain comme une anti-nature car l'abstraction plie l'espace « sous la loi du reproductible et du répétitif, en annulant les différences dans l'espace et le temps, en détruisant la nature et les temps naturels »[523]. Le processus d'abstraction naît de la croissance et de l'accumulation propre au capitalisme. Dès la seconde *Critique de la vie quotidienne* (1961), Lefebvre met en regard les sociétés cumulatives et les sociétés non-cumulatives. Les sociétés cumulatives sont celles où les processus cumulatifs liés à la production et à la consommation, à la satisfaction des besoins, à la rationalité et au développement technique dominent, substituant les temps cycliques par des temps linéaires. Les sociétés non-cumulatives sont les sociétés traditionnelles, gouvernées par des temps et des processus cycliques. Pour Lefebvre, des contradictions des sociétés cumulatives doit naître une société qui exerce la transformation consciente de la vie en retrouvant les processus non-cumulatifs, ceux de la *psyché* (qui ne peut se confondre avec la rationalité calculante), la perception sensible, les émotions et l'affectivité[524]

Press, 2011.

[523] Lefebvre, *PE.,* p. 375.

[524] « Rien n'autorise à rejeter la thèse (fortement soutenue par Marx et Engels) d'une modification des organes humains (sensoriels, perceptifs, actifs) au cours de l'histoire comme au cours de l'éducation des individus. (…) L'acuité sensorielle, la vivacité de la perception, la puissance créatrice de l'acte et du geste surprises dans ces œuvres millénaires (Lefebvre évoque les grottes de Lascaux et Altamira) stupéfient l'homme au 20ème siècle ; étonné, il cherche à comprendre et se demande si la grandeur de Picasso ne consiste pas en ce qu'il a reconquis à travers le monde de l'abstraction un peu de la fraîcheur première » Lefebvre, *CVQ2.,* p. 333.

(cristallisés dans des symboles qui restent en dehors des processus cumulatifs, et nourrissent les espaces de représentation). C'est dans le rapport de l'homme à la nature que résident les processus non-cumulatifs. *La production de l'espace* (1974) est écrite à l'époque où des penseurs prennent conscience des problèmes écologiques liés aux sociétés cumulatives : pollution diverses, raréfaction des ressources (l'eau, l'air, l'énergie…).

Il est tentant d'inclure Lefebvre parmi les précurseurs de l'écologie politique. L'attention qu'il porte à ce sujet est sans doute le fruit des discussions avec son ami Bernard Charbonneau (1910-1996) proche de Jacques Ellul, qu'il rencontre dans son pays natal des Pyrénées. Bernard Charbonneau[525] publie *Le jardin de Babylone* (Gallimard, 1969) qui montre le double processus de ravage de la nature par la société industrielle et d'organisation de sa protection (parcs naturels, etc.) qui contribue également à sa perte, en ce que l'organisation nie la possibilité d'un rapport direct de l'homme avec la nature et abolit la société paysanne. La nature devient le jardin d'une Babylone (la ville) qui l'enserre de manière totale. Bernard Charbonneau dénonce l'hypocrisie d'une défense de la nature qui dissimule sa gestion et son exploitation. Il associe la liberté à la nature et à l'homme dans le cosmos, et dénonce la fausse liberté dont bénéficie le citadin. Celui-ci, en développant un sentiment de la nature, ne peut s'évader de la société industrielle et contribue encore davantage à l'organisation de la nature par le tourisme. Si les autorités tentent de réguler la fréquentation des espaces « naturels » par des contraintes dans les comportements, elles abolissent du même coup la liberté du rapport de l'homme à la nature.

Bernard Charbonneau a contribué par sa pensée sans concession au réveil de la conscience environnementale et à la théorie de la décroissance : « On ne pourra rien faire si l'on se refuse à mettre en cause le mythe du développement indéfini de la production et du rendement, de la multiplication des emplois par le progrès exponentiel de l'industrie. C'est sur ce point que les vrais défenseurs de la nature et de l'homme se distingueront des zélateurs officiels de 'l'environnement' et de la 'qualité de la vie' qui croient produire des réserves naturelles et du parc national grâce aux complexes pétrochimiques »[526]. Dans le *Droit à la ville,* Lefebvre réagit à la parution du *Jardin de Babylone* en disant certes qu'il s'agit d'un « beau livre éloquent », mais que cette pensée aboutit « à une grande nostalgie passéiste, à une complainte sur la nature perdue »[527]. Il imagine une gestion collective de la nature qui permette de produire et de reproduire ses raretés, la nature est intégrée à

[525] L'œuvre de Bernard Charbonneau explore de nombreuses facettes de notre société technologique dans ses rapports à la nature et à la liberté. Un colloque a été organisé du 2 au 4 mai 2011 en son honneur à l'Université de Pau : « Bernard Charbonneau : habiter la terre », dont les actes sont consultables : http://web.univ-pau.fr/RECHERCHE/SET/CHARBONNEAU/documents/Actes_colloque_Bernard_CHARBONNEAU_Habiter_la_terre_SET.pdf

[526] Bernard Charbonneau, *Le feu vert. Autocritique du mouvement écologique,* Paris, ed. Karthala, 1980.

[527] Lefebvre, *DV.,* p. 190.

l'espace social. Il croit toujours dans les possibilités qu'offre la technique aux hommes pour y parvenir, mais celle-ci serait inscrite dans une politique de l'espace et un programme de transformation de la vie.

La production de l'espace prolonge cette réflexion sur la politique de l'espace et de la nature. Ce que Lefebvre décrit comme processus d'abstraction de l'espace peut s'appliquer pour comprendre la crise écologique en germe, en l'abordant du point de vue territorial et des pratiques quotidiennes que l'abstraction engendre. Lefebvre a bien montré combien l'urbanisme et l'organisation du territoire sont structurants pour la pratique sociale et sont intégrés à son mode de production, à l'économie politique que Marx avait identifiée. La production de l'espace contribue à la reproduction des rapports de production :

> « le capitalisme, et plus généralement la croissance n'ont pu se maintenir qu'en s'étendant à l'espace entier : le sol (en absorbant comme on pouvait le prévoir dès le 19ème siècle la ville et l'agriculture, - mais aussi en créant de nouveaux secteurs, les loisirs notamment), - les sous-sols, c'est-à-dire les ressources cachées jusqu'au fond des mers et des terres, en énergie, en matières premières – et enfin ce qu'on pourrait appeler le sur-sol, c'est-à-dire les volumes, les constructions en hauteur, l'espace des montagnes et des planètes »[528]

La production d'un espace abstrait participe du risque de destruction de la planète comme lieu de vie pour l'homme, et constitue une emprise sans précédent sur la Terre comme espace naturel et milieu de vie. L'urbain concerne les villes comme les campagnes ou les espaces de montagnes comme les côtes, qui voient l'agriculture s'industrialiser, leurs ressources exploitées ou sont simplement aménagées pour le tourisme. Les biens jusque-là abondants deviennent rares par le gaspillage et la surconsommation due à l'organisation de l'obsolescence programmée. Il s'agit alors d'organiser la production de ces biens naturels qui perdent alors leurs caractéristiques spécifiques : « Dans les projets urbanistiques les plus modernes, utilisant des techniques très perfectionnées, tout est produit : l'air, la lumière, l'eau, le sol lui-même. Tout est factice et 'sophistiqué' ; la nature y disparaît »[529]. Lefebvre conclut que « la finitude de la nature et de la Terre modifie la croyance aveugle (idéologique) en la puissance infinie de l'abstraction, de la pensée et de la technique, du pouvoir politique et de l'espace qu'il sécrète - décrète »[530]. Il semble ainsi revenir vers une position proche de Charbonneau. Pour Lefebvre, la société cumulative doit se transformer car « la nature, pour Marx, c'est la richesse véritable »[531], et il ne faut pas séparer la nature, la matrice de la production, de l'espace produit. L'usage doit revenir au premier plan face à l'échange. Lefebvre explore ces transformations de la production de l'espace dans le sixième chapitre intitulé « des contradictions de l'espace à l'espace différentiel », qui imagine la fin de l'abstraction de l'espace

[528] Lefebvre, *PE.,* p. 375.
[529] Lefebvre, *PE.,* p. 379.
[530] Lefebvre, *PE.,* p. 380.
[531] Lefebvre, *PE.,* p. 403.

grâce à l'utopie. Nous reviendrons sur l'imagination de cet espace différentiel qui rompt avec l'homogénéité, restitue le corps total dans le chapitre 7 consacré à l'utopie expérimentale.

Cette transformation de la production de l'espace concerne aussi la place de la nature. Lefebvre distingue la domination de la nature par la technique et l'appropriation de la nature. Il s'agit de restituer des lieux différenciés avec leurs valeurs d'usage, car « la tendance à la destruction de la nature ne provient pas seulement des techniques brutales ; elle vient aussi de la volonté économique d'imposer aux lieux des caractères et critères d'interchangeabilité. Ce qui réduit les particularités des lieux et les supprime »[532] (y compris dans le tourisme qui cherche à mettre en avant les spécificités des lieux et les englobe dans l'économie touristique). La transformation du rapport à la nature passe donc avant tout par une transformation de la production de l'espace, qui doit passer du produit à l'œuvre :

> « La société nouvelle, ici comme ailleurs, ne peut se définir que par le renversement du monde à l'envers. Comment (…) ? dans la production de l'espace (…). Dans l'espace peuvent réapparaître besoins et désirs comme tels, animant le produire et le produit. Il y a, il peut y avoir encore des espaces de jeu, des espaces de jouissance, des architectures de la sagesse et du plaisir. Dans et par l'espace, l'œuvre peut traverser le produit, la valeur d'usage peut dominer la valeur d'échange : l'appropriation, renversant le monde à l'envers peut (virtuellement) dominer la domination, l'imaginaire et l'utopique s'intégrant le réel »[533]

Quelles sont ces figures de l'œuvre et de l'espace approprié dans la société urbaine ?

c) L'espace approprié et l'œuvre

Dans le chapitre 2, nous avions montré que Lefebvre développe une poétique de la ville à partir de la notion d'œuvre qu'il tire de son dialogue avec les avant-garde des années 1950. La ville comme œuvre a été chantée dans des poèmes, explorée par des pratiques artistiques, réalisée dans des moments insurrectionnels (la Commune puis mai 1968), et a donné lieu à des « utopies expérimentales », la construction de situations. Le propos s'est focalisé sur la ville historique et centrale, la centralité étant d'ailleurs l'une des revendications du droit à la ville, qui réclame la ville comme œuvre. En effet, la centralité est la forme du rassemblement et de la rencontre car elle est la forme logique de la simultanéité dans l'espace, et à ce titre elle est spécifiquement urbaine. C'est pourtant la centralité qui est refusée aux habitants des périphéries qui sont expulsés du centre par la domination de l'échange sur l'usage : la rente foncière s'établit surtout dans les centre-villes qui concentrent le pouvoir et les centres de décision. L'immobilier qui découpe l'espace en parcelles passe au premier plan. Malgré cela, l'acquéreur d'espace continue à acheter aussi une valeur d'usage. Il achète aussi une distance, un temps de trajet, une vie quotidienne. Le droit à la centralité

[532] Lefebvre, *PE.,* p. 396.
[533] Lefebvre, *PE.,* p. 402.

va avec la revendication de la valeur d'usage de la ville qui ne peut se résoudre à la valeur d'échange.

Cependant, la notion d'œuvre et d'espace approprié n'est pas épuisée par la poétique de la ville. Dans le contexte de l'urbanisation du monde, l'espace approprié qui fait face au processus d'abstraction de l'espace inclut également le rapport de l'homme à la nature, aspect qui est peu présent dans les poétiques de la ville que nous avons évoqué. Il faut imaginer comment la production de l'espace, qui s'étend à l'habitation de la planète pour l'espèce humaine, au niveau mondial, pourrait passer du produit à l'œuvre ; il faut imaginer une poétique de l'espace à l'âge urbain, une poétique urbaine. La poétique urbaine serait la création d'un espace approprié, qui serait l'œuvre de l'espèce humaine, et qui inclurait le rapport de l'homme à la nature, à lui-même et aux autres. Ce serait l'invention de formes d'habiter l'espace et le temps, une poétique environnementale dans le sens où elle prendrait comme substrat l'environnement comme milieu de vie pour l'espèce humaine dans son rapport avec les autres espèces, qui englobe l'espace naturel et construit. L'environnement n'est pas seulement considéré dans ses dimensions physiques et écologiques, comme milieu de vie, mais comme espace produit par les hommes qui, à ce titre, est formé par les différentes composantes repérées par Lefebvre : pratiques sociales, représentations de l'espace et espaces de représentation.

Dans *La production de l'espace,* Lefebvre imagine ce dépassement de l'espace abstrait dans un espace différentiel, un espace qui produit des différences plutôt que de l'homogénéité. Il s'agit de passer outre ce que Lefebvre décrit comme le « silence des usagers », exprimer les contradictions de l'espace pour les traiter. Les tentatives de démocratie participative se soldent souvent par des échecs parce qu'elles ne permettent pas d'exprimer ces contradictions inhérentes à la production de l'espace. Cela passe donc par une science de l'espace, une « spatio-logie », qui n'est pas une connaissance de l'espace mais une science de l'usage : « la science de l'espace se rapprocherait de la matérialité, de la qualité sensible, de la naturalité mais en mettant l'accent sur *la nature seconde* : la ville, l'urbain, l'énergétique sociale »[534]. Cette science de l'usage cherche à comprendre les dynamiques concrètes de l'appropriation. Le chapitre 3 de *La production de l'espace,* consacré à l'architectonique spatiale, était déjà consacré à cette recherche des dynamiques d'appropriation de l'espace et de production à partir du corps (nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 5 consacré à l'appropriation de l'espace-temps). Précisons d'emblée que cette création de l'espace approprié englobe la question des temporalités au même titre que celle des spatialités :

> « L'appropriation elle-même implique du temps et des temps, un rythme ou des rythmes, des symboles et une pratique. Plus un espace est fonctionnalisé, plus il est dominé par les 'agents' qui l'ont manipulé en le rendant unifonctionnel, moins il se prête à l'appropriation.

[534] Lefebvre, *PE.,* p. 425.

> Pourquoi ? Parce qu'il se met hors du temps *vécu,* celui des usagers, temps divers et complexe. Cependant, qu'est-ce qu'un acheteur acquiert en se portant acquéreur d'un espace? Du temps. (…) S'ensuivrait-il une connaissance (science) de l'usage des espaces? Peut être, mais liée à l'analyse des rythmes, à la critique efficace des espaces représentatifs et normatifs. Une telle connaissance pourrait-elle porter un nom, par exemple 'spatio-analyse' ? Sans doute »[535]

C'est au cœur de la compréhension des dynamiques d'appropriation qu'intervient la question des rythmes, et de la rythmanalyse, que nous traiterons dans la seconde et la troisième partie. La question de la différence intervient pour donner un principe général à l'imagination d'un espace approprié, comme nous le verrons dans le septième chapitre. Mais Lefebvre ne développe jamais complètement cette notion de différence qui a pourtant fait l'objet du *Manifeste différentialiste* (Gallimard, 1970) qui cherche aussi à saisir la notion de rythme : « La théorie formelle de la différence s'ouvre elle-même sur l'inconnu et le méconnu : les rythmes, l'énergétique, la vie du corps (où les répétitions et les différences s'engendrent, s'accordent et se désaccordent ».[536] Nous reviendrons sur la manière dont Lefebvre envisage la création d'un espace approprié avec cette idée de l'espace différentiel, associé à l'utopie, dans le chapitre 7.

Nous avons donc pu distinguer les concepts que Lefebvre utilise pour penser la production de l'espace, qui sont présents en filigrane dans tous ses textes et qui appartiennent à des registres conceptuels différents. Son analyse tient autant de la sociologie des pratiques quotidiennes, dans leurs multiples dimensions, que de la poétique et de la pensée de l'espace-temps approprié comme une œuvre. *La production de l'espace* montre que le processus d'urbanisation réclame de penser une poétique de l'urbain au sens large plutôt qu'une seule poétique de la ville, mais que celle-ci continue toujours de s'appuyer sur un savoir, une « spatio-logie ». Cela suppose de redéfinir le projet lefebvrien qui ne peut se limiter à une sociologie critique, même si celle-ci a impulsé l'étude du processus d'urbanisation. Lefebvre redéfinit son projet comme un projet métaphilosophique parallèlement à l'aboutissement de sa pensée de la production de l'espace. Qu'entend-t-il par métaphilosophie ?

3) Le projet métaphilosophique et l'urbain

Si la question urbaine a d'abord été l'objet de la sociologie critique de Lefebvre, le développement de sa pensée urbaine l'a amené à dépasser la seule sociologie et à travailler sur un plan plus large, en intégrant d'autres sciences (géographie, histoire, anthropologie). Avec l'affirmation du versant poétique de sa pensée, il reformule son projet théorique comme un projet métaphilosophique, dont nous allons définir les contours.

[535] Lefebvre, *PE.* , p. 411-412.
[536] Lefebvre, *PE.,* p. 430.

a) Quelle discipline pour penser l'urbain ?

Le phénomène urbain est une réalité englobante qui transforme radicalement l'homme et la société. Penser la société urbaine suppose de penser cette totalité en devenir. Cependant l'urbain n'excède-t-il pas les tentatives de connaissances unifiées et intégrales ? Le phénomène urbain est une réalité complexe qui ne peut s'appréhender par un seul savoir, une seule discipline, un seul type de description. La seule description (même phénoménologique) ne permet d'ailleurs pas l'analyse du phénomène urbain, car celui-ci concerne des rapports sociaux et des concepts qui, s'ils peuvent être repérés par certains lieux (lieux de passages et d'échanges), ne peuvent être saisis dans leur rapport au système de production global. A ce titre, penser la société urbaine ne peut relever de la seule sociologie et Lefebvre ne définit plus son projet à proprement parler comme sociologique. La société urbaine est une réalité virtuelle et en formation qui réclame une synthèse de connaissances et ne relève d'aucune spécialité. La connaissance de l'urbain réclame l'apport de différents types de savoirs, de différentes disciplines, sans vouloir expliquer l'ensemble du phénomène urbain à l'aide de certains outils conceptuels (Lefebvre cite la linguistique qui est alors conçue par certains chercheurs comme explicative de l'ensemble des faits humains, en réduisant l'urbain à un système de signes). Dès lors, toute connaissance du phénomène urbain doit allier plusieurs disciplines, bien que cela soit difficile à mettre en œuvre :

> « Cette complexité rend indispensable une coopération interdisciplinaire. Le phénomène urbain, pris dans son ampleur, ne relève d'aucune science spécialisée. (…) Qui peut ignorer les déceptions et déboires qu'apportent les réunions dites « inter- » ou « pluri-displinaires » ? Les illusions de la recherche ainsi désignée et sa mythologie ont été maintes fois dénoncées. Tantôt dialogues de sourds, tantôt pseudo-rencontres sans lieux communs, leur premier problème est celui de la terminologie. Autrement dit, celui du langage. Rarement les participants s'entendent sur les mots et les termes de leur discours, plus rarement encore sur les concepts »[537]

Dans *La révolution urbaine* (Gallimard, 1970), Lefebvre propose la création d'une Faculté d'urbanisme qui ferait du champ thématique de l'urbain la problématique centrale, permettant la reconstitution d'une unité du savoir autour d'un ensemble coordonné de problèmes[538]. Par cette rencontre de savoirs, il s'agit de mettre en lumière et de pouvoir analyser les résidus de chaque science, c'est-à-dire les faits dont elles ne peuvent chacune rendre compte, en bénéficiant de l'apport d'autres disciplines. En tentant d'établir les contours d'une science de l'urbain qui aspirerait à la totalité, il réanime l'idée humaniste d'un savoir universel qui était au fondement de la philosophie classique et de l'Université. Le problème plus général provient de la fragmentation des savoirs qui se construisent autour d'objets et champs spécifiques, et qui procède de la division du

[537] Lefebvre, *LRU.,* p. 75.

[538] Ces thèses se trouvent également présente dans le texte « A propos de la recherche interdisciplinaire en sociologie urbaine et en urbanisme » in *DRU.*

travail qui fractionne l'homme lui-même. Lefebvre a donc été un précurseur des études pluridisciplinaires dans le domaine de l'urbain.

L'idée d'assembler différents savoirs pour analyser le phénomène urbain, si elle a dans une certaine mesure été mise en place dans les formations en urbanisme en France, a été davantage mise en pratique dans le monde anglo-saxon où se sont développés des départements intitulés *urban studies* ou études urbaines dans les années 1970. Celles-ci rassemblent toutes les disciplines nécessaires à la compréhension des villes et de la vie urbaine et étudient les institutions politiques comme les relations économiques et sociales, les aspects culturels et les aspects physiques des milieux urbains (histoire, géographie, économie, sociologie, sciences politiques, anthropologie, littérature, histoire de l'art, architecture, sciences environnementales...). Les *urban studies* anglo-saxonnes se sont d'ailleurs constituées avec une posture critique forte, dans laquelle Lefebvre est devenu une référence importante voire incontournable[539]. En France, les traditions disciplinaires sont demeurées fortes et les penseurs marxistes critiques ont perdu de l'influence à partir des années 1980, notamment dans les sciences sociales. Aujourd'hui, l'idée d'études urbaines refait surface avec l'importance accordée aux études *inter*-, *pluri*- ou *trans*-disciplinaire mais les tentatives de sciences sociales de l'urbain ont un succès relatif. « L'histoire des sciences sociales de l'urbain et leur structuration institutionnelle façonnent des productions françaises encore largement disciplinaires, orientées par la « demande sociale » et aux objets présentant certains angles morts », constatent Philippe Simay et Anaïs Collet[540]. Cependant, l'analyse des phénomènes urbains n'est pas uniquement l'objet des sciences sociales et des tentatives contemporaines plus larges regroupent également des praticiens (architectes et urbanistes), des sciences naturelles, de l'informatique qui est devenue indispensable dans les sciences comme dans les pratiques de l'urbain, mais aussi des philosophes[541].

Pour Lefebvre, la pluralité d'analyses scientifiques doit concourir à une « stratégie urbaine » qui permette la révolution urbaine comprise comme l'avènement d'une société urbaine, ce qui n'est pas l'ambition de la pluralité scientifique actuelle. Il affirme que l'urbain n'est pas un objet scientifique qui doit être ausculté par différentes sciences, mais un ordre en devenir qui se présente sous des aspects chaotiques. La réalisation de la société urbaine nécessite l'émergence d'une

---

539 Voir Claire Revol, « Le succès de Lefebvre dans les *urban studies* anglo-saxonnes et les conditions de sa redécouverte en France », *L'homme et la société,*L'Harmattan, n°185-186*,* 2013.

540 Anaïs Collet & Philippe Simay, « Y a-t-il des « urban studies » à la française ? », *Métropolitiques*, 3 juillet 2013. URL : http://www.metropolitiques.eu/Y-a-t-il-des-urban-studies-a-la.html

541 C'est notamment le cas dans le Laboratoire d'Excellence Intelligence des Mondes Urbains à Lyon et Saint-Étienne qui tente d'exercer la « pluralité scientifique » définie comme « la capacité à mobiliser plusieurs interprétations formelles autour du même fait », sans forcément que ce fait soit un objet d'étude commun aux disciplines. http://imu.universite-lyon.fr/presentation-gouvernance-communication/les-enjeux-173213.kjsp?RH=1321372303711&RF=1328714688940

pratique urbaine dont la connaissance ferait partie. Cette synthèse pratique ne pourrait être réalisée par l'architecture et l'urbanisme seuls. Dans le chapitre « Vers une stratégie urbaine » de *La révolution urbaine,* Lefebvre esquisse le rôle du penseur dans la révolution urbaine. La connaissance de la ville n'est pas détachée de la pratique urbaine et suppose l'élaboration d'alternatives, des utopies concrètes. La stratégie urbaine imagine une pratique urbaine renouvelée. Sans fournir de recettes (car la politique reste l'œuvre des citoyens) et en tenant compte des situations, elle fait appel aux savoirs requis pour chaque cas. Elle se confronte sans cesse avec l'expérience (ce qui est fait, ce qui échoue) et la pratique globale pour produire des expérimentations urbaines et des mesures de réformes urbaines, par des propositions aux hommes politiques et décideurs. Ces expérimentations sont indissociables de la critique de l'existant, mais utilisent les échecs comme des expériences. Il s'agit aussi d'employer de manière optimale les techniques au service de la vie quotidienne, par des initiatives de transformations concrètes.

Lorsqu'il cherche à définir sa théorie urbaine, il ne la définit pas comme une sociologie mais il revient vers la philosophie. Les sciences parcellaires n'ont pas la prétention à la totalité de la philosophie qui selon lui refuse la séparation et aspire toujours à la totalité. Il faut donc partir de la philosophie (sans se limiter à la discipline philosophique qui s'est institutionnalisée) et tenir compte de toutes les connaissances scientifiques pour penser l'urbain. Lefebvre donne une place singulière à la philosophie, celle de la synthèse historique qu'il réalise à la manière de Hegel : « Il ne s'agit pas de présenter une philosophie de la ville, mais au contraire de réfuter une telle attitude en rendant à l'ensemble des philosophies sa place dans l'histoire : celle d'un projet de synthèse que la philosophie comme telle ne peut accomplir »[542]. Cette position d'arbitre est souvent celle qui est accordée à la philosophie dans des problématiques pluridisciplinaires. Pour Lefebvre, il ne s'agit pas seulement d'un arbitrage conceptuel puisque la philosophie est liée depuis l'Antiquité à la pratique urbaine, et d'abord celle de la Cité Athénienne qui voit la naissance de la philosophie. « La Cité et la Ville ne furent pas pour les philosophes et pour la philosophie une simple condition objective, une donnée extérieure. Les philosophes ont pensé la Ville. Ils ont porté au langage et au concept la vie urbaine »[543]. Lefebvre montre alors les liens entre la philosophie et la pratique urbaine grecque puis romaine, et les puissants symbolismes qui naissent de la confrontation des images de la ville et de la campagne : le cosmos, le monde. Il montre les liens entre la philosophie et la pratique urbaine dans l'histoire, en prolongeant sa méthode d'histoire des idées. L'exemple de la cité grecque permet d'inverser l'idée selon laquelle la philosophie ne fait que porter au langage l'œuvre de la Cité, puisque :

« Le Logos de la Cité grecque ne peut se séparer du Logos philosophique. L'œuvre de la

[542] Lefebvre, *DV.,* chap ; « la philosophie et la ville », p. 32.
[543] Lefebvre, *DV.,* p. 33.

> ville se continue et se concentre dans l'œuvre des philosophes, qui recueille les opinions et avis, les œuvres diverses, qui les réfléchit dans une simultanéité, qui rassemble devant eux les différences en une totalité : lieux urbains dans le cosmos, temps et rythmes de la ville dans ceux du monde (et inversement). C'est donc seulement pour une historicité superficielle que la philosophie porte au langage et au concept la vie urbaine, celle de la Cité. En vérité, la Cité comme émergence, langage, méditation, monte jusqu'à la lumière théorique par le moyen du philosophe et de la philosophie »[544]

Il constate que le Moyen-Âge efface la conscience de la Cité par l'ordre féodal. Puis elle est également effacée par l'État qui la subordonne. Lefebvre détourne la philosophie hégélienne dans cette fresque historique, puisque la philosophie ne se réalise pas dans l'État, mais doit retrouver son lien historique avec la ville dans la réalisation de la société urbaine. L'histoire de la philosophie en rapport avec la ville qu'il ébauche impliquerait selon lui l'analyse d'autres thèmes (la nature, le sol, le temps, l'espace) qui se nouent avec la problématique urbaine et qui donnent aux concepts philosophiques leurs fondements anthropologiques. La philosophie de la ville répondait aux questions posées par la pratique sociale des sociétés pré-capitalistes, l'urbanisme répond à celle de la société industrielle sans parvenir à résoudre la vaste crise de la ville. Il s'agit pour Lefebvre de renouer les liens entre la philosophie et la ville pour élaborer la pratique urbaine qu'il appelle de ses vœux.

Ce faisant, Lefebvre n'abandonne pas le projet scientifique qui animait au départ ses études urbaines : il le combine avec celui d'une poétique, issue de son romantisme révolutionnaire, dont la synthèse est portée par son projet de métaphilosophie, qui permet de combiner théorie et pratique, science et poétique, dans la pensée de la transformation de la société urbaine, et la 'spatio-logie' présentée dans *La production de l'espace*.

b) La métaphilosophie entre poétique et anthropologie

L'ouvrage *Métaphilosophie* (éditions de minuit, 1965) témoigne à la fois d'un retour de Lefebvre à la philosophie et d'une redéfinition de ses rapports à la philosophie depuis *La Somme et le reste* (1959) qui consacrait le tournant sociologique. En tant que marxiste, Lefebvre se situe dans la perspective d'un dépassement de la philosophie qui correspond à sa réalisation pratique, à l'action, à la transformation du monde. La philosophie constituait le mode de pensée de l'homme aliéné alors que la métaphilosophie intègre l'activité spéculative dans un style de vie rendu possible par la transformation de la société. Cette activité créatrice est nommée *poiésis* et a pour objet la *praxis,* à laquelle la philosophie reste trop souvent étrangère : « Le projet fondamental, issu de la philosophie mais la dépassant par définition, se formulerait donc ainsi : comment permettre à l'homme de dominer ses propres œuvres, de s'approprier pleinement ces œuvres qui sont la nature

[544] Lefebvre, *DV.,* p. 36-37.

en lui et sa propre nature? »[545]. Pour définir les concepts de produit et d'œuvre, Lefebvre s'inscrit néanmoins dans une tradition philosophique qui n'est pas seulement marxiste et hégélienne et qui développe le romantisme révolutionnaire sur un plan conceptuel. Pour cela, il fait appel à des auteurs qui lui paraissent important pour redéfinir sa théorie de la *praxis* et la compléter par une théorie de la *poiésis.*

L'activité productrice d'œuvre, la création de l'homme par lui-même qui est liée à la *praxis* sont l'objet de la métaphilosophie que Lefebvre décrit alors comme une poétique : « Ou bien la philosophie continue à s'isoler de la *poiésis*. Et aussi de la *praxis*. Ou bien elle retrouve et reconnaît, lucidement, le lien qui n'a jamais été complètement rompu. Alors, elle se dépasse au nom d'un projet nouveau et d'une nouvelle parole poétique, parole créatrice qu'il faut trouver, en restituant la *poiésis* dans la *praxis* et au dessus d'elle »[546]. Cette parole poétique n'est pas uniquement langagière[547], elle peut également s'exercer, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, dans la création d'un mode de vie et la production d'un espace-temps approprié. Cette poétique n'est donc pas détachée de la *praxis,* et elle se nourrit également de la connaissance de l'urbain, ce que Lefebvre avait décrit comme la stratégie urbaine (voir ci-dessus). Le but de cette poétique urbaine est de réaliser l'appropriation de l'espace-temps et du corps dans la production d'un espace comme œuvre.

Nietzsche fait partie des principaux inspirateurs de la métaphilosophie par sa critique de la philosophie et de l'homme théorique et la réaffirmation de la vie face au concept. Lefebvre retient l'apport des philosophes pré-socratiques dans la pensée de Nietzsche, en particulier Héraclite, le philosophe poète qui ignore la scission entre poésie et philosophie. « Pour Nietzsche la vérité est poétique. Elle se profère et se saisit dans une pensée-acte qui la crée en la disant, qui dit la vérité en la découvrant. La vérité saisit celui qui la saisit. Ce double saisissement le transforme : il est le même et il devient autre »[548]. La métaphilosophie est donc à la fois un dépassement de la philosophie et un retour aux origines poétiques de la philosophie. Cette pensée-acte fonde un style de vie, mais elle échoue à transformer la praxis et dégénère en littérature. Elle ouvre pourtant la voie du possible en ce qu'elle permet d'entrevoir la réconciliation entre l'homme et la nature et entre l'être et la pensée que le jeune Marx annonçait dans les *Manuscrits de 1844*. Si la philosophie se veut poétique, elle ne peut se réaliser dans le seul langage. C'est à cette aune que Lefebvre évalue

[545] Lefebvre, *Mphi.,* p. 46.
[546] Lefebvre, *Mphi.,* p. 71.
[547] « La poésie passe dans le langage, évidemment, mais provient-elle du seul langage ? Et de plus, s'il faut inclure la poésie dans le dépassement de la philosophie, pouvons-nous seulement espérer du seul langage la réalisation de la philosophie ? L'étude critique de la praxis et de ses contradictions, ainsi que de la technique, doivent s'inclure dans le renouvellement d'une méditation qui ne sera plus seulement réflexion et mimèsis mais à nouveau acte et poièsis », Lefebvre, *Mphi.,* p. 76.
[548] Lefebvre, *Mphi.,* p. 131.

l'œuvre du philosophe Heidegger, autre grand lecteur de Nietzsche. SI Heidegger a restitué la poésie avec vigueur comme intimement liée à la vérité philosophique contre la métaphysique qui consacre des étants, il cantonne le dévoilement de la vérité à un phénomène de langage : « Si la vérité est poésie et la poésie vérité, quelle est leur source commune ? Le seul langage ? Le langage, niveau de la *praxis*, intervient dans toute création. Serait-il toute l'activité créatrice ? Non. Même pas dans la période originelle et poétique, naïve et fraîche, de la création »[549]. Pour Lefebvre, le langage n'est qu'une ressource de la poésie qui doit irriguer tous les aspects de la vie : « Mais pourquoi le langage serait-il la demeure de l'Être, le lieu du dévoilement, et non point la *praxis*? Et pourquoi le seul langage? Pourquoi pas la musique ou l'architecture, ou toute présence qui ne serait pas aliénante et aliénée, réifiante et réifiée? »[550].

Les rapports entre Lefebvre et Heidegger méritent d'être étudiés à cause de l'influence capitale de Heidegger sur la pensée de l'espace habité, de la nature et de la technique. Lefebvre a lu Heidegger très tôt, dès la parution de *Être et temps* (1927), mais il le retrouve plus tard dans les années 1950 grâce à son ami Kostas Axelos, philosophe communiste grec réfugié à Paris que Lefebvre introduit dans le cercle de la revue *Arguments*. Axelos a développé une lecture de Marx enrichie par Heidegger sur la question de la technique, et développe également une lecture de Héraclite qui inspire Lefebvre dans *Métaphilosophie*. C'est Axelos qui fait découvrir à Lefebvre le texte « Bâtir, habiter, penser »[551]. Heidegger fonde une philosophie de l'« être-dans-le-monde » qui est indispensable pour penser la spatialité et la temporalité de l'être humain dans la quotidienneté, et que Lefebvre reprend dans sa description de l'espace concret face aux abstractions qui guident la planification. Cette pensée de l'espace et du temps comme relatifs à l'être humain a nourri la phénoménologie de l'espace et du temps française (notamment Bachelard) et elle est présente dans la pensée de l'espace vécu de Lefebvre. Dans « Bâtir, habiter, penser » Heidegger s'appuie sur les paroles de Hölderlin, « l'homme habite en poète », et définit l'habiter comme une condition fondamentale pour l'être humain mortel, qui se déploie entre ciel et terre. Lefebvre est influencé par cette pensée de l'habiter qui ne se réduit pas à l'habitat. Cependant, Lefebvre ne peut réduire l'être humain au *Dasein* heideggerien, entité dont la dimension extatique ne dépasse pas celle d'une

---

549 Lefebvre, *Mphi.,* p. 76. « Ces travaux montrent à quel point le langage vivant, pris dans l'historicité totale, dépasse la mécanique du discours et déborde aussi le sociologisme et l'historicisme qui attribueraient tel sens et tel mot, pendant une certaine période, aux paysans, et telle autre acception aux gens déjà rassemblés dans une cité, ce qui n'est pas faux mais reste trivial. Le langage a accompagné ces mutations de la vie agraire à la vie de la cité. Il les a, jusqu'à un certain point, permises. Il n'a pas pu ne pas contribuer, raison ou effet, aux actes créateurs (aux fondations et aux fondements). Toutefois, Heidegger n'échappe pas à la difficulté (l'aporie) : si certaines œuvres humaines, une cité par exemple, ou une loi, une constitution, ne sont fondées que nommées et dites, il est difficile de poser en vérité que les mots font les choses » *Ibidem*.

550 Lefebvre, *Mphi.,* p. 143.

551 Martin Heidegger, (1951) traduit dans le recueil *Essais et conférences,* Gallimard, 1958.

conscience individuelle et passe par les rapports inter-individuels ou par le seul langage pour définir une communauté. Le *Dasein* n'est pas un être charnel, il est issu de la philosophie spéculative – Lefebvre remarque que le *Dasein* n'a pas de sexe ; la question de l'angoisse n'est pas au premier plan dans l'anthropologie lefebvienne, ni la question de la mort : il est un penseur de la vie, du jeu et de l'ironie. Lefebvre préfère définir l'homme suivant une anthropologie marxiste corrigée, comme un être de travail, de besoin, de désir et de jouissance.

Heidegger apporte également à la question du rapport entre l'homme et ses œuvres. L'éloge de la Chose entreprise dans les *Essais et conférences* établit une distinction entre les choses produites par l'artisanat et les produits de l'industrie. La Chose (comme l'entend Heidegger) est proche de l'œuvre, le produit d'une *praxis* particulière. La Chose aliène et elle réalise l'homme. Par la critique de la technique moderne, Heidegger met au jour le caractère abstrait des produits de la technique moderne, et rappelle le caractère poétique des œuvres de l'homme. Une de ces œuvres est la maison qui est le sujet de l'essai « Bâtir, habite,r penser ». Pour Lefebvre, la nostalgie pour la maison dans ses caractères archaïques (qu'il reproche également à Bachelard) masque la question plus importante de la ville qui se pose avec l'avènement de la société urbaine : « Pour nous, ici, un thème capital et un symbolisme profond s'attachent à la ville, plutôt qu'à la maison. Certes, la ville – comme la société d'individus – a toujours été faite de maisons. Mais l'espace et le temps de la cité ont toujours différé, sans les abolir, du temps et de l'espace de la maison. Il y a une autre grandeur, une autre beauté, une œuvre autre, dans la ville que dans la maison »[552]. L'œuvre de l'homme que Lefebvre veut explorer, et qui est en proie à l'emprise de la technique moderne, c'est la ville. C'est la ville qui est l'œuvre d'une communauté. C'est d'ailleurs pour cela qu'il reconnaît à Heidegger le mérite d'avoir aperçu l'enjeu essentiel de la technique moderne par rapport à la nature, la *physis,* et d'avoir médité sur le rapport de l'homme avec ses œuvres. Lefebvre pense qu' Heidegger a restitué le sens de la *poiésis* qui enrichit son utilisation du concept de production :

> « La *poiésis*, nous a rappelé Heidegger avec une lumineuse ampleur, ne fut pas originellement art verbal, imitation discursive de la nature, encore moins forme pure imposée à la matière verbale. Dans sa compréhension initiale et profonde, la *poiésis* fut saisie comme pro-duction : comme acte fondateur et créateur. Elle ne s'opposait pas à la *physis*. '*Une pro-duction, poiésis, n'est pas seulement la fabrication artisanale, elle n'est pas seulement l'acte poétique et artistique qui fait apparaître et informe l'image. La physis, par laquelle la chose s'ouvre d'elle-même, est aussi une pro-duction, est poièsis. La physis est même poièsis au sens le plus élevé*' (*Essais et conférences*, éditions tel gallimard, 1958, p. 16). La *techné* également, dans ces débuts éblouissants de la vie et de la pensée, ne désigne pas seulement le faire mais l'art au sens plus élevé. La *techné* fait partie du pro-duire de la *poièsis* ; elle est quelque chose de poiétique. Originairement, et profondément, la poésie est vérité et la vérité poésie : vérité pratique de l'action et de la production. Plus tard seulement se séparent de la *poièsis*, de la *physis*, de la *techné*- indiscernables dans un acte total, le « faire », l'opération efficace sur la matière, le discours et l'art verbal,

[552] Lefebvre, *Mphi.,* p. 135.

> l'opération efficace sur les êtres humains, bref les différents aspects d'une *praxis* différenciée et contradictoire. Mais la vérité et la *poiésis* n'ont pas pour autant perdu leur lien et leur accord secret. Il nous advient de le retrouver et de le renouveler »[553]

Ainsi, il faut analyser les œuvres de l'homme comme des productions et s'intéresser à la manière dont la pratique les génère. Lefebvre saisit dans son concept de production de l'espace ces différents aspects du « faire » et des pratiques de l'homme qu'il ressaisit dans la triplicité « nature – produit - œuvre ». L'enquête sur les modes de faire ne doit pas pour autant se dégrader dans un pur discours mais nourrir des tentatives de transformation de la vie et des projets. La *poiésis* que cherche Lefebvre n'a de sens que dans la *praxis*, elle est ouverture et projet, et doit permettre d'imaginer des formes. Il faut renouveler le lien entre la praxis et la *poiésis* alors même que le monde moderne met le penseur face à de grandes entités constituées qui tendent vers l'abstraction (l'État, la bureaucratie, la vie quotidienne, les dispositifs techniques). Au final, Heidegger inaugure une critique de l'espace et du temps quotidiens que Lefebvre poursuit en lui donnant une dimension politique, comme le soutient Stuart Elden :

> « Lefebvre qui s'appuie sur la critique philosophique de Heidegger, fournit une analyse puissante des rapports entre l'espace et la politique, en particulier dans ses rapports au capitalisme moderne. Il le fait à travers une analyse de la *production* de l'espace. Cet apport d'un concept marxiste, avec toutes ses dimensions politiques, est très important pour comprendre la distance qui existe entre Lefebvre et Heidegger, même s'il lui est redevable pour l'importance accordée à l'espace. *La production de l'espace* devrait être comprise entre Marx et Heidegger »[554]

Notre interprétation est légèrement différente : le concept de production est incomplet sans l'apport d'une poétique de l'habiter qu'il formule au contact avec les textes heideggeriens (et de Bachelard), qui lui fournissent la notion de nature et d'œuvre (création et action continuée) qui complètent la notion de produit issue de Marx. Il déplace ces concepts sur le terrain urbain, dans l'optique ouverte par son romantisme révolutionnaire. Le résultat se trouve dans une poétique urbaine qui dépasse la seule théorie critique, et qui répond au projet révolutionnaire de transformation de l'homme par lui-même. C'est finalement l'anthropologie qui sépare Lefebvre de Heidegger davantage que la question politique.

C'est précisément la question anthropologique que Lefebvre développe dans *Métaphilosophie.* Pour lui, la question de l'être ne doit pas être posée en tant que telle mais toujours

---

553 Lefebvre, *Mphi.,* p. 142.

554 « *Lefebvre, building upon Heidegger's philosophical critique, is exceptionnaly powerful in looking at the relation between politics and space, especially in relation to modern capitalism. He does it through an analysis of the production of space. The bringing in of a Marxist concept, with all the political issues that implies, is tremendously important in understanding Lefebvre's distance from Heidegger, even as the emphasis on 'space' is indebted to him. Lefebvre's work The Production of Space should be read between Marx and Heidegger* », Stuart Elden, *Understanding Henri Lefebvre,* Continuum, 2004, p. 188 - 189. Traduction de l'auteure.

liée à l'homme dans sa réalité pratique et historique, dans la *praxis*. L'anthropologie lefebvrienne hérite de l'anthropologie du Marx des *Manuscrits de 1844*. Marx partait des sens et du sensible, de la matérialité de l'existence, et partait de l'homme de besoin qui lutte contre la nature pour sa survie. L'homme travaille et répond à ses besoins par des objets produits, et trois termes constituent l'anthropologie de Marx : « besoin – travail – jouissance ». Ce point de départ est à enrichir pour Lefebvre qui pointe l'absence de l'humour et du jeu dans l'anthropologie marxienne. Dans son optimisme rationnel, il écarte la conscience de mourir et l'angoisse qui est le point de départ de l'anthropologie heideggerienne. Cependant Marx refuse une anthropologie qui se contenterait de définir l'homme, puisque l'anthropologie elle-même contribue à la formation de l'homme par lui-même. L'anthropologie renvoie à une ontologie de l'être et de la nature, et du rapport de l'homme à sa propre nature, dans laquelle « les sensations et les passions de l'homme ne sont pas seulement des déterminations anthropologiques au sens étroit, mais sont vraiment des affirmations ontologiques essentielles »[555]. Lefebvre pointe l'insuffisance de l'anthropologie de Marx concernant le rapport de l'homme à la nature.

Il utilise donc Heidegger pour prolonger l'anthropologie de Marx par la réflexion sur la nature mais s'en détache quant à la nature de l'homme : Heidegger a pour projet de dévoiler et dénoncer la technologie moderne sans reconnaître les acquisitions des sciences, en particulier des sciences humaines. Il dédaigne l'économie, la sociologie et l'anthropologie qui constituent des acquis dans la création de l'homme par lui-même et qui sont nécessaires pour que la poésie ne soit pas évacuée dans la pratique par la constitution des systèmes techniques et de la quotidienneté. Lefebvre oppose à l'histoire de l'être de Heidegger une histoire totale d'inspiration marxienne qui permet de comprendre la constitution du rapport de l'homme à sa propre nature : « On peut dès maintenant concevoir l'intégration à la pensée historique des recherches sur les besoins, sur les satisfactions et les insatisfactions humaines, sur la sensibilité et les émotions »[556]. À la fin de *Métaphilosophie,* Lefebvre tente de décrire son projet comme une anthropologie : « Chaque philosophe a découvert un trait, un aspect de l'homme et cela en fonction de son temps, de son expérience, de son environnement : dans la praxis existante et ses problèmes »[557]. Toutefois, Lefebvre ne souscrit pas à une anthropologie structuraliste ou culturaliste, positive, et ne cherche pas à délimiter une définition de l'homme puisqu'elle a pour objet l'homme total, dans toutes ses qualités et possibilités, et qu'elle conserve une puissance de négation grâce au concept d'aliénation : « L'anthropologie, recherche sur l'homme comme tel, renvoie à une élucidation du rapport humain,

[555] Lefebvre, *MPhi.,* p. 137.
[556] Lefebvre, *Mphi.,* p. 149.
[557] Lefebvre, *Mphi.,* p. 301-302.

dans la praxis, dans l'histoire, avec la « nature » et « l'être » »[558].

La métaphilosophie ainsi comprise se définit comme une pensée capable d'intervenir, une « pensée-acte »[559], qui imagine des possibilités nouvelles, prolongeant l'effort la philosophie de la liberté et du romantisme révolutionnaire. C'est par l'activité poétique que l'homme s'approprie la nature en-lui, se crée lui-même : « La *poiésis* prend le large. Elle est aussi conquête, maîtrise de ce qui n'est pas encore atteint. Mais pas à la manière de la technique. Elle atteint l'appropriation par l'homme de sa propre nature. C'est en ce sens qu'elle se définit par le rapport pratique entre l'homme et la nature : entre l'homme et son être »[560]. La création de l'homme par lui-même est associée à la création de formes d'habiter, de styles de vie : nous reconnaissons à nouveau l'héritage heideggerien, car l'habiter n'est pas séparé du bâtir et de la pensée. « Pour agir, l'être humain construit des formes. (…) Les formes à la fois soutiennent (la liberté) et l'emprisonnent. Elles l'enferment dans son œuvre »[561]. Pour réaliser sa nature l'homme transforme la nature autour de lui, en utilisant à la fois la rationalité analytique et la spontanéité. Pour Lefebvre, il ne s'agit pas seulement d'explorer des symbolismes profonds et archaïques de l'habiter mais de mobiliser ceux-ci dans la création d'un nouveau style de vie, qui explore et réalise le désir humain. Lefebvre pense l'activité poétique comme la création de formes d'habiter : « l'Homme se voit mis en demeure de créer sa demeure. Non pas, comme le dit Heidegger, la demeure de l'Être dans le langage, mais la demeure de l'homme comme « être humain », construite par la *praxis*. Sur la terre »[562].

Dans *Métaphilosophie*, c'est encore l'exemple de la ville, œuvre de l'homme, que Lefebvre mobilise pour illustrer l'idée d'une histoire totale de la *praxis*. De manière plus large, Lefebvre élargit au territoire cette notion de la poétique de l'habiter dans un ouvrage contemporain, *Pyrénées* (édition Rencontre, 1965). Dans le dialogue introductif, Lefebvre présente son livre comme une tentative de métaphilosophie, qui dépasse les sciences humaines sans être philosophique à proprement parler. C'est encore un livre à la tonalité autobiographique, dont nous avons vu l'importance pour le positionnement théorique de Lefebvre, et qui explore plus particulièrement la relation affective de l'auteur à son pays natal : « Ce livre ? *J'ai envie de l'écrire. J'en ai besoin*. J'en ai le désir très profond. Avec ce pays, j'ai des comptes à régler. (…). Je dois m'en délivrer et m'y enraciner plus profondément. L'un ne va pas sans l'autre. A ce pays, je suis attaché, c'est-à-dire lié, ligoté. Je l'aime et je le déteste »[563]. Dans ce livre, il définit une posture particulière par rapport à son terrain, son pays familier. Il veut lui rendre toutes ses particularités et en même temps s'en

558 Lefebvre, *Mphi.,* p. 304.
559 Lefebvre, *Mphi.,* p. 166.
560 Lefebvre, *Mphi.,* p. 313.
561 Lefebvre, *Mphi.,* p. 330.
562 Lefebvre, *Mphi.,* p. 326.
563 Henri Lefebvre, *Pyrénées,* Lausanne, éd. Rencontre, 1965, p. 9.

détacher par le regard extérieur que lui confère son statut de citadin. Ce rapport d'enracinement et de déracinement permet de comprendre le rapport de l'homme à la nature. Ce n'est pas la nature sans homme ou le cosmos qui l'intéresse dans les Pyrénées, mais la nature humanisée, celle qui est l'objet de la *poiésis*. « Le mot *poiésis* désigne la manière dont les hommes prennent la nature, se saisissent d'elle, se proclament et se font vis-à-vis d'elle, en se servant d'elle. La nature existe, mais pour l'homme, formée et transformée (…) Poiésis ? C'est la manière pour les hommes de se former en donnant forme à ce qui les environne (…) Je voudrais parler poiétiquement de mon pays »[564]. L'ouvrage accorde une grande importance aux portraits humains d'une culture dont Lefebvre pense qu'elle ne doit pas se laisser écraser par la mondialité et développer son style, celui d'une civilisation de la rhétorique, « de l'art de parler et vivre »[565].

Ainsi, le projet de Lefebvre ne peut se réduire à une connaissance sociologique de l'espace et du processus d'urbanisation. Nous avons montré comment le projet sociologique est intégré à un projet plus large, le projet métaphilosophique, qui tente de saisir le rapports des hommes à leurs œuvres, ce que nous avons appelé une poétique urbaine, qui explore comment l'homme se produit lui-même et se donne forme par la production au sens large de son environnement, alors même que l'homme est devenu urbain au vingtième siècle. Dans un hommage rendu à Lefebvre en 1986 et publié dans le recueil *Le cœur ouvert* (édition Gascogne, 2007), Georges Gusdorf décrit le parcours d'un théoricien qui n'a pas voulu s'enfermer dans la sociologie et continuait à ouvrir des voies. Ses réflexions théoriques tendaient à « discerner des permanences dans la mouvance du réel : elles ont mis en lumière certains phénomènes d'ensemble au sein desquels se regroupent les attitudes et les comportements des communautés humaines »[566]. Lefebvre entendait parvenir à cela alors même que les accélérations imprévisibles des phénomènes sociaux condamnent tout effort de fixer les ordres humains dans des structures, et rendent chaque tentative de saisie totale des phénomènes obsolète dès qu'elle annonce ses conclusions. La sociologie semble vouée à courir après le présent qui reste insaisissable, et c'est pour cela qu'une réflexion sur les temporalités est indissociable d'une réflexion sur les spatialités des sociétés et de la production de l'espace. Cette question des temporalités n'est précisément pas absente de l'œuvre de Lefebvre.

C'est ce qu'indique Georges Gusdorf lorsqu'il décrit les concepts lefebvriens (le quotidien, la fête, l'urbain…) : « Plutôt que de constructions théoriques, il s'agit d'approches existentielles ordonnées en fonction de centres d'intérêt dont le pouvoir d'attraction s'impose à chaque individu

[564] Lefebvre, *Ibid.,* p. 15-17.
[565] Lefebvre, *Ibid.,* p. 161.
[566] Georges Gusdorf, in Henri Lefebvre, *Le coeur ouvert,* éditions Gascogne, 2007, p. 143.

en particulier, par la médiation des rythmes collectifs »[567]. Le projet d'une connaissance des rythmes est déjà présent dans *La production de l'espace* : « l'hypothèse d'une 'spatio-analyse' pourrait nuire en l'obscurcissant à une *rythmanalyse* qui complète l'exposé de la production de l'espace »[568]. Lefebvre précise que la rythmanalyse ne pourra simplement être une connaissance théorique : elle se situe dans la voie métaphilosophique qu'il a ouverte. Le projet de rythmanalyse que nous allons examiner dans la seconde partie s'entend comme complémentaire de la théorie critique exposée dans *La production de l'espace*. En effet, cet acte fondamental qu'est l'habiter pour l'homme s'avère procéder d'une quête qui n'est autre qu'une tentative d'appropriation de l'espace et du temps dont il s'agit de comprendre les dynamiques spatio-temporelles ou, comme le dirait Lefebvre, l'architectonique. La rythmanalyse se définira dès lors comme l'expression métaphilosophique d'une poétique urbaine qui pense la transformation de la ville en œuvre.

[567] Georges Gusdorf, *Ibid.*, p. 144.
[568] Lefebvre, *PE.,* p. 465.

Deuxième partie
La rythmanalyse, quête de l'appropriation de l'espace-temps urbain

Introduction

> « Le rythmanalyste ne sera pas obligé de sauter du dedans au dehors des corps observés ; il devrait parvenir à les écouter ensemble et les allier en prenant pour référence ses propres rythmes : en intégrant le dehors au dedans, et réciproquement. Pour lui, rien d'immobile. Il entend le vent, la pluie, l'orage ; mais s'il considère un caillou, un mur, un tronc, il en comprend les lenteurs, le mouvement interminable. Cet objet n'est pas inerte ; le temps n'est pas réservé au sujet. Il n'est lent que par rapport à notre temps, à notre corps, mesure des rythmes. La forêt, cet objet apparemment immobile, bouge multiplement : mouvements combinés du sol, de la terre, du soleil. Ou des molécules et atomes qui le (la) composent. Il résiste à mille agressions, mais se désagrège dans l'humide ou la verdeur, la profusion de vie minuscule. A l'écoute attentive, il bruit comme un coquillage. » Henri Lefebvre, Éléments de rythmanalyse, Syllepses, 1992, p. 33.

Les textes dont nous disposons sur la rythmanalyse nous mettent devant une série de difficultés quant à leur interprétation. Ils ont été écrits sur une large période (30 ans) : la première mention du projet de rythmanalyse remonte au second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961). Nous trouvons aussi des mentions dans *La production de l'espace* (1974) ou le manuscrit récemment publié *Vers une architecture de la jouissance* (1973 – édité par Lukasz Stanek, *Toward an architecture of enjoyment,* University of Minnesota Press, 2014), avant qu'il ne constitue un projet indépendant, objet des deux articles *Le projet rythmanalytique* (1985) et *Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes* (1986) et des textes qui constitueront le recueil posthume *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes* (Syllepse, 1992). De ce fait, se pose sans cesse la question de l'évolution du projet rythmanalytique lui-même lorsque l'on cherche à le définir : ne se redéfinit-il pas sans cesse en s'articulant aux évolutions de l'œuvre lefebvrienne plus générale ? Lefebvre parle-t-il toujours du même projet ?

D'autre part, le texte de référence principal, les *Éléments de rythmanalyse,* se présente sous la forme d'une collection de chapitres dont l'argumentation n'est pas linéaire. Même si les chapitres se répondent, ils sont les fragments d'un projet que Lefebvre n'a pas pu exposer d'une traite dans son intégralité. Il est difficile de croire qu'il s'agisse seulement d'un manque de temps pour l'auteur - prolixe - d'une soixantaine d'ouvrages dont certains répondant à des polémiques pouvaient être

écrits en quelques mois. D'ailleurs d'autres ouvrages comme *Introduction à la modernité* (1962), qui est l'un des ouvrages le plus abouti de Lefebvre, emprunte cette forme fragmentaire et la revendique. Nous avons déjà montré en quoi cette forme correspond au style romantique de Lefebvre, mais dans le cas des *Éléments de rythmanalyse*, l'ouvrage est de surcroît lapidaire, de nombreux termes pourraient être explicités davantage car ils font référence à des concepts que Lefebvre a traité de nombreuses fois, alors qu' *Introduction à la modernité* se constituait d'essais qui avaient leur consistance propre. Qu'il qualifie son texte d' « introduction » (à la connaissance des rythmes) nous laisse espérer une suite qu'il nous faudrait alors écrire. Le dilemme de l'explication et de l'interprétation est le suivant : s'agit-il de combler ces vides, ces implicites, d'écrire le texte qui fait défaut ? Le risque de la sur-interprétation ou de l'ajout n'est-il pas inhérent à ce type de démarche qui viserait à compléter le texte ?

Au delà de ces risques, il reste que, si l'auteur a sans doute préféré l'aspect synthétique de ses textes à la clarté de l'exposition, c'est sans doute parce qu'il souhaitait aboutir à un tableau synthétique de son projet. D'ailleurs, cette hypothèse de lecture pourrait expliquer la présence des termes en caractères gras et en italique qui rythment le texte, parmi lesquels de nombreuses oppositions pertinentes pour décrire le concept de rythme[569], ou des termes qui situent le champ de réflexion dont il est question : le champ esthétique (pêle-mêle, la question du sensible, du corps, des images, des représentations, de la présence et du présent, de l'œuvre et du poète, des danses, du son et du chant, de l'intensité et du timbre, du temps musical) et le champ de la question sociale (des gens, des secrets et du public, des accords, des dominations, du dressage, du produit et de l'usage, de l'éthique, des valeurs, la catharsis...). Le temps et l'énergie sont également présents, mais curieusement il est peu question d'espace et celui-ci ne fait pas partie des concepts mis en gras dans le texte. La question urbaine n'apparaît qu'à la marge.

Or justement, nous voulons tenter de voir en quoi la rythmanalyse peut entrer dans la question urbaine telle qu'elle a été pensée par Lefebvre. Si dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre envisage la rythmanalyse comme un outil pour explorer les temps sociaux, la notion d'espace est aussi présente dans le terme de rythme qui associe l'espace et le temps. Mais l'espace dont il est question ici ne saurait seulement relever de la mesure : le rythme n'est pas la seule séquence ordonnée et répétée dans la durée, il n'appartient pas seulement au

[569] Parmi elles nous relevons dans le texte : répétition/différence, événement, mesure/démesuré, mécanique/organique, naturel/produit rationnel, dressage, œuvre, quantitatifs/qualitatifs, cyclique/linéaire, grave et aigu, vivace-adagios, verticalité horizontalité, lié piqué, logogénique et pathogénique, expression – signification, sacré-profane, « mélodie-harmonie-rythme », apollinien/dionysiaque… Il est souvent question du rapport du rythme et de l'être (présent, représentation, présence) et de la réalité, du concret.

domaine de la forme figée. Le linguiste Émile Benveniste[570] dérive l'étymologie du mot rythme ou *rhuthmos* du terme *rhein*, couler : il y a la répétition d'une forme dans le rythme, mais celle-ci se transforme, évolue, se métamorphose. Pierre Sauvanet, qui a contribué par de nombreux ouvrages aux études sur le rythme, conclut : « À travers cette origine à la fois spatiale et temporelle, et non seulement musicale, comme on le croit trop souvent, on comprend également que le rythme puisse désigner encore aujourd'hui *toute forme spatiale telle qu'elle est trans-formée par et dans le temps* »[571].

Si le rythme désigne une pluralité de phénomènes (qu'y a-t-il de commun entre le rythme du cœur et du souffle, un rythme musical, et le rythme d'une foule ?), il est impossible de ramener cette diversité à une seule définition car le rythme n'est pas une chose ou une essence, il ne se donne qu'à travers une expérience, il est de l'ordre du phénomène. L'utilisation du concept est alors immédiate, liée à une sensation, comme le dit Lefebvre : « Y-a-t-il un concept général de rythme ? Réponses, oui, et chacun le possède ; mais presque tous ceux qui emploient ce mot croient dominer et posséder son contenu, son sens. Or, les sens du terme restent obscurs »[572]. Ceci détermine la méthodologie engagée dans la rythmanalyse lefebvrienne, puisqu'il s'agit d'abord d'expérimenter des rythmes qui se donnent de manière sensible, à travers tous les sens et engagent la sensibilité d'un agent. Mais cela détermine également le type de connaissance que l'on peut espérer du rythme. Le rythme n'existe qu'en tant que phénomène, il existe dans l'expérience, il n'est pas un objet et n'est pas objectivable. Nous pouvons même dire qu'il n'est pas « dans » l'expérience parce qu'il est le propre de l'expérience elle-même. D'où la difficulté de l'intellect analytique pour définir le rythme, puisque « pour saisir un rythme, il faut avoir été **saisi** par lui ; il faut *se laisser aller*, se donner, s'abandonner à sa durée. Comme dans la musique, dans l'apprentissage d'une langue (l'on ne comprend bien les sens et enchaînements que lorsqu'on parvient à les *produire,* c'est-à-dire à produire des rythmes parlés) »[573].

Comme le soulignent les spécialistes de la question du rythme, il est difficile de produire un discours rationnel sur le rythme, il se dérobe à la pensée conceptuelle et analytique car il est de l'ordre du vécu et de l'expérience sensible. Comme le montre Pierre Sauvanet, « la question n'est plus 'qu'est ce que le rythme ?' mais 'qu'est-ce qui *fait être* le rythme ? Par quoi le rythme est-il

[570] Émile Benveniste, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale,* t.1, chap. 27, Paris, Gallimard, 1966.

[571] Pierre Sauvanet, « Question de rythmes, questions de rythme », in Christian Doumet, Aliocha Wald Lasowski (ed.), *Rythmes de l'homme, rythmes du monde,* Paris, Hermann, 2010, p. 18. Sur les contributions de Pierre Sauvanet aux études rythmiques, voir Pierre Sauvanet, *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote,* Paris, PUF, 1999 ; *Le rythme et la raison (T.1 Rythmologiques ; T.2 Rythmanalyses),* Paris, Kimé, 2000.

[572] Lefebvre, *ER.,* p. 14.

[573] Lefebvre, *ER.,* p. 42.

rythmique ? »[574]. Il tente un travail de définition du rythme à partir d'une combinaison de trois critères, la structure, la périodicité, et le mouvement : « On pourra donc convenir d'appeler rythme *tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement* »[575]. Pour Pascal Michon qui n'utilise pas cette définition, le concept de rythme « semble s'éloigner petit à petit de sa définition traditionnelle métrique et arithmétique, et prendre de plus en plus souvent le sens de 'manière de fluer' ou de 'modalité d'un accomplissement', ce qui lui fait retrouver l'une des significations qu'il avait en Grèce ancienne avant Platon »[576]. Pour Jean-Jacques Wunenburger[577], le terme de rythme est à la fois évident et in-circonscriptible, indéfinissable, parce qu'il est toujours en excédent par rapport aux usages que l'on peut en faire. Utiliser le terme de rythme nous place face à l'héritage de l'épistémologie occidentale moderne qui sépare l'espace et le temps et à l'impossibilité d'arriver à pleinement entrer dans la logique spatio-temporelle qu'il suppose.

Cela ne nous dit pas encore ce qu'apporterait une étude des rythmes dans le cadre des phénomènes urbains, et quels sont les rythmes urbains auxquels nous pourrions nous attacher. Et surtout, quelle serait la connaissance des rythmes urbains si celui-ci est rétif au concept et qu'il se donne dans l'expérience ? La science peut-elle s'en emparer ? La ville est un agencement de rythmes multiples issus du rassemblement d'activités diverses sur un territoire. Elle est générée par les rythmes des activités de la société qui, au jour le jour, au fil des saisons et des siècles, la produisent et créent ainsi un ordre en évolution. Et elle génère aussi des rythmes pour ceux qui l'habitent ou y sont de passage et qui la vivent pour un temps : ces rythmes influent sur la manière de la vivre et de la pratiquer, car chaque ville a ses rythmes spécifiques. L'intervention sur la ville par différentes pratiques d'aménagement, que ce soit par l'architecture, l'urbanisme, le paysage ou le design urbain au sens large s'insère dans ces rythmes et les transforme, en les renouvelant. Or les aménagements urbains sont souvent conçus comme des objets ou des découpes de l'espace, et non comme des potentiels rythmiques et rythmants pour ceux qui les vivent. Ainsi étudier les rythmes urbains permet d'atteindre le cœur de cette dynamique de création d'ordres spatio-temporels, de formes en mouvement qui façonnent notre environnement urbain. Les qualités de la vie urbaine

[574] Pierre Sauvanet, *Ibid.,* p. 22.
[575] Pierre Sauvanet, *Ibid.,* p. 21.
[576] Pascal Michon, « Rythme, rythmanalyse, rythmologie : un essai d'état des lieux », *Rhuthmos*, 9 janvier 2013 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article644. La plateforme rhuthmos contribue aujourd'hui aux études rythmiques de toutes les disciplines, voir http://rhuthmos.eu/.
[577] Jean-Jacques Wunenburger, « l'utopie conceptuelle du terme de rythme », intervention à la journée d'étude du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage, *Histoire du rythme, histoire des rythmes,* 12 décembre 2014, disponible : https://www.youtube.com/watch?v=3OHmhcVI79k. Voir également Jean-Jacques Wunenburger (s. dir.), *Les rythmes, lectures et théories,* Paris, L'harmattan, 1992.

sont faites de ces rythmes que nous pouvons appréhender par l'expérience sensible. L'expérience de la ville est une expérience rythmique, non seulement parce qu'elle est expérience de rythmes (et nous permet de les connaître, de les décrire) mais aussi parce qu'elle est façonnée par les rythmes: elle est rythmée.

Or la pensée urbaine de Lefebvre s'attache beaucoup à décrire des expériences vécues : c'est l'espace et le temps perçu et vécu qui est au centre de l'analyse, d'une connaissance que l'on peut qualifier d'esthétique car elle engage la sensibilité. La rythmanalyse, par sa méthodologie, fait de l'expérience à la fois le médium de l'analyse et le champ d'étude : c'est l'expérience urbaine qui est conçue par le rythme, rassemblant l'espace et le temps. La connaissance des rythmes passe par le sensible parce qu'elle ne peut exister qu'expérimentalement. Mais la difficulté est d'en rendre compte de manière conceptuelle, et c'est l'ambition de Lefebvre d'amener des expériences au concept depuis la *Critique de la vie quotidienne*. Le rythme appartient bien à cette ambition, puisqu'il est difficile de le clarifier conceptuellement et qu'il reste dans le clair-obscur des sensations et des perceptions, dont il s'agit de décrire les modalités.

La pensée de l'expérience lefebvrienne n'est pas une pensée de la pure subjectivité. Il appartient à Lefebvre d'avoir pensé l'expérience sensible comme un phénomène historique et social, et qu'elle rentre dans son anthropologie générale, sa théorie de la *praxis*. Car la sensibilité entre également dans l'action de l'homme, d'une société sur la nature, et sur son propre corps. Ainsi la description des rythmes perçus n'est pas uniquement subjective, mais entre, comme tout phénomène produit, dans le double jeu de l'aliénation et de l'appropriation. La rythmanalyse entre aussi dans ce cadre d'analyse de l'expérience sensible, et répond au projet lefebvrien plus général de transformer la vie et de décrire les mécanismes de l'aliénation, sous sa forme concrète de l'abstraction (homogénéité – fragmentation – hiérarchisation). Nous avons vu comment sa pensée de l'espace comme produit social et d'un urbain généralisé permettait toujours d'entrevoir la possibilité d'un espace-temps approprié, de l'œuvre urbaine. La rythmanalyse appartient à cette quête plus générale de l'appropriation de l'espace et du temps urbain.

L'objectif de cette partie est de produire une lecture des textes interne à l'œuvre, qui rende raison de cette hypothèse de lecture. Celle-ci doit nous permettre d'articuler la rythmanalyse à la pensée lefebvrienne de l'espace et du temps et de vérifier ce qu'apporte le concept de rythme à la problématique de l'urbain. Comme nous l'avons vu, c'est le caractère lapidaire des textes, l'étalement temporel de leur rédaction ainsi que la nécessité de clarifier l'enjeu de l'étude des rythmes urbains qui nécessitent de réinscrire ces textes dans l'œuvre lefebvrienne plus générale sur l'urbain. Mais pour penser cette question des rythmes urbains nous allons convoquer d'autres

auteurs qui ont beaucoup traité de la question des rythmes, en lien avec la question de l'espace et du temps vécu, avec lesquels nous allons faire jouer les textes de Lefebvre : Gaston Bachelard, André Leroi-Gourhan et Henri Maldiney. Ces trois auteurs qui sont *a priori* plutôt éloignés de Lefebvre, se sont chacun saisis de la question esthétique à laquelle le rythme est lié, et ont développé des réflexions sur l'espace habité. Nous les utiliserons comme des penseurs ressources sur la question de rythmes en lien avec l'espace habité et urbain. Ces incursions dans d'autres œuvres et cette mise en contact permettront de mieux expliquer quel type de savoir du rythme est visé avec la rythmanalyse.

Dans le chapitre quatre, nous ferons interagir les textes lefebvrien avec l'œuvre de Gaston Bachelard à qui Lefebvre doit le terme de rythmanalyse ; C'est par rapport à la rythmanalyse bachelardienne que Lefebvre définit son projet de rythmanalyse dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961), qu'il rattache d'abord à son projet d'une connaissance sociologique du temps. Nous voyons donc comment Lefebvre déplace l'ambition de la connaissance des rythmes dans sa propre réflexion. Mais c'est le temps vécu qui reste au centre d'une pensée du rythme et que Lefebvre ne mentionne que de manière très lapidaire. Le projet de rythmanalyse réapparaît dans les textes de l'analyse de l'espace social et de l'architecture et de l'urbanisme des années 1970 : le chapitre cinq vise à expliquer en quoi le rythme permet à Lefebvre de penser l'appropriation combinée de l'espace et du temps à partir du corps humain. Et cela, avec les apports de l'anthropologue André Leroi-Gourhan, qui a développé une esthétique sociale dans lequel le rythme a une place primordiale, et qui s'inscrit dans sa pensée de l'espace-temps habité. Enfin, nous aborderons dans un sixième chapitre la question esthétique du rythme dans ses rapports complexes avec la question de l'œuvre. Si Lefebvre pense l'espace-temps approprié comme une œuvre (voir chapitre 2) et l'art comme une forme d'appropriation pour l'homme (de la nature, des relations sociales, du rapport à son corps et à lui-même), qu'apporte de penser cette expérience esthétique comme une expérience rythmique ? Cette question proprement esthétique du rythme sera traitée avec l'aide de l'œuvre de Henri Maldiney.

Chapitre 4) La rythmanalyse, science du temps social produit

> « Nos maisons sont construites avec une anarchie de vibrations. Nous marchons sur une anarchie de vibrations. Nous nous asseyons sur une anarchie de vibrations. Les Pyramides, dont la fonction est de contempler les siècles monotones, sont des cacophonies interminables. Un enchanteur, chef d'orchestre de la matière, qui mettrait d'accord les rythmes matériels, volatiliserait toutes ces pierres. Cette possibilité d'une explosion purement temporelle, due uniquement à une action synchronisante sur les temps superposés relatifs aux différents éléments, montre bien le caractère fondamental du rythme pour la matière. » Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, PUF, 1950, p. 131.

Dans le tome 2 de son ouvrage *Le rythme et la raison* consacré aux « Rythmanalyses », Pierre Sauvanet consacre une note à la rythmanalyse lefebvrienne : « Henri Lefebvre a également repris à son compte la rythmanalyse bachelardienne, mais dans une direction philosophique parfois discutable, et apparemment souvent ignorante de Bachelard »[578]. Le principal reproche fait à Lefebvre est de vouloir constituer une science du rythme « dans une perspective purement métrique du rythme (c'est-à-dire sans concevoir une périodicité et/ou un mouvement sans structure), tout en confondant manifestement la structure de la mesure avec la périodicité des reprises et des retours »[579]. Pierre Sauvanet utilise deux citations tirées des *Éléments de rythmanalyse* (1992) dans lesquelles Lefebvre insiste sur le caractère métrique du rythme pour appuyer ce propos, et il reproche à Lefebvre de ne pas expliciter le concept de mesure qu'il utilise. Pourtant, le projet de rythmanalyse lefebvrien est bien plus ancien et son rapport à Bachelard mérite d'être interrogé.

Lefebvre emprunte le terme de rythmanalyse à Bachelard dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne – Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (1961) et fait du rythme un concept central pour fonder sa pensée du temps social. Il envisage une « rythmologie ou 'rythmanalyse' sociologique »[580] pour étudier les interactions dans le temps social entre des temps et des rythmes cycliques et des processus ou des rythmes linéaires (que nous devrons définir). Le

[578] Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, éd. Kimé, Paris, 2000, Tome 2 « Rythmanalyses », p. 167.
[579] Pierre Sauvanet, *Ibid.*, p. 167-168.
[580] Lefebvre, *Ibidem*, p. 233.

terme de « rythmologie » semble plus approprié à ce qu'il décrit car il s'agit d'un projet scientifique qui peut s'appuyer sur des études empiriques. Cependant, il est utile de rappeler que c'est dans cet ouvrage que Lefebvre définit sa sociologie comme une « théorie critique radicale », et que la connaissance critique de l'aliénation croissante de la vie quotidienne moderne doit nourrir une théorie de la *praxis* qui permette d'accompagner (voire de déclencher) une révolution dans la vie quotidienne ; La théorie critique doit ouvrir des possibilités de transformation, de métamorphose de la vie quotidienne. La rythmanalyse s'inscrit donc dans cette posture savante et ce programme, la connaissance critique des temps sociaux comme celle des espaces sociaux étant indispensable à la transformation de la vie quotidienne, qui est déjà une notion temporelle.

La présence de Bachelard semble incongrue dans ce programme. Pourtant Lefebvre admire Bachelard dans sa voie philosophique singulière qui tente selon lui de rendre la science et la poésie complémentaires. C'est dans un sens cette voie qu'il poursuit avec la théorie critique, car celle-ci doit permettre à l'homme de se réaliser dans sa totalité concrète et de produire sa vie quotidienne comme une œuvre (*poiésis*). L'œuvre de Bachelard aborde sous un autre angle la problématique du rapport entre l'art et la vie quotidienne qui lui est chère. Il le dit dans son autobiographie *La Somme et le reste* (1959) : « Je tiens M. Bachelard pour l'un des plus grands esprits contemporains (…) *La poétique de l'espace* (paru en 1957) est un grand et beau livre »[581]. Bachelard restera une source d'inspiration constante, en particulier lorsque Lefebvre en vient à la problématique de l'espace de manière plus approfondie. Mais il l'est également en ce qui concerne la question des temporalités de la vie quotidienne. N'est ce pas déjà à Bachelard et à la *Dialectique de la durée* (dans laquelle il développe l'idée de la rythmanalyse) que Lefebvre songe dans la seconde préface au premier tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1958), lorsqu'il écrit :

> « Le repos ne peut passer pour la simple interruption de l'activité – ou le contraire de l'activité – que dans une vie dispersée et aliénée, et dans une conception non-dialectique de la vie. En fait, la totalité de l'être conscient – jusque dans son repos, jusque dans ses activités exceptionnelles – bénéficie du travail, considéré lui-même comme activité totale, c'est-à-dire comme pouvoir de l'homme sur la nature (et sa propre nature) »[582]

Plus que le terme « rythmologie », c'est le terme bachelardien de rythmanalyse (fut-elle sociologique) qui lui plaît, puisqu'il le conservera par la suite. Et ce, même si la réflexion sur les temps sociaux constitue un angle mort de la rythmanalyse bachelardienne : si des éléments d'une pensée des rythmes sociaux sont présents, elle n'est pas thématisée comme telle. Quel est le sens de cette référence à Bachelard chez Lefebvre et quel rôle assume-t-elle dans sa pensée de l'espace et du temps ? Quelles problématiques le déplacement de la rythmanalyse bachelardienne vers la

[581] Henri Lefebvre, *La Somme et le Reste,* La Nef, 1959, tome 1, p. 142-143.
[582] Lefebvre, *CVQ1.,* 2eme ed. 1958, p. 107.

sociologie lui permettent-il d'ouvrir ? Nous verrons que, loin d'un seul emprunt du terme, la pensée de Bachelard lui permet d'informer sa critique de la vie quotidienne et sa pensée des temps sociaux, en mettant en avant notamment les aspects poétiques de sa pensée, sa philosophie de l'imaginaire, en regard avec les transformations dans la vie quotidienne de l'après guerre. Lefebvre lit Bachelard en romantique qui se fait scientifique ou sociologue pour comprendre les dangers qui guettent la poétique de l'homme ordinaire et qui l'affectent dans tous les domaines de son existence. Cela l'amène à élaborer une théorie de l'expérience poétique ordinaire qui doit beaucoup à la pensée de Bachelard, mais qui a toujours une visée critique. C'est ainsi que Lefebvre intègre la pensée de Bachelard en réarticulant les enjeux poétiques aux enjeux scientifiques de la théorie critique.

Pour montrer ces accords nous reviendrons d'abord au second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961) où Lefebvre fait de la rythmanalyse un outil d'analyse du temps social. Cette première esquisse est structurante[583]. En passant de la critique de la vie quotidienne moderne à la théorisation du temps social comme produit social, l'objet scientifique de la rythmanalyse se dessine avec plus d'acuité et permet de rendre raison du rapport qu'entretient Lefebvre à Bachelard. Cette théorisation du temps social produit nous permettra de retrouver les accords entre Bachelard et Lefebvre qui se situent dans la pensée d'un espace-temps approprié et heureux, alliant topo-philie et tempo-philie.

1) La « rythmanalyse » de Bachelard à Lefebvre

a) La rythmanalyse chez Gaston Bachelard

Pour comprendre le rôle qu'assume le concept de rythme dans la philosophie du temps de Bachelard, il faut d'abord revenir à la manière dont il la définit à partir d'un renversement du concept de durée chez Bergson. La durée ne se réduit pas à l'expérience de l'écoulement du temps pour un sujet : la durée contient la mémoire du passé et la création de l'avenir[584]. Même si l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) réduit encore la durée à une expérience du temps interne et psychologique (la durée est une intuition de la conscience), Bergson donne une portée ontologique à la durée dans ses ouvrages ultérieurs. Les discontinuités et les césures dans la durée ne sont qu'une illusion obtenue par la spatialisation du temps, celle qui permet de le mesurer

583 Lefebvre définira toujours le projet de rythmanalyse comme appui de la critique de la vie quotidienne dans le troisième tome ainsi que dans les articles consacrés à la rythmanalyse : « La rythmanalyse, science nouvelle en voie de constitution, étudie ces processus hautement complexes. (…) Elle se situe à la charnière du physique, du physiologique, du social, au cœur du quotidien », Lefebvre, *CVQ3.,* p. 130. Voir également « le quotidien et ses rythmes » dans *PR.*

584 Je m'appuie ici sur F. Worms, « la conception bergsonienne du temps » in Alexander Schnell (s. dir..), *Le temps*, Vrin, 2007.

en juxtaposant et en additionnant des parties supposées homogènes. La durée présente une multiplicité qualitative qui est de l'ordre de l'intensité plutôt que de la multiplicité quantitative, elle conserve une unité malgré son hétérogénéité. La durée n'est pas obtenue par une collection d'instants (qui est aussi une spatialisation du présent, la limite purement théorique qui sépare le présent de l'avenir) : elle présente des variations d'intensités plutôt que des variations de quantités, elle s'enroule et se déroule dans le présent. Dans *L'énergie spirituelle*, paru en 1919, la durée psychologique ne sera plus qu'un cas local d'une durée ontologique plus fondamentale, propre à la vie qui est définie comme conscience. La conscience est une force qui propulse la vie, libère l'énergie dans l'action en accumulant et en contractant les événements de la matière dans un effort de création, en faisant des déterminations et des mécanismes de la matière, formes figées de la conscience, des instruments de la liberté.

Bachelard remet en question la primauté de la durée dans notre intuition du temps dans *L'intuition de l'instant* (Stock, 1931). Il fait de l'instant non plus la limite purement théorique entre le passé et l'avenir mais l'élément temporel primordial, la donnée immédiate de notre expérience du temps : l'instant est un point de condensation à partir duquel se crée la durée. La mémoire n'est plus la réactualisation du germe présent mais la recherche d'instants perdus. Notre expérience du temps est discontinue, la continuité est créée par la répétition des instants, elle aura même le statut de métaphore dans *La dialectique de la durée* (1936). Bachelard emprunte l'idée du temps comme effet de perspective à Guyau en définissant la durée comme « une poussière d'instants, mieux, un groupe de points qu'un *phénomène* de perspective solidarise plus ou moins étroitement »[585]. C'est la conscience qui est à l'œuvre pour effectuer cette synthèse temporelle et unir les instants dans une durée.

Mais il faut expliquer la différence qui s'introduit par la répétition des instants au fondement du changement et de la création. Les instants se répètent dans des agencements de rythmes qui amènent leur recommencement et se consolident par l'habitude. Bachelard utilise la métaphore de l'orchestre par contraste avec celle de la mélodie qui était au fondement de l'intuition de la durée bergsonienne comme multiplicité qualitative : « Dans l'orchestre du Monde, il y a des instruments qui se taisent souvent, mais il est faux de dire qu'il y a toujours un instrument qui joue. Le Monde est réglé sur une mesure musicale imposée par la cadence des instants »[586], le vide et le repos scandant la temporalité vécue. Les rythmes fondent cette mesure musicale dont l'accord crée la richesse des instants, que Bachelard nomme fortune temporelle :

« On s'exprimerait peut-être assez bien en disant qu'un individu pris dans la somme de ses

[585] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant,* Paris, Stock, 1931, p. 33.
[586] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant,* Paris, Stock, 1931, p. 46.

> qualités et de son devenir correspond à une harmonie de rythmes temporels. En effet, c'est par le rythme qu'on comprendra le mieux cette continuité du discontinu qu'il nous faut maintenant établir pour relier les sommets de l'être et dessiner son unité.(…) L'être se continue par l'habitude, comme le temps dure par la densité régulière des instants sans durée »[587]

Ainsi si l'expérience du temps est discontinue, le temps est aussi multiple, mais cette multiplicité est obtenue par l'accord et le désaccord de multiples rythmes, leur agencement plus ou moins heureux. Ces agencements laissent une place au repos comme complémentaire de l'activité de l'esprit, car le rythme est « la base de l'efficacité temporelle »[588]. Les ajustements de rythmes sont l'objet de la pratique rythmanalytique que Bachelard envisage dans *La dialectique de la durée* (1936 puis PUF, 1950). Celle-ci sert le dessein de l'homme méditatif qui souhaite retrouver son rythme propre, « l'heureux âge où l'homme est rendu à lui-même, où la réflexion s'occupe plutôt à organiser l'inaction qu'à servir des exigences externes et sociales »[589]. La rythmanalyse est présentée d'emblée comme antagoniste à une théorie des temps sociaux, puisqu'elle se bâtit sur la vie solitaire de l'homme qui se retire loin des masses citadines pour la vie contemplative et poétique. Ne nous dit-elle pourtant rien des rythmes sociaux ?

Bachelard emprunte le terme de rythmanalyse à Lucio Alberto Pinheiro dos Santos (1889-1950), dont il dit avoir reçu confidence de l'ouvrage aujourd'hui introuvable *La rythmanalyse* publié par la « Société de Psychologie et de Philosophie » à Rio de Janeiro en 1931. Cet auteur portugais, professeur en psychologie expérimentale et générale, aurait fuit la dictature de Salazar en se réfugiant au Brésil où il continue ses recherches en sciences expérimentales. La condition de réfugié l'aurait contraint à publier son ouvrage à compte d'auteur voir à l'auto-éditer, ses ouvrages ne figurant pas au catalogue de la Bibliothèque Nationale du Brésil (ni du Portugal) et restant à ce jour introuvables, bien qu'ils suscitent l'intérêt récemment au Portugal[590].

---

587 Bachelard, *Ibid*., p. 68.

588 Bachelard, *La dialectique de la durée* (1936), Paris, ed. PUF, 5eme ed. Quadrige 2013, p. VIII.

589 Bachelard, *Ibid.*, p. V.

590 Je remercie ici Serge Dutoit, lusophone, qui parti à la recherche d'informations en portugais : un cycle de conférence a été consacré à Pinheiro Dos Santos à l'Université de Porto en 2010, à la suite duquel a été publié un ouvrage de Rodrigo Sobral Cunha, *Essencial Sobre Ritmanálise*, ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010. Il a été impossible de nous le procurer à cause de difficultés d'approvisionnement. Voici la traduction du résumé par S. Dutoit : « La Rythmanalyse est un nouveau modèle totalisant de connaissance pratique, conçu par le philosophe, physicien et mathématicien portugais Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos (1889-1950) et présenté au public européen par le philosophe et épistémologue Gaston Bachelard (1884-1962). Le rythme est l'énergie même de l'existence, à tous les niveaux et, de ce fait, le principe unificateur de la physique, de la biologie et de la psychologie. Tant l'univers que notre propre vie reposent sur des systèmes rythmiques, depuis les fréquences régulières émises par des radiations, en passant par notre battement de vie, jusqu'aux balancements du psychisme humain, que cette nouvelle forme d'activité créatrice cherche à comprendre et à diriger ». A noter qu'une biographie de

Bachelard présente les thèmes généraux rattachés à sa conception dialectique de la durée dans le dernier chapitre de la *Dialectique de la durée* consacré à la rythmanalyse. Celle-ci se compose de trois plans : matériel ou physique, biologique et psychologique qui est l'intérêt principal de Bachelard. Il veut montrer les éléments d'une métaphysique générale présents dans la doctrine de Dos Santos qui relève des sciences expérimentales. Du point de vue physique, il s'agit d'étudier la matière d'un point de vue énergétique. Celle-ci se déploie dans l'espace et dans le temps à travers des rythmes, son énergie vibratoire est son énergie d'existence : « La matière n'est pas étalée dans l'espace, indifférente au temps ; elle ne subsiste pas toute constante, toute inerte, dans une durée uniforme. (…) Elle est, non seulement sensible aux rythmes ; elle *existe*, dans toute la force du terme, sur le plan du rythme (...) »[591]. Sur le plan biologique, Bachelard montre l'intérêt d'une biologie ondulatoire pour comprendre le fonctionnement thérapeutique de l'homéopathie et d'une hygiène de vie fondée sur les rythmes d'absorption des aliments. Cette conception rythmique de la biologie s'articule avec celle de la matière : « si la matière inerte entre déjà en composition avec les rythmes, il est bien sûr que, par sa base matérielle, la vie doit avoir des propriétés profondément rythmiques »[592]. Bachelard pense l'émergence de la vie comme une mise en ordre de rythmes, une coordination d'allure musicale (il emprunte à nouveau la métaphore de l'orchestre). « La vie, dans ses réussites, est faite de temps bien ordonnés ; elle est faite, verticalement, d'instants superposés richement orchestrés ; elle se relie elle-même, horizontalement, par la juste cadence des instants successifs unifiés dans un rôle »[593].

Cette coordination des rythmes est aussi l'objet de l'activité de l'esprit, les durées de la conscience émergeant de la même manière du caractère ondulatoire de la vie même si elles sont les plus artificielles et les plus œuvrées. Bachelard explore les différents terrains de la vie psychique d'un point de vue rythmique. L'apprentissage et la mémoire, le psychisme conscient et inconscient, le domaine moral (que ce soit dans ses aspects pathologiques ou dans la recherche d'une morale positive), les rapports humains et affectifs (familiaux, de couple, amicaux), l'état lyrique peuvent donner lieu à une description rythmique dont Bachelard reprend des exemples chez Dos Santos. La conception dialectique de la durée a des conséquences pratiques sur la manière d'envisager les activités psychiques et leur régulation. Il s'agit de réajuster des durées mal ordonnées, de réintroduire des rythmes là où la monotonie endort le psychisme, d'apaiser des rythmes brusques et défaits. Les règlements des rythmes peuvent donner lieu à de nombreuses pratiques thérapeutiques

Pinheiro dos Santos vient de paraître intitulée « le philosophe fantôme » : Pedro Batista, *O filósofo fantasma : Lúcio Pinheiro dos Santos,* Sintra : Zéfiro, 2010.

591 Bachelard, *La dialectique de la durée,* PUF, 2013, p. 130.

592 Bachelard, *Ibid.*, p. 138.

593 Bachelard, *Ibid.*, p. 139.

ou pédagogiques. Il propose de compléter la psychanalyse par une rythmanalyse qui régule les polarités du psychisme. Pierre Sauvanet montre que la rythmanalyse bachelardienne s'offre comme une alternative à la psychanalyse de Freud qui ne théorise pas le rythme, et se présente comme exercice de l'imagination créatrice[594].

De manière plus générale, c'est une hygiène individuelle de la vie quotidienne que permet d'envisager la rythmanalyse. Elle peut être exercée comme une pratique personnelle destinée au perfectionnement et à la bonne vie : calmer les agacements, les agitations, et amener des oscillations dans les plaisirs. Les exemples empruntés articulent les temporalités biologiques et psychiques et se proposent d'agir sur le corps, car il faut avoir « remis en valeur et régularisé les grands rythmes naturels qui soutiennent la vie »[595] : la respiration, la marche, les gestes peuvent être exercés de manière à rééquilibrer le psychisme. De nombreuses pratiques corporelles, notamment dans les cultures orientales, ont mis en place ce type de pratiques (yoga, taï-chi chuan, diverses danses thérapeutiques de libération des tensions). La pratique du sport a également ce rôle de régulation respiratoire et cardiaque qui permet la régulation des humeurs. Platon avait montré comment la musique rythmique pouvait être utilisée pour réguler les passions en Grèce. L'organisation de la vie peut aussi se caler sur les grands rythmes vitaux, l'alternance du jour et de la nuit et les saisons. Bachelard prend l'exemple de « la durée bien rythmée de l'homme des champs vivant d'accord avec les saisons, formant sa terre sur le rythme de son effort »[596] et rappelle les bienfaits de la nourriture de saison et les dangers de la vie à contre-temps : « Le calendrier des fruits est le calendrier de la Rythmanalyse »[597]. Cette pratique personnelle correspond selon Bachelard à un « besoin fondamental de dialectiques temporelles » de l'être humain qui contribue à son bonheur.

Le développement des potentialités de la pensée réclame également cette dialectique temporelle, car celle-ci n'est pas seulement une propédeutique à une vie calme et apaisée. Elle permet de concourir à l'énergie créatrice : « il faut s'attacher à la recherche d'un repos actif qui ne peut se satisfaire des dons gratuits de l'heure et de la saison »[598]. La rythmanalyse peut soutenir l'activité créatrice de la pensée, qui se développe dans ce que Bachelard appelle l'état lyrique, qui a des accents nietzschéens. La rythmanalyse peut donner du souffle à l'activité poétique qui revient aux sources énergétiques de l'âme d'enfant. Retrouver les rythmes de l'enfance permet le recommencement de la vie à sa source. « L'enfance est la source de nos rythmes. C'est dans

---

594 Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison,* Kimé, 2000, Tome 2, p. 100-105.
595 Bachelard, *Ibid.*, p. 146.
596 Bachelard, *La dialectique de la durée,* PUF, ed. 2013, p. 147.
597 Bachelard, *Ibid.,* p. 147.
598 Bachelard, *Ibid.,* p. 148.

l'enfance que les rythmes sont créateurs et formateurs. Il faut rythmanalyser l'adulte pour le rendre à la discipline de l'activité rythmique à laquelle il doit l'essor de sa jeunesse »[599]. La poésie est une alliée dans cette quête de l'état lyrique, ses rythmes ayant une puissance suggestive pour nos rythmes profonds : « La poésie, ainsi libérée des entraînements habituels, redevenait un modèle de vie et de pensées rythmées. Elle était ainsi le moyen le plus propre à rythmanalyser la vie spirituelle, à redonner à l'esprit la maîtrise des dialectiques de la durée »[600].

Au premier abord, la pratique rythmanalytique envisagée par Bachelard, qui se tourne vers la vie intime, est antagoniste à une pensée du temps social. Comment Lefebvre peut-il se réapproprier la rythmanalyse dans le cadre d'une pensée sociologique ? Dans quel cadre s'effectue ce déplacement de la pensée bachelardienne ?

b) Enjeux de la réappropriation lefebvrienne

La rythmanalyse bachelardienne est-elle antagoniste à une pensée des temporalités sociales ? Les temporalités de la vie sociale sont toujours appréciées en creux par Bachelard qui les considère comme des contraintes pour l'individu en quête de lui-même. Pourtant, la vie sociale pourrait être soumise à cette même analyse des rythmes, les sociétés et les cultures agençant les temporalités qui sont des produits d'une pratique visant à réguler les activités, les passions, les rapports moraux. L'organisation des temporalités sociales offrent des possibilités de jouissance pour les êtres humains et des coordinations qui leur permettent de se réaliser, y compris dans leur recherche d'un état lyrique. La possibilité qui est offerte à l'individu de s'isoler de la contrainte des temps sociaux pour retrouver ses propres rythmes est l'œuvre d'un agencement des temporalités propre à une société donnée, cet isolement s'effectuant selon des modalités rythmiques qui peuvent être étudiées du point de vue des temporalités sociales.

C'est ce qu'a montré Roland Barthes[601], dans son cours au collège de France de 1976-1977, intitulé « Comment vivre ensemble », où il explore le concept d'idiorythmie à partir du modèle de certaines communautés monastiques orthodoxes du Mont Athos qui se distinguaient des communautés cénobitiques en ce qu'elles n'imposaient pas de rythme collectif figé pour les activités communautaires. L'idiorythmie est un genre de vie utopique qui préserve la solitude nécessaire à la méditation et permet la coexistence de rythmes propres aux individus tout en organisant la vie sociale. L'agencement des temporalités propre à une société, la pratique individuelle et collective du temps, permet à la fois la séparation des êtres humains et leur

599 Bachelard, *Ibid.,* p. 149.
600 Bachelard, *Ibid.,* p. 150.
601 Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens ; notes et cours au collège de France 1976-1977*, Paris, Seuil, IMEC, 2002.

rencontre. Les modalités de la rencontre organisées par les temporalités sociales sont diverses : rendez-vous, fête, jour de marché… À l'inverse de Bachelard, Barthes s'intéresse à la contemporanéité rendue possible par les rythmes, c'est-à-dire l'agencement de temps propre à toute société qui permet la rencontre dans un espace et un temps donné. Les rythmes sociaux ne sont donc pas seulement ce qui cadence l'activité commune (ce que tout le monde fait en même temps), mais aussi le rapport de l'individu à la société, en ce qu'il a la possibilité de se situer en phase ou en décalage de l'activité commune. Si Bachelard utilise cette pensée du rythme dans l'espoir d'affermir la solitude morale, ce n'est pas uniquement l'absence d'une pensée des temporalités sociales que la rythmanalyse lefebvrienne vient combler, parce que celle-ci est toujours présente en creux de toute pensée du rythme.

De plus, la rythmanalyse permet d'établir de manière plus large une pensée du temps quotidien qui n'est pas détachée de l'espace. Bachelard s'appuie notamment sur la pensée de l'historien et géographe ruraliste bourguignon Gaston Roupnel (1871-1946) qui est également l'inspirateur de *L'intuition de l'instant* :

> « Devant cette campagne humanisée, Gaston Roupnel nous a fait comprendre le lent ajustage des choses et des temps, l'action de l'espace sur le temps et la réaction du temps sur l'espace. La plaine labourée nous peint des figures de durée aussi clairement que des figures d'espace ; elle nous montre le rythme des efforts humains. Le sillon est l'axe temporel du travail et le repos du soir est la borne du champ »[602].

Jean-Jacques Wunenburger a relevé la connivence de Gaston Bachelard et de Gaston Roupnel concernant les notions d'espace et de temps, qui tiendrait à leur démarche de pensée commune, « qui sait subvertir les données objectives de la perception et de l'intellection par une imagination poétique »[603]. Là où Bachelard contient les rêveries de l'imagination au versant poétique de sa pensée, la distinguant de la rationalité scientifique portée vers l'abstraction, Gaston Roupnel esquisse une épistémologie alternative pour les sciences humaines et en particulier pour la géographie, « au carrefour de l'imaginaire et de la rationalité »[604].

La réappropriation lefebvrienne des concepts issus de la pensée bachelardienne se situe dans cet enjeu de la définition de la science par rapport à la poétique dans les sciences humaines, car l'espace et le temps humain sont conceptualisés et vécus, et leur étude sociologique ne peut se déprendre de leur sens et de l'investissement imaginaire et affectif par l'homme. L'étude de l'espace-temps vécu au quotidien amène Lefebvre à s'approprier Bachelard, de la même manière que Gaston Roupnel étudie les paysages ruraux « à la croisée de l'abstraction et du rêve »[605] et

[602] Bachelard, *Ibid.,* p. VIII.
[603] Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images,* Paris, Mimésis, 2012, p. 177.
[604] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.,* p. 186.
[605] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.,* p. 188.

active la pensée propre à la poétique des éléments de Gaston Bachelard. C'est dans cette problématique qu'il faut inscrire l'emprunt de la rythmanalyse par Lefebvre. La rythmanalyse permet d'entrevoir comment les temporalités sociales se donnent comme des pratiques permettant de tirer parti des temporalités naturelles, dont la sagesse de la vie quotidienne de l'homme des champs chère à Bachelard, témoigne. La rythmanalyse bachelardienne pose bien le problème de l'articulation des temporalités de différents plans, du naturel à l'humain et au culturel, qui est l'objet de la pensée lefebvrienne des rythmes comme outil d'analyse du quotidien.

Néanmoins Lefebvre se distancie de Bachelard et de Roupnel dans la mesure où ces derniers ne cherchent pas à penser le bouleversement introduit par la quotidienneté moderne et sa coexistence avec les temporalités archaïques qui sont l'objet de leurs rêveries poétiques. Si Gaston Roupnel est un historien, il cherche moins à retrouver « les commencements des premières étapes de l'aménagement de l'espace, que des traces d'une sorte d'âge d'or de la Nature, où l'homme et le monde connaissaient une sorte d'harmonie anhistorique »[606]. Jean-Jacques Wunenburger conclue que Gaston Roupnel « aborde bien la géographie et l'histoire à l'aide d'une mentalité propre à la Tradition, pour laquelle l'homme est d'emblée immergé dans une temporalité (des origines) et une spatialité (des archétypes élémentaires) supra-empiriques qui mêlent réel et imaginaire sur fond d'un tissu herméneutique symbolique qui se condense dans la catégorie du sacré »[607]. Il n'en est pas exactement de même pour Bachelard pour qui l'inspiration de la campagne humanisée nourrit la poétique de la rêverie, et esquisse les points cardinaux de l'imaginaire humain dans les ambivalences de leur sens.

Le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* dans lequel Lefebvre emprunte le terme de rythmanalyse est contemporain de son *Introduction à la modernité* dans laquelle il plaide pour un romantisme révolutionnaire. Lefebvre est également romantique dans le sens où la mentalité de la Tradition et la mélancolie de l'Age d'or irrigue sa pensée. Mais la mélancolie ou la nostalgie servent avant tout à interroger le présent, et à comprendre les mécanismes structurants de la modernité, afin d'entrevoir des possibles différents pour l'avenir. Bachelard et Lefebvre ont des attitudes différentes face aux bouleversements de la campagne humanisée. Pour Lefebvre (qui a également été sociologue rural) il faut comprendre l'espace et le temps vécu contemporain, leur transformation, et l'imbrication des strates archaïques avec les autres dimensions qui les composent. A ce titre Lefebvre admire Bachelard et notamment *La poétique de l'espace*, mais il l'apprécie à l'aune de cette limite, le souvenir nostalgique de la maison, qui persiste toujours en recommençant, ne permettant pas de définir les problématiques spécifiques de transformation de

[606] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.,* p. 179.
[607] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.,* p. 183.

l'habiter moderne[608]. Dès lors, la transposition de la rythmanalyse bachelardienne dans la problématique des temporalités sociales s'effectuera dans le cadre de l'enquête sur la modernité et les transformations de la vie quotidienne. Lefebvre confronte les éléments dégagés par la pensée poétique de Bachelard aux transformations de la vie quotidienne moderne pour en produire la critique. Celle-ci visera à étudier les temporalités sociales comme des produits de la pratique sociale.

2) Aspects temporels de la critique de la vie quotidienne

a) Rythmes cycliques et temporalités linéaires dans la vie quotidienne

Dès sa première mention dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961), la rythmanalyse est présentée comme l'étude de l'interaction, l'interférence ou l'union conflictuelle des rythmes cycliques et des processus de temps ou rythmes linéaires qui permet de saisir les modalités concrètes du temps social dans la vie quotidienne :

> « Les premiers (les temps cycliques), nous le savons, ont leur origine ou leur fondement dans la nature ; ils se rattachent à des rythmes profonds, cosmiques, vitaux. Les seconds (les temps linéaires) se rattachent à la connaissance, à la raison, à la technique ; ils ne sont pas corrélatifs de rythmes et de processus vitaux, mais de processus de croissance économique et technologique »[609]

Ces catégories qui recouvrent de larges phénomènes semblent floues au premier abord. En quoi permettent-elles à Lefebvre de décrire les enjeux temporels du problème de la vie quotidienne moderne ?

La réflexion du deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* est avant tout guidée par la compréhension des bouleversements de la vie quotidienne moderne dans ses rapports à la vie quotidienne traditionnelle, celle des sociétés agraires. Nous avons vu que la pensée lefebvrienne de la modernité se constitue à partir de ses études de sociologie rurale. L'historien des sociétés traditionnelles et du folklore André Varagnac (que Lefebvre avait sans doute connu lors de ses travaux pour le Musée des arts et des traditions populaires pendant la seconde guerre mondiale) avait relevé les caractéristiques de ces genres de vie dans son ouvrage *Civilisation traditionnelle et genres de vie* (Paris, Albin Michel, 1948). Les temps sociaux dans les sociétés traditionnelles ne sont pas la répétition monotone de traditions immémoriales mais des dynamiques qui, par des rites de passage entre les saisons, assurent la fertilité de la terre, et donc la subsistance de la

---

608 Voir *La production de l'espace* (1974), où il rapproche la pensée de Bachelard de celle de Heidegger dans la survalorisation de l'espace intime : « La Maison transporte l'impression d'un espace privilégié, encore consacré, presque religieux, proche de l'absolu », Lefebvre, *PE.,* p. 143.

609 Lefebvre, *CVQ2.*, p. 233.

communauté par l'échange symbolique entre les vivants et les morts. C'est à cela que Lefebvre fait référence lorsqu'il parle du caractère cyclique du temps et de son caractère cosmique :

> « Les temps cycliques plongeaient immédiatement et directement dans les rythmes de la nature, dans les temps cosmiques. Longtemps, ils ont régné sur la vie humaine : l'homme social ne dominait pas encore la nature, c'est-à-dire qu'il n'en était pas détaché. Sa vie consistait en un ensemble de cycles et de rythmes, en cycles de cycles, de la naissante à la mort. Le retour régulier des heures, des jours, des semaines, des mois, des saisons, des années, scandait une existence organiquement liée à la nature. Nous pourrions aller jusqu'au cycle suprême, le système temporel du monde, la Grande Année conçue par tant de penseurs depuis l'Antiquité et la pensée orientale (jusqu'à Nietzsche et Engels). Le village et la cité vivaient aussi selon ces rythmes qui ne commandaient pas seulement la vie individuelle. L'alternance et le rythme des générations marquaient profondément les collectivités (groupes d'âges, prédominance de ceux qui échappaient longuement à la mort : les anciens, etc.) »[610]

Pour Lefebvre, l'homme moderne sort de cette temporalité cyclique propre aux sociétés traditionnelles :

> « Nous constatons que les techniques rationnelles et, bien entendu, les techniques de l'industrie, ont brisé le temps cyclique. L'homme moderne en sort. Il le domine. Cette domination se traduit d'abord par des ruptures. Au temps cyclique se substitue un temps linéaire, qui peut toujours se compter le long d'une trajectoire et d'un trajet. Le temps linéaire est à la fois continu et discontinu. Continu : il commence absolument, il croît à partir d'un zéro initial et cela indéfiniment. Discontinu : il se fragmente en temps partiels affectés à ceci ou cela, selon un programme abstrait par rapport au temps. Il se découpe et cela indéfiniment. La technique qui morcelle le temps produit aussi le geste répétitif, non intégré et souvent non intégrable à un rythme : gestes du travail parcellaire, actes qui commencent à n'importe quel instant et cessent à n'importe quel autre »[611]

Le rythme linéaire est caractéristique de la machine, et en premier lieu du tic-tac de l'horloge qui introduit le temps quantifié et homogène dans le monde moderne tout en conservant son rapport au cyclique par le parcours d'un cadrant. Parfois Lefebvre parle de rythmes linéaires, parfois il ne reconnaît pas au linéaire une rythmicité. Ces catégories recouvrent une grande variété de phénomènes qui ont trait à la civilisation et ne concernent pas seulement la mesure du temps mais son organisation, et qui a une influence sur le vécu. La vie ouvrière cadencée par la chaîne de production est l'exemple privilégié de cette introduction de la machine dans la temporalité de la vie, dont Charlie Chaplin a montré de manière puissante le caractère pathogène dans *Les temps modernes* (1936), notamment dans la scène des engrenages.

Le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* élabore des théories pour saisir cette transformation et les articulations entre civilisation traditionnelle et société moderne, notamment

[610] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 52-53.
[611] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 53-54.

dans le chapitre 4, « théorie du champ sémantique », et dans le chapitre 5, « théorie des processus (cumulatif et non-cumulatif) ». La question des rythmes est à chaque fois présente dans ces théories, ce qui permet de mieux cerner le contour de la distinction entre cyclique et linéaire.

La théorie des processus ancre cette distinction dans les structures économiques et sociales. Lefebvre établit une distinction entre les processus cumulatifs et les processus non-cumulatifs, qui correspondent à la distinction établie par Marx entre le mode de reproduction simple (où la société produit ce qui est nécessaire à sa subsistance et à la reproduction des rapports de production) et le mode de reproduction élargi (ou le surplus n'est plus dépensé somptueusement mais réinvesti, la croissance devenant l'activité clé de la société). Lefebvre s'attache à montrer que les rythmes et temps cycliques sont prédominants dans les civilisations traditionnelles et qu'ils correspondent à des processus non cumulatifs, alors que la société moderne avec ses temps linéaires est issue de l'introduction de processus cumulatifs qui imposent un temps linéaire qui englobe les temporalités cycliques préexistantes. Les sociétés traditionnelles ou archaïques vivent dans des temporalités cycliques, les répétitions font partie de cycles qui font la cohésion de la société. Des sagesses pratiques accompagnent ces pratiques d'autorégulation, qui laissent pourtant la place aux excès, à l'*hybris*. Cette structure générale est déclinée dans une grande diversité de styles de vie qui est le domaine de l'ethnologie :

> « Dans ces sociétés archaïques, les processus fondamentaux sont cycliques, et ces cycles restent très proches des cycles cosmiques et des rythmes venus de la nature. Le processus économique de reproduction simple, dont Marx a montré le caractère cyclique, s'insère invisiblement parmi les cycles et les rythmes qui prédominent dans ces sociétés agraires et qui les organisent : heures et jours, saisons et années, générations, jeunesse et vieillesse. Ces sociétés nous surprennent. Elles s'organisent moins dans l'espace que dans le temps et selon le temps, alors que précisément elles n'ont pas de temps historique et de « temporalité » comparable à la nôtre, mais un temps composé de cycles entrelacés. Ces rythmes sociaux, nous les avons rattachés aux plus anciens symbolismes, et nous avons aisément montré leurs prolongements (nous ne disons pas : leurs survivances) dans nos villages actuels, en tant que noyaux brisés, enfouis ou dégénérés »[612]

Lefebvre développe les caractères du temps cyclique. Le temps cyclique est répétitif mais il a d'autres caractéristiques. Il ne commence pas et ne finit pas car :

> « Dans le temps cyclique, la répétition se subordonne à un rythme du corps, plus « total », soumet à ses lois les gestes des jambes et des bras. Deuxièmement, les rythmes n'excluent pas le nombre et la mesure ; dans leur mesure, un nombre détient une importance privilégiée : douze (avec les sous-multiples et multiples de douze : minutes, heures, mois – division du cercle en degrés – notes de la gamme tempérée, etc.). Troisièmement, aucun cycle réel ne retourne exactement à son point de départ et ne se reproduit rigoureusement. Aucun retour ne tombe absolument juste (exemple remarquable : les divisions de l'octave, les gammes et les cycles de quintes en musique. S'il en était autrement, les cycles seraient

[612] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 318-319.

> des cercles vicieux et la géométrie du cercle épuiserait le réel physique. Enfin, dernier point, le temps cyclique et cosmique a toujours été et reste l'objet de représentations magiques et religieuses »[613]

Il insiste souvent sur le rapport entre les symbolismes propres aux sociétés traditionnelles et les rythmes cycliques : « les sociétés où dominèrent les symbolismes furent, pour autant que nous puissions les connaître, des sociétés paysannes solidement cimentées par leurs rythmes à la fois cosmiques et humains, et par leurs traditions, c'est-à-dire précisément par les symbolismes »[614].

Une théorie des symboles est développée dans le chapitre « théorie du champ sémantique » dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne*. Celle-ci envisage les faits de signification (sémantèmes) dans notre expérience globale du rapport au monde et aux autres. Le langage est une partie constitutive de cette expérience mais elle n'est pas la seule. Lefebvre établit des catégories de sémantèmes : les signaux, les signes, les images et les symboles. Le symbole est le fait de signification le plus ancien, il possède une présence et est riche de sens, sa signification étant inépuisable et conservant des ambivalences. Le symbole exprime plus qu'il ne signifie, son utilisation ayant une signification émotionnelle et affective : « le symbole inclut et exclut, mais ce sont les membres d'un groupe qu'il rapproche et d'autres individus ou d'autres groupes qu'il écarte »[615]. Les symboles sont insérés dans des pratiques qui prennent des formes ritualisées et donc rythmées. Celui qui utilise le symbole fait acte d'appartenance mais plus encore de participation à une communauté. Pour Lefebvre, les symbolismes sont liés « aux plus profonds rythmes vitaux tels que le jour et la nuit, la présence du père et de la mère, la faim et le sexe »[616]. Par exemple, le soleil crucifié est un des symbolismes privilégié par Lefebvre, il rend compte de la puissance vitale et il est indissociable de sa temporalité circadienne.

Lefebvre décrit comment les processus linéaires viennent s'ajouter aux processus cycliques à la fin du Moyen-Âge, avec les découvertes scientifiques et techniques et le début de l'accumulation. Le Moyen-Âge sut redéfinir la forme du processus cumulatif dont les premières traces peuvent être trouvées en Grèce, avec l'émergence de l'activité rationnelle. La technicité et la connaissance sont au point de départ des processus cumulatifs, mais ils s'ajoutent à des processus

---

613 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 53.
614 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 302.
615 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 286.
616 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 297. Cette affirmation est l'objet de nombreux passages. Par exemple, les symboles « restent liés aux rythmes fondamentaux et aux noyaux affectifs qui constituent l'immédiateté de la vie quotidienne : le jour et la nuit, les rapports « privés », etc. », *Ibid.,* p . 301. Ou encore : « nous avons parlé surtout des symboles et des symbolismes les plus obscurs et les plus profonds, ceux qui se lient aux rythmes cosmiques et vitaux, ceux qui se perpétuent (en liaison avec ces rythmes) dans la profonde affectivité de l'enfant, dans l'émotivité de l'adulte », *Ibid.,* p. 304.

qui restent pour une large part cycliques : « Les mouvements cycliques ne sont donc pas abolis. Un processus en spirale ascendante, coupé d'accidents multiples, englobe le processus circulaire, conservant dès lors une périodicité »[617]. Ces changements dans la *praxis* ont des conséquences politiques. Le régime politique moderne s'établit en bouleversant les symboles, c'est ce que Lefebvre montre en prenant l'exemple de la Révolution française. Mais celle-ci échoua à bouleverser les temporalités et les rythmes :

> *« Nous savons comment la Révolution française a violemment « profané » l'espace, exécutant ainsi, dans la praxis et pour la conscience sociale, des stipulations antérieures de la connaissance scientifique. Dans l'espace social ainsi dépouillé de symboles, nu et vide, la vie quotidienne de la bourgeoisie allait s'installer. La même révolution devait échouer devant le temps et les rythmes du temps (cosmique et social) qu'elle ne put arracher aux anciens symbolismes repris par la religion : fêtes saisonnières, nombres consacrés, organisations cycliques. Les symboles politiques (le drapeau etc) ne purent supplanter les symboles cosmiques. Dès lors, les symbolismes rattachés au temps vécu (affectif, émotionnel) persistèrent pour ainsi dire au-dessous de l'espace social occupé par les signes d'abord, les signaux ensuite »*[618]

Contrairement à plurivocité et à la richesse du symbole, le signal est un sémantème pauvre qui se développe avec l'industrialisation et le monde des machines et qui envahit l'environnement et la vie quotidienne dans la modernité. Le signal obéit à des lois strictement logiques, sans ambiguïté, définies de manière arbitraire, ce qui fait son efficacité. Son prototype est le feu rouge et vert qui règle la circulation automobile. Le sujet est passif face au signal (qui n'est pas seulement un stimulus sensoriel), il doit seulement suivre son indication par une réaction comportementale (continuer - s'arrêter). La généralisation des signaux aboutit à un conditionnement du sujet, qui développe des réflexes par leur répétition et l'apprentissage d'une série d'acte sociaux stables (par exemple le code de la route) : « constant et répétitif par essence, toujours là, le signal est automatique. Il fonctionne selon une fréquence réglée, sans qu'aucune volonté consciente intervienne, du moins quand son fonctionnement est impeccable »[619]. La répétition qui produit le conditionnement constitue ici un rythme linéaire. Lefebvre décrit comment les signaux deviennent prédominants dans le champ sémantique moderne et investissent la vie quotidienne :

> « La vie urbaine, dans « la société industrielle », se peuple d'innombrables signalisations. Chacune programme une routine, au sens exact des machines à calculer : conduites et comportements réglés. On peut se demander si un jour l'ensemble des signaux ne constituera pas une sorte de machine géante, qui n'aura pas besoin d'être construite, mais que les cybernéticiens n'auront qu'à mettre en formules et en forme à partir des connexions et signalisations existantes. Ce colossal dispositif aura déjà réglementé la routine de la société : sa vie quotidienne. Il donnera peut-être aux hommes pris dans le dispositifs et

617 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 323.
618 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 305.
619 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 280-281.

> prisonniers de la machine une splendide impression de spontanéité et d'harmonie »[620]

Ainsi la distinction entre le cyclique et le linéaire, les deux modalités du répétitif, est alimentée par la théorie des processus cumulatifs et la théorie du champ sémantique :

> « Précédemment nous avons souligné les différences entre plusieurs formes ou types de répétitions, irréductibles les uns aux autres. La répétition des cycles et des rythmes cycliques diffère de la répétition des gestes mécaniques : le premier type fait partie des processus non-cumulatifs, avec leur temporalité propre, le second fait partie des processus cumulatifs, avec leur temporalité linéaire, tantôt continue, tantôt discontinue. La répétition des comportements (conditionnements) stimulés par des signaux ne peut s'assimiler à la répétition des « états », émotions ou attitudes, liés à des symboles et à des noyaux émotionnels »[621]

C'est à travers cette distinction qu'il apprécie l'œuvre de Bachelard et le problème de sa dualité si souvent soulignée, avec une partie épistémologique qui explore la science moderne et une partie poétique qui explore des symbolismes archaïques. La rythmanalyse est d'ailleurs au cœur de cette articulation entre les deux parties de l'œuvre de Bachelard[622]. Lefebvre se définit par rapport à Bachelard en tentant de rendre raison de cette dichotomie :

> « Une part de cette œuvre porte sur le non-cumulatif (symboles et symbolismes, rythmes cosmiques et cycles, noyaux d'affectivité primaire ou protopathique dans l'individu, émotivité socialisée dans et par le langage…). Une autre part porte sur le cumulatif (la connaissance scientifique et technique modernes). Dans la perspective ici présentée, la coupure ne disparaîtra pas, mais devient thème, se conçoit comme telle et prend sens »[623]

En effet, les catégories de cyclique et de linéaire permettent avant tout de construire une critique de la vie quotidienne moderne. La rythmanalyse est au cœur de la problématique du monde moderne et de l'articulation entre processus cumulatifs et non-cumulatifs.

b) Critique de la vie quotidienne moderne par les temps et les rythmes

L'étude du quotidien à travers les rapports entre cyclique et linéaire permet de contribuer au projet de connaissance critique radicale de l'homme moderne qui anime Lefebvre, et rend raison de son déplacement de Bachelard : il ne s'agira pas seulement de comprendre ce qui est perdu dans le passage des sociétés traditionnelles à la vie quotidienne moderne mais de refuser la réalité sociale qui se met en place dans les années 1960, en particulier en ce qu'elle instaure des temporalités

---

620 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 300.

621 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 340.

622 Cette réflexion sur la rythmanalyse comme articulation entre les parties de l'œuvre de Bachelard a été développée par Julien Lamy dans le cadre de séminaires doctoraux préparatoires à son travail de thèse, Julien Lamy, *Le pluralisme cohérent de la philosophie de Gaston Bachelard,* s.dir. Jean-Jacques Wunenburger, Université Jean Moulin Lyon 3, soutenue le 14/10/2014.

623 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, tome 2 : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche, 1961, p. 335.

sociales qui aliènent l'individu et la vie sociale. Dans le troisième tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1981), Lefebvre revient sur ce qui animait sa réflexion dans le deuxième tome (1961). Il l'inscrit dans la renaissance des avant-gardes de la fin des années 1950 (le mouvement Cobra, l'I.S., etc.) qui refusent le productivisme et le consumérisme, et qui critiquent la « colonisation » (le terme est de Guy Debord) de la vie quotidienne, le capitalisme atteignant toutes les sphères de la vie :

> « Ce livre tentait donc de montrer pourquoi et comment le quotidien est programmé de façon insidieuse par les médias, par la publicité, par la presse. On explique aux gens, avec force détails et beaucoup d'arguments convaincants, comment ils doivent vivre pour « bien vivre » et tirer le meilleur parti des circonstances, ce qu'ils choisiront et pourquoi, quel sera l'emploi de leur temps et de leur espace. Ces traits marquent la société en brisant le social »[624]

L'emploi du temps témoigne de la programmation de la vie, le désir et la jouissance sont remplacés par la satisfaction programmée. L'emploi du temps connaît d'ailleurs de fortes évolutions dans les années 1960 : réduction du temps de travail, gain de temps avec les appareils ménagers généralisation des vacances et des loisirs. Les conditionnements et les comportements programmés (stimulés par des signaux comme la publicité) sont justement l'objet de la distinction entre les rythmes cycliques et les rythmes linéaires, et c'est ce qui fait l'intérêt d'une approche temporelle et rythmique de ces enjeux. Les processus linéaires liés aux sociétés cumulatives sont toujours présentés négativement - « dans le répétitif linéaire, l'identité formelle et matérielle de chaque « top » se reconnaît, engendrant lassitude, ennui et fatigue »[625] - alors que « les cycles prennent toujours l'allure de la nouveauté : l'aube semble toujours la première. Le rythme n'empêche pas le désir et le plaisir de la découverte ; la faim et la soif paraissent toujours nouvelles »[626]. Les processus cumulatifs ne se renouvellent pas, ils s'ajoutent les uns aux autres et s'empilent. Le renouvellement est commandé par l'obsolescence des produits. Dès les années 1930, l'industrie invente l'obsolescence programmée pour stimuler la production et simuler le besoin d'un renouveau, masquant ainsi l'accumulation par l'idée d'un cycle de vie des produits. L'apparition de la mode et des phénomènes de modes procède également de la même logique : il s'agit de simuler le cyclique par le linéaire. La rythmanalyse doit donc servir la critique générale de la société cumulative de la croissance, rejetant les satisfactions et les besoins programmés à l'aide de la notion de jouissance et d'usage. À la société cumulative de la croissance est opposée une pensée du développement (qualitatif). Cette dimension critique qui présente l'aliénation de la vie quotidienne et surtout celle de la société des Trente glorieuses est toujours présente dans les textes postérieurs.

[624] Lefebvre, *CVQ3.,* p. 31.
[625] Lefebvre, *CVQ3.,* p. 129.
[626] Lefebvre, *CVQ3.,* p. 128.

Dans le troisième tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1981), la rythmanalyse est toujours présentée comme une science nouvelle en voie de constitution, au cœur de la critique de la vie quotidienne et le quotidien reste défini comme l'interaction des deux modalités du répétitif, cyclique et linéaire[627]. La critique de la vie quotidienne interroge la société industrielle et la modernité en ce qu'elle programme une quotidienneté aliénante, ce qui situe la critique de Lefebvre hors du marxisme classique. « Lorsque les marxistes s'occupèrent des rythmes, ils ne les ont considérés qu'à partir du travail »[628]. Il fait référence à des thèses selon lesquelles l'art transposerait les rythmes du travail et les transfigurerait en plaisir artistique. Pour Lefebvre, ces thèses négligent la rupture introduite par le travail industriel :

> « Les gestes du travail ne s'organisèrent rythmiquement que dans les travaux antérieurs au travail industriel. Plus l'activité productrice se rapproche de l'organisation industrielle qui utilise les machines, plus le répétitif devient linéaire et perd le caractère rythmique. Par exemple une série d'opérations telles que les coups de marteau pour enfoncer des clous, ou la production de pièces par une fraiseuse, ou le montage d'une voiture »[629]

Certes, les travaux collectifs « s'organisèrent au début rythmiquement, s'accompagnant le plus souvent de chants : chants des rameurs, des haleurs, des moissonneurs, des bergers, des marins, etc. »[630], mais « si la série des coups de marteau prend parfois une sorte de rythme, c'est que le travailleur cherche à échapper à la monotonie linéaire. Dès les débuts de l'organisation industrielle, il y a une brutale interférence des processus vitaux rythmiques et des opérations linéaires »[631]. Pour Lefebvre, il ne faut pas s'en tenir à l'étude des rythmes du travail mais à l'organisation de la vie quotidienne, toutes les activités se réglant désormais sur le modèle de l'organisation industrielle, y compris le « temps libre » : vacances, repos, etc.

Lefebvre définit le projet rythmanalytique comme l'étude des « rapports entre la vie quotidienne et les rythmes, c'est-à-dire les modalités concrètes du temps social »[632]. La vie quotidienne évolue à partir du moment où le temps de travail fut mesuré avec l'horloge permettant l'homogénéisation et la quantification du temps. La montre introduit un temps abstrait et quantitatif

---

627 « Le quotidien résulte aussi des interférences entre les processus et temps cycliques – et les processus et temps linéaires, c'est-à-dire entre les deux modalités très différentes du répétitif. Le corps apparaît comme un paquet de rythmes cycliques; par contre beaucoup d'activités réglées- une suite de gestes productifs par exemple, ou de démarches sociales – sont clairement linéaires. Il y a dans le quotidien actuel un accablement, un écrasement du rythmique par le linéaire ; mais le rythmique ne peut disparaître ; le répétitif ne peut se réduire aux résultats d'une combinatoire, d'une linéarité préfabriquée et imposée. Bien qu'il y ait cette tendance dans le monde moderne, le quotidien ne peut se concevoir en fonction de la seule linéarité fonctionnelle », Lefebvre, *CVQ3.,* p. 17.

628 Lefebvre, *CVQ3.,* p. 129.

629 Lefebvre, *CVQ3.,* p. 129.

630 Lefebvre, *CVQ3.,* p. 129.

631 Lefebvre, *CVQ3.,* p. 129.

632 Lefebvre, *PR.,* p. 191.

en Occident, et seul le temps linéaire se laisse mesurer par la montre. Le temps entièrement quantifié est indifférent aux rythmes cycliques circadiens, saisonniers, mensuel, et il entre dans la pratique sociale avec la naissance de l'industrie. « C'est à partir de l'organisation du travail – divisé et composé, mesuré et quantifié – que la quantification a gagné la société entière, contribuant ainsi à la réalisation du mode de production »[633]. Lefebvre ajoute dans l'article « le projet rythmanalytique » :

> « Ce temps homogène et désacralisé remporta la victoire dès lors qu'il fournit la mesure du temps de travail. A partir de ce moment là, il devint le temps de la quotidienneté, subordonnant à la mesure du travail dans l'espace les autres aspects du quotidien : les heures du sommeil et du réveil, les heures des repas et de la vie privée, les relations des adultes avec les enfants, les distractions et les loisirs, les rapports au lieu d'habitation. Cependant la vie quotidienne reste parcourue et traversée par les grands rythmes cosmiques et vitaux : les jours et les nuits, les mois et les saisons, et plus précisément les rythmes biologiques. Il en résulte dans le quotidien une interaction perpétuelle entre ces rythmes et les processus répétitifs liés au temps homogène »[634]

L'originalité de la pensée de Lefebvre consiste à montrer l'ambivalence des transformations de la vie quotidienne par son interrogation sur la modernité par les rythmes. L'introduction des processus cumulatifs, si elle n'a pas bouleversé les symboles qui persistent, a eu des conséquences sur les temporalités quotidiennes, car la vie quotidienne se trouve à l'intersection de ces grands types de processus : elle se soumet aux exigences de l'accumulation et « reste liée aux rythmes, aux temps cycliques, aux symboles »[635]. Lefebvre remarque qu' « une très grande part de la vie biologique et physiologique, une grande part de la vie sociale, reste engagée dans des temps cycliques »[636], même si ceux-ci ont tendance à s'effacer :

> « Le qualitatif a presque disparu. Mais ici encore ce « presque » a beaucoup d'importance. C'est en ce sens que le quotidien représente la généralisation de la rationalité industrielle, de l'esprit d'entreprise, de la gestion capitalistique, reprise et imposée par le sommet étatique et institutionnel. A la limite de la quantification absolue, la pure rationalité, l'abstraction triompheraient. Le presque veut dire que cette limite ne peut pas s'atteindre et qu'il persiste toujours une autre possibilité »[637]

Le temps quotidien devient l'enjeu fondamental d'une lutte car « le quotidien est à la fois le lieu, le théâtre et l'enjeu d'un conflit entre les grands rythmes indestructibles et les processus imposés par l'organisation socio-économique de la production, de la consommation, de la circulation et de l'habitat »[638]. Les processus cumulatifs ne sont donc pas seulement une

633 Lefebvre, *CVQ3.,* p. 130.
634 Lefebvre, *PR.,* p. 191.
635 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 336.
636 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 54.
637 Lefebvre, *CVQ3.,* p. 131.
638 Lefebvre, *PR.,* p. 191-192.

problématique cantonnée à l'économie mais engagent les modes de vie dans leur ensemble. Avec l'étude des temps et des rythmes, il s'agit donc de reprendre d'une autre manière le projet de la critique de la vie quotidienne : la critique de la vie aliénée et le projet de transformation de la vie. A l'époque du deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne,* Lefebvre envisage la théorie des moments comme une possibilité de métamorphose du quotidien[639].

Lefebvre assigne dès le départ à la *Critique de la vie quotidienne* (avant même qu'elle soit l'objet de la rythmanalyse définie comme telle) la tâche d'étudier « la persistance des temps rythmiques dans le temps linéaire, celui de la société industrielle moderne. (…) Elle examine les déficiences et malaises qui résultent de cette interaction encore peu et mal connue. Elle envisage enfin les métamorphoses possibles, du fait de cette interaction, dans la quotidienneté »[640]. L'étude rythmique du quotidien donne du relief à certains malaises de la modernité :

> « Les temps cycliques, brisés par le temps linéaire du processus cumulatif, pendent pour ainsi dire en lambeaux en nous et autour de nous. Et cependant, les symbolismes, les rythmes cycliques, les noyaux brisés ou dégénérés organisent encore la quotidienneté ; ils y figurent le centre stable et entretiennent l'illusion d'une harmonie pré-établie, pour autant qu'on puisse encore parler d'harmonie »[641]

Dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne,* Lefebvre donne des exemples de cette persistance des temps cycliques en s'appuyant sur des observations significatives, notamment de l'organisation de la vie biologique et physiologique. Les heures de repas et de sommeil restent réglés par des coutumes même si certains groupes s'en affranchissent (et même si, note Lefebvre en 1961, les transports fonctionnent jour et nuit dans certaines très grandes villes). L'affranchissement de ces rythmes sociaux profondément enracinés passe par une abstraction du temps vécu, dont la journée continue serait l'ébauche. En 1985, il prolonge ces observations :

> « Les activités nocturnes se multiplient, bouleversant les rythmes circadiens. Comme si la journée ne suffisait pas à accomplir les tâches répétitives, la pratique sociale mord peu à peu sur la nuit. En fin de semaine, au lieu du repos hebdomadaire et de la piété traditionnelle, éclate la fièvre du samedi soir »[642]

L'étude des emplois du temps permet donc d'étudier le temps social et ses transformations. Mais il ne s'agit pas seulement de décrire le découpage du temps et ses différentes parcelles pour

---

639 La transformation du quotidien est l'objet d'une importante discussion avec l'Internationale Situationniste dans la mesure où Guy Debord assimile le moment à la notion de situation et étudie leur différence. Nous reviendrons par la suite sur cette possibilité transformatrice inhérente au projet de rythmanalyse, alors que nous nous concentrons actuellement sur le savoir du quotidien qui la sous-tend.

640 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 54.

641 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 337.

642 Lefebvre, *PR.,* p. 192.

saisir le rythme de la vie quotidienne. Ce relevé des activités « paraîtra scientifique ; or, il passe précisément à côté de l'objet lui-même qui n'est pas la série des laps de temps ainsi passé mais leur enchaînement dans le temps, donc leur rythme »[643]. A un autre niveau, il compare la vie d'un jeune fils de paysan et celle d'un fils d'ouvrier. Celle du jeune paysan est encore rythmée par les temps cycliques traditionnels qui se perçoivent en lui, dans la maison ou dans le village (« journée, semaine, saisons – semailles, moissons ou vendanges – jeunesse, mariage, maturité, vieillesse – naissance et funérailles »[644]). Ce noyau stable qui organise sa vie et l'intègre dans la communauté et le cosmos est en voie de dissolution. La vie du jeune ouvrier est davantage dissociée, moins prévisible à cause de sa précarité, les disjonctions entre la vie familiale et la vie sociale (l'école) sont plus grandes et les transitions plus heurtées. La vie de travail le confronte aux temporalités linéaires et il cherchera à retrouver les temporalités cycliques dans la vie familiale.

Cette description des rythmes de vie au début des années 1960 montre avec le recul, l'évolution de la problématique des rythmes quotidiens, même si Lefebvre présente davantage les continuités de son interrogation quand il évoque le projet rythmanalytique. Entre 1961 et 1981, il a théorisé l'avènement de la société urbaine, ce qui déplace l'objet d'interrogation ébauché dans les années 1960 et qui était concentré sur le passage de la société traditionnelle à la société industrielle. La société industrielle introduisait un mode de production et de consommation nouveau, alors que la société urbaine fait du territoire habité un espace produit par les logiques de l'abstraction et le lieu d'émergence de possibilités nouvelles. N'y a-t-il pas de problématiques spécifiques aux rythmes urbains qui se dessinent, au-delà de la critique de la vie quotidienne, lié à la spatialité de l'urbain et de son évolution ? La reprise du projet de rythmanalyse dans les années 1980 profite de l'évolution de la théorisation des problèmes de l'homme moderne dans les années 1970, en particulier de toute la réflexion sur l'espace et la société urbaine. Lefebvre peut écrire en 1985 que « le temps social est lui-même un produit social »[645] car il réinvestit les analyses qu'il a effectuées de l'espace social dans celle du temps social. Que signifie l'expression : « le temps social est un produit social » à partir de l'analyse de la production de l'espace ? Quels sont les rapports entre le temps et l'espace et comment les rythmes témoignent de ces rapports ? Il s'agit de réinscrire la distinction entre cyclique et linéaire opérante dans la critique de la vie quotidienne dans la conceptualisation lefebvrienne de l'espace et du temps.

---

643 Lefebvre, *PR.,* p. 194.
644 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 55.
645 Lefebvre, *PR.,* p. 192.

3) Le temps social comme produit social

a) La production du temps

Dès le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre envisageait l'espace et le temps comme des catégories spécifiques de sa sociologie (et pensait la rythmanalyse comme moyen d'analyser les temporalités sociales). Les concepts d'espace et de temps qu'il développe en sociologie se distinguent des concepts utilisés dans les sciences de la nature (le temps biologique révélé par la chronobiologie, les temps de la physique et l'espace géométrique, et même l'espace géographique des climats et de la géologie). Pourtant le temps social n'est pas indépendant du temps de la nature, biologique et physique, puisque l'alternance du jour et de la nuit (le rythme circadien), les saisons, les grands cycles structurent la temporalité sociale. De même que l'espace social n'est pas indépendant des lieux physiques, des climats et des paysages, des éléments et des espèces qui concourent à l'installation temporaire ou permanente d'une société humaine. C'est d'ailleurs dans les rythmes naturels que plongent les temporalités sociales cycliques, et le temps social, « comme temps naturel (…) a un caractère rythmique »[646]. Cela suppose de se départir de l'opposition courante entre un espace et un temps perçu subjectivement (temps psychologique), celui de l'homme, face à l'espace-temps objectif étudié par les sciences.

Les sciences de l'homme (notamment l'anthropologie) ont cherché depuis longtemps à rendre compte de l'articulation des temporalités naturelles et humaines présentes dans toutes les activités physiologiques, liées au corps humain (la respiration, la marche, les repas, la sexualité, etc.), de même que la psychologie cherchait à rendre compte des bases physiques et physiologiques des activités mentales. Le temps est l'objet d'études sociologiques et anthropologiques, que ce soit dans son aspect civilisationnel ou dans les évolutions des temporalités quotidiennes dans la société moderne et urbaine[647]. La pensée lefebvrienne du temps social va se forger au contact d'autres penseurs des temps sociaux qui l'inspirent, notamment Georges Gurvitch à qui il succède à la Faculté de sociologie de Strasbourg et qu'il cite à propos de la théorie du temps social dans le deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne*[648]. Avec la rythmanalyse, Lefebvre dit vouloir développer la théorie de la multiplicité des temps sociaux de cet auteur. Dans *La Vocation actuelle de la Sociologie* (Tome 2, chap. 13, PUF, 1963), Gurvitch expose cette théorie de la multiplicité des

---

646 Lefebvre, *CVQ3.,* p. 128.

647 Pour une « bibliothèque » de la question des temporalités urbaines qui mentionne les références essentielles, voir Thierry Paquot, « bibliothèque », in T. Paquot (s.dir.), *Le quotidien urbain*, Paris, la Découverte, Institut des villes, 2001, p. 180-188.

648 Lefebvre cite Georges Gurvitch, *La multiplicité des temps sociaux*. Centre de la Documentation Universitaire, 1961 (Cours à la Sorbonne 1957-1958)

temps sociaux en se réclamant de Maurice Halbwachs qui par ses travaux sur la mémoire collective est l'un des fondateurs de la sociologie du temps. Gurvitch postule que « la vie sociale s'écoule dans des temps multiples, toujours divergents, souvent contradictoires, et dont l'unification relative, liée à une hiérarchisation souvent précaire, représente un problème pour toute société »[649]. L'unification de la multiplicité des temps est acquise par un effort propre à une civilisation ou à une institution pour coordonner la vie sociale, même si cette unification des échelles de temps n'aboutit pas toujours à un temps unifié et peut elle-même être diverse.

Gurvitch définit le temps de manière empirique : « il suffit de le décrire tantôt comme une coordination, tantôt comme décalage de mouvements, coordination et décalage qui se succèdent dans la durée et durent dans la succession »[650]. Pour établir sa théorie de la multiplicité des temps sociaux, il se départit de la durée bergsonienne, mais il ne poursuit pas davantage son enquête sur des philosophies du temps alternatives qui pourraient rejoindre son enquête sur la multiplicité des temps sociaux. En particulier, s'il évoque la critique de Bergson par Bachelard et cite *La dialectique de la durée*, il ne s'attarde pas sur la pensée des temporalités rythmiques de Bachelard. Il cherche avant tout à établir une typologie opérante pour étudier de manière empirique la multiplicité des temps sociaux, dont voici les catégories : le temps de longue durée et au ralenti, le temps en trompe-l'œil, les battements irréguliers entre apparition et disparition de rythmes, le temps cyclique du repliement sur soi, le temps en retard sur lui même, le temps d'alternance entre retard et avance, le temps en avance sur lui même et le temps explosif. Le flou conceptuel de cette typologie tient sans doute au fait que Gurvitch se contente des catégories de coordination, synchronisation, et décalage, qu'il aurait pu obtenir à l'aide d'une théorie du temps et du rythme que Lefebvre cherchera à développer.

Lefebvre emprunte à Gurvitch l'idée qu'il y a un conditionnement réciproque entre les activités sociales et les temporalités d'une société. La théorie du temps social produit se trouve en germe dans ses travaux, puisque Gurvitch affirme que « les phénomènes sociaux totaux et les structures sociales qui les expriment partiellement sont à la fois les producteurs et les produits du temps social : ils donnent naissance au temps social et se meuvent, s'écoulent en lui »[651]. L'agencement des temporalités propre à la vie quotidienne peut donc être considéré comme un produit de la *praxis* et le temps comme un produit social. Lefebvre va plus loin que Gurvitch en utilisant le concept de rythme pour penser et décrire les temporalités. Les rythmes permettent de décrire le rapport temporel de l'homme à lui-même, aux autres et à la nature et sont donc les

[649] Georges Gurvitch, *La Vocation actuelle de la sociologie,* vol.2, PUF, 1963, chap. 13 « la multiplicité des temps sociaux », p. 325.
[650] Gurvitch, *Ibid.,* p. 329.
[651] Gurvitch, *Ibid,* p. 339.

« modalités concrètes du temps social », comme le formule Lefebvre dans l'article « le projet rythmanalytique »[652].

La production de l'espace pousse plus loin la conceptualisation de l'espace et du temps entreprise dans la *Critique de la vie quotidienne*. *La production de l'espace* est sans doute l'ouvrage le plus connu de Lefebvre et celui qui a marqué une génération de penseurs dans le domaine des études urbaines en développant les questions de spatialité, en particulier dans le monde anglo-saxon où l'ouvrage a été traduit en 1991, avec le succès de *Postmodern geographies* (1989) de Edward W. Soja. Cependant, le « tournant spatial » dans les années 1990 a amené une vision déformée de l'ouvrage, comme l'explique Stuart Elden : « Je voudrais remettre en question l'idée répandue selon laquelle, comme le dit Michael Dear, 'la plupart des théoriciens en sciences sociales sont aujourd'hui conscient que le projet de Lefebvre visait à une réorientation de l'enquête sur l'homme, en l'éloignant de son obsession traditionnelle pour le temps et en l'amenant à concentrer son attention sur l'espace' »[653]. Stuart Elden le fait, à la suite de Eleonore Kofman et Elisabeth Lebas[654], en interrogeant la conception lefebvrienne de l'histoire qui ne se réduit pas à celle communément admise dans le matérialisme dialectique par son hybridation avec les influences de Nietzsche et de Heidegger. La pensée de Lefebvre est toujours historique et sociale même si elle n'est pas une pensée du déterminisme historique (du développement téléologique de l'histoire), et qu'elle est en ce sens une pensée de la fin de l'histoire, comme l'indique l'ouvrage éponyme (*La fin de l'histoire, épilégomènes*, Paris, Minuit, 1970). Cela a une importance pour comprendre ce qui est en jeu dans l'idée de l'espace comme produit social :

> « Lefebvre n'a pas seulement corrigé le déséquilibrage propre à la pensée moderne entre le temps et l'espace, mais il a aussi, *contra* Kant, mis l'accent sur l'historicité de leur expérience. Le temps et l'espace ne sont plus les contenants formels et vides de Kant, les catégories *a priori* de la sensibilité, le temps et l'espace peuvent être expérimentés en tant que tels, et leur expérience est directement liée aux conditions historiques dans lesquelles ils ont été expérimentés »[655].

---

652 Lefebvre, *PR.,* p. 191.

653 « *I am concerned here with challenging the accepted wisdom, that, as Michael Dear puts it, 'most social theorists are by now aware that Lefebvre's project is aimed at a reorientation of human inquiry away from its traditional obsession with time and toward a reconstituted focus on space'* », Stuart Elden, *Understanding Henri Lefebvre,* London, Continuum, 2004, p. 169. Traduction de l'auteure.

654 Henri Lefebvre, *Writings on Cities*. Edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, 1996. Les éditrices ont publié cet ouvrage pour montrer les divers aspects de la pensée urbaine de Lefebvre, et ont intégré les écrits sur le droit à la ville et la rythmanalyse.

655 « *Lefebvre not only corrected the modernist imbalance of time over space, but also, contra Kant, emphasized the historicality of their experience. No longer the Kantian empty formal containers, no longer categories of experience, time and space could be experienced* as such*, and their experience was directly related to the historical conditions they were experienced within* », Stuart Elden, *Op. Cit.,* p. 185. Traduction de l'auteure.

Stuart Elden a aussi montré qu'en travaillant sur les questions spatiales, qui sont indissociables de l'émergence de la société urbaine, il transforme de manière combinée la manière d'appréhender l'espace et le temps dans l'analyse des phénomènes sociaux et historiques. Stuart Elden revient alors sur les principaux acquis de la *Production de l'espace*. Pour Lefebvre, il ne s'agissait pas seulement d'introduire les questions spatiales dans le marxisme, comme l'ont compris de nombreux théoriciens contemporains[656], mais de penser l'espace social comme un produit social, étant donné que l'organisation territoriale devient un aspect stratégique, et donc politique, des sociétés capitalistes avancées (voir chapitre 3 : l'espace entre produit et œuvre).

Dans la préface à la réédition de 1985 de *La production de l'espace*, Lefebvre rappelle l'exigence qui avait été la sienne dans la conceptualisation de l'espace et il décrit son ouvrage comme :

> « l'effort pour sortir de la confusion en considérant l'espace (social) ainsi que le temps (social) non plus comme des faits de « nature » plus ou moins modifiée, et non pas comme de simples faits de « culture » - mais comme des produits. Cela entraînait une modification dans l'emploi de ce dernier terme. La production de l'espace (et du temps) ne les considérait pas comme des « objets » et des « choses » quelconques, mais comme les aspects principaux de la nature seconde, effet de l'action des sociétés sur la « nature première » ; sur les données sensibles, la matière et les énergies »[657]

Rétrospectivement, et peut-être pour rectifier les incompréhensions de sa pensée, Lefebvre introduit le temps social à côté de l'espace social pour les penser de manière conjointe. La question du temps n'était pourtant pas absente de *La production de l'espace :*

> « Il faudra montrer la différence entre la « science de l'espace » rêvée ou cherchée, et la connaissance de sa production. Celle-ci, à la différence des découpages, interprétations, représentations, retrouvera le *temps* (et d'abord celui de la production) dans et à travers l'espace (…) Elle permettra de mieux comprendre comment les sociétés engendrèrent leur espace et leur temps (sociaux) »[658]

Comme l'analyse Stuart Elden[659], la production est un processus qui s'élabore par des répétitions temporelles, elle a une histoire, elle se produit dans le temps. Lefebvre ne fétichise pas l'espace au détriment du temps, comme certains lecteurs on pu le croire (notamment Manuel Castells), il redresse la balance qui existait au détriment de l'espace dans l'analyse des phénomènes socio-historiques :

> « C'est un problème clé : est ce que Lefebvre spatialise l'histoire, historicise l'espace, ou plus simplement spatialise la sociologie ? Alors même que je crois que Lefebvre essayait

656 En particulier en France, Manuel Castells, *La question urbaine,* Paris, Maspero, 1972, et aux Etats-Unis, Richard Peet, Edward W. Soja...
657 Lefebvre, *La production de l'espace* (1974), préface de 1985, Paris, Anthropos, 4ème ed. 2000, p. XIX.
658 Lefebvre, *PE.,* p. 110.
659 Voir Elden, *Op. Cit.,* chap. 5, « space and history », p. 167-210.

> de faire tout cela en même temps et bien plus encore, en travaillant avec ces trois termes constamment en relation, il apparaît qu'il écrit une histoire de l'espace plutôt qu'une histoire spatialisée »[660]

C'est davantage à une histoire de la production de l'espace qu'une histoire de l'espace à laquelle Lefebvre veut contribuer, comme il l'indique à la fin de *La production de l'espace,* alors qu'il veut fonder une science de l'espace, « spatio-logie » ou « spatio-analyse »[661]: « La connaissance ne porte pas sur l'espace en tant que tel, ne construit pas de modèles, types ou prototypes d'espaces, mais expose *la production de l'espace* (…). L'hypothèse d'une « spatio-analyse » pourrait nuire en l'obscurcissant au projet d'une *rythmanalyse* qui complète l'exposé de la production d'espace »[662]. La rythmanalyse, qui est le projet de connaissance du temps social produit, est à combiner à la spatio - analyse : ici Lefebvre nous indique explicitement qu'il faut adjoindre la question du temps à celle de l'espace pour mesurer la fertilité des concepts présentés dans *La production de l'espace*. Les questions de l'espace et du temps doivent être combinées pour penser la transformation des sociétés urbaines et de l'homme moderne. Cela nous amène à relire *La production de l'espace* en ajoutant la question du temps social à celle de l'espace.

En pensant le temps de manière parallèle à l'espace, il est possible d'envisager le temps comme un produit social : c'est-à-dire non seulement comme quelque chose de créé et d'hérité (une nature seconde), mais qui en entrant pleinement dans le fonctionnement quotidien de la société devient constitutif et producteur de cette réalité sociale. Les évolutions de la technologie entrent également dans la production du temps social comme produit social : les moyens de transport et de communication, ainsi que l'audiovisuel[663] et le numérique modèlent la temporalité de notre existence, introduisant l'obsolescence et l'instantanéité. Cela suppose de redéfinir le temps par rapport à de nombreux concepts de temps issus de la tradition philosophique, mais également du concept de temps utilisé dans les sciences de la nature. La recherche concerne le temps logico-épistémologique, - le temps de la pratique sociale, - celui qu'occupent les phénomènes sensibles, sans exclure l'imaginaire, les projets et projections, les symboles, les utopies[664].

---

660 « *This is a key issue : does Lefebvre spatialize history, historicise space, or simply spatialize sociology ? Whilst I believe that Lefebvre working with three constinually relating terms, was attempting to do all these and more, it can appear that he is writing a* history of space*, and not a* spatial history », Elden, *Op.cit.,* p. 194. Traduction de l'auteure.

661 Nous notons ici la proximité avec le terme de « topo-analyse » employé par Bachelard.

662 Lefebvre, *PE.,* p. 465.

663 Jean Chesneaux à propos de la télévision : « Alors qu'au départ elle ne prétendait qu'agrémenter le temps libre, la télévision a imposé une temporalité autonome, éclatée en clips et messages qui se succèdent à l'écran en ignorant ce qui précède et ce qui suit. Elle est *instantanée,* (…), *hiérarchisée* (…), *marchandisée* à l'extrême », Jean Chesneaux, *Habiter le temps,* Paris, Bayard, 1996, p. 8.

664 Nous appliquons ici au temps le projet défini pour l'espace dans *La production de l'espace :* « la

Il s'agit d'unifier différents plans qui sont souvent dissociés, en pensant les relations entre le temporalités pratiques et celles de la perception quotidienne sur lesquelles on peut mener des enquêtes de type historiques et sociales (le temps perçu), les conceptions du temps et les concepts, le codages et les mises en formes dans la pratique sociale (comme exemple de ce temps conçu, le temps linéaire à écoulement constant), et le temps intime et imaginé ou temps vécu, qui fut si souvent l'objet de la philosophie au vingtième siècle et des pratiques artistiques comme la musique. Il y a des contradictions entre le temps perçu, conçu et vécu qui s'expriment dans des situations précises mais il s'agit de penser leurs relations et articulations. Cette conception unitaire du temps n'élimine pas les conflits entre des espaces-temps locaux. Il s'agit bien de penser le temps comme un moyen de production, de contrôle et de domination, en lien avec les pouvoirs de l'État et du capitalisme.

Si chaque société produit son espace propre, il faut également penser comment elle produit son temps propre, qui puisse être approprié. Ce temps approprié est associé à des productions symboliques et à des représentations : il y a des moments appropriés pour chaque acte social, et les temps sont qualifiés dans la vie quotidienne, organisée par des emplois du temps dans la société moderne. Dans l'exemple de la Cité grecque, le temps approprié est d'emblée pensé comme rythmique : « La Cité eut sa pratique spatiale; elle a façonné son espace propre, c'est-à-dire approprié. D'où l'exigence nouvelle d'une étude de cet espace qui le saisisse comme tel, dans sa genèse et sa forme, avec son temps ou ses temps spécifiques (les rythmes de la vie quotidienne), avec ses centres et son polycentrisme »[665]. Il faut donc passer de l'étude du temps à celle de la production du temps, avec l'ambition globale qui est celle de Lefebvre à propos de l'espace :

> « La théorie *reproduit*, avec un enchaînement des concepts, mais dans un sens très fort, le processus générateur : du dedans et pas seulement du dehors (descriptivement) – comme globalité, en passant donc sans cesse du passé à l'actuel (et inversement). En effet, l'historique et ses conséquences, le « diachronique », l'étymologie des lieux, c'est-à-dire tout ce qui s'y passa en modifiant les endroits et les places, tout cela s'inscrit dans l'espace. Le passé a laissé des traces, ses inscriptions, écriture du temps. Mais cet espace est toujours, aujourd'hui comme jadis, un espace présent, donné comme un tout actuel, avec ses liaisons et connexions en acte. De sorte que la production et le produit se présentent comme deux côtés inséparables et non comme deux représentations séparables »[666]

Nous pourrions reprendre à propos du temps ce que Lefebvre dit de l'espace, puisque le temps social est structuré et agencé par son calendrier, ses fêtes, ses traditions en renouveau continu, qui

---

recherche concerne l'espace logico-épistémologique, - l'espace de la pratique sociale, - celui qu'occupent les phénomènes sensibles, sans exclure l'imaginaire, les projets et projections, les symboles, les utopies », Lefebvre, *PE.,* p. 19.

[665] Lefebvre, *PE,* p.40. Nous reviendrons sur l'aspect rythmique du temps approprié dans le prochain chapitre

[666] Lefebvre, *PE.,* p. 47.

se réfèrent à des événements passés. Le temps s'inscrit dans l'espace, et des événements locaux viennent marquer le temps (les fêtes par exemple, qui n'existent que parce qu'elles se déroulent dans un lieu). La mémoire est toujours un temps présent, un temps qui se produit en acte.

La distinction entre la pratique spatiale, les représentations de l'espace et les espaces de représentation, auxquels sont associés l'espace perçu, conçu et vécu peut être transposée dans l'analyse du temps social. La pratique temporelle correspondrait ainsi au temps perçu quotidiennement, celui qui se produit et qui est approprié par la société dans sa pratique quotidienne, et qui a été l'objet de la critique de la vie quotidienne explorée ci-dessus. Dans la vie quotidienne, le temps est emploi du temps, calendrier, fête, pause, temps de sommeil, loisir, rendez-vous, anniversaire, samedi soir, etc. Ce temps pratique est la base de la perception et de l'action du corps. La pratique temporelle « moderne » se définirait donc par la vie quotidienne d'un habitant d'HLM en banlieue et son « métro - boulot - dodo », cas limite et significatif, pour paraphraser Lefebvre[667]. Le temps conçu est le temps qui fait l'objet d'élaborations intellectuelles et de représentations, notamment dans le cadre de la science (temps continu ou relatif, temps mesurable par l'horloge, etc.). Notre civilisation est passée maîtresse dans l'art de mesurer le temps, le quantifier, et à faire coïncider la pratique sociale avec sa mesure. Le temps de représentation ou temps vécu à travers des images et des symboles qui l'accompagnent, approprié et modifié par l'imagination, est un temps habité, pour reprendre l'expression de Jean Chesneaux[668], qui peut être décrit par des philosophes ou par des œuvres artistiques, notamment musicales ou littéraires. Il est un temps dans lequel on « oublie le temps »[669]. On peut songer à la temporalité de la petite phrase de Vinteuil qui n'est pas une sonate réelle, mais une phrase musicale imaginée par Proust dans *A la recherche du temps perdu.* Cette phrase musicale sublimerait et condenserait les sentiments temporaires, les portant à l'intemporalité, et les réanimerait chez l'auditeur par sa résonance. Le temps musical est un temps vécu. La cohérence entre ces différents niveaux s'impose, mais il reste l'objet de moments exceptionnels.

L'idée de production du temps permet donc de passer d'une description des temps particuliers de la vie quotidienne, associés à des activités (travail, loisir, repos, études, procréation

---

667 « La pratique spatiale « moderne » se définit donc par la vie quotidienne d'un habitant d'HLM en banlieue, cas limite et significatif », Lefebvre, *PE.,* p. 48.

668 Jean Chesneaux, *Habiter le temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue politique*, Paris, Bayard, 1996.

669 « le temps que provisoirement nous nommerons « approprié » a ses caractères propres. Normal ou exceptionnel, c'est un temps qui oublie le temps, pendant lequel le temps ne (se) compte plus. Il advient ou survient quand une activité apporte une plénitude, que cette activité soit banale (activité, travail) ou subtile (méditation, contemplation), spontanée (jeu de l'enfant et même des adultes) ou sophistiquée. Elle a quelques traits d'une autocréation plutôt que d'une imposition venue du dehors. Elle *est* dans le temps : elle *est* un temps, mais ne le réfléchit pas », Lefebvre, *PR.,* p. 194.

et temps de famille, retraite, etc.) au processus social et historique qui façonne la distribution de ces différents temps de nos vies. Cette texture particulière de nos journées et l'agencement global de nos vies est l'objet d'un art de vivre propre à la civilisation. L'objet de la critique de la vie quotidienne dans le monde moderne était de montrer l'aspect monotone et répétitif de la temporalité moderne, associé à une pratique spatiale, celle de la planification spatiale. A la planification spatiale s'ajoute la planification temporelle de la société du travail salarié. L'enquête sur la production du temps permet d'élargir et de structurer l'enquête sur le plan conceptuel. C'est à l'intérieur du cadre intellectuel de la production de l'espace et du temps qu'il faut comprendre l'apport de la rythmanalyse dans la pensée de Lefebvre, puisque les rythmes sont pensés comme les modalités concrètes du temps social. Si Lefebvre avait pensé au départ que la rythmanalyse pouvait contribuer à une étude scientifique des temps sociaux, l'objet de cette rythmanalyse est le temps social comme produit social qui articule des dimensions perçues, conçues et vécues.

L'histoire du temps et des rythmes reste à entreprendre pour comprendre la situation de l'homme moderne[670]. Le temps conçu comme un écoulement linéaire, découpable en « tranches horaires », ce que Bergson appelait de manière trompeuse la spatialisation du temps, est en fait une conception abstraite du temps qui rentre dans la pratique sociale avec l'industrialisation, qui se fonde sur le temps mesuré de l'horloge, et qui évacue le temps vécu. Le temps absolu qui était celui des sociétés traditionnelles, temps rythmé et cyclique, est travaillé par un processus d'abstraction qui fait du temps un temps linéaire et homogène, dont les portions sont équivalentes les unes aux autres. Le rythme abstrait devient une seule répétition linéaire, poussée au plus loin dans le travail industriel, avec le taylorisme. Le temps vécu est colonisé par ce temps abstrait qui est une abstraction concrète puisque c'est un temps conçu qui entre dans la pratique sociale (d'où le terme d'abstraction concrète[671] qui caractérise chez Lefebvre aussi bien l'espace que le temps). Ainsi les relations entre les temporalités cycliques et linéaires saisie par Lefebvre dans la critique de la vie quotidienne pourraient être repensées comme un processus d'abstraction du temps. L'article « Le projet rythmanalytique » permet d'ailleurs de ressaisir les conflictualités entre les rythmes cycliques et les rythmes linéaires à l'intérieur de ce cadre :

> « Le quotidien est à la fois le lieu, le théâtre et l'enjeu d'un conflit entre les grands rythmes indestructibles et les processus imposés par l'organisation socio-économique de la production, de la consommation, de la circulation et de l'habitat. L'analyse de la vie quotidienne montre comment et pourquoi le temps social est lui-même un produit social. Comme tout produit, comme l'espace, le temps se divise et se scinde en usage et valeur d'usage d'un côté, et en échange et valeur d'échange d'un autre côté. D'un côté il se vend et

670 « L'histoire du temps, et le temps de l'histoire, doivent inclure une histoire des rythmes, qui manque », Lefebvre, *ER.,* p. 71.

671 Sur l'abstraction concrète, voir Lukasz Stanek, *Op. Cit.*

de l'autre il se vit »[672]

Les luttes autour de l'emploi du temps vont dans le sens d'une imposition du temps mesuré : « le temps quantifié se soumet à une loi très générale de cette société : il devient à la fois uniforme et monotone tout en s'émiettant et en se fragmentant »[673]. Le corollaire est un effacement relatif des rythmes associés à la nature.

Jean Chesneaux montre dans son essai *Habiter le temps* (Bayard, 1996) les prolongements contemporains de ce processus d'abstraction du temps qui met en crise notre régime de temporalité en l'alignant sur les priorités financières et technique, et qui accompagne les différentes crises de société : le temps de vivre se dégrade en ce qu'il appelle un temps-paramètre, synchronisé à l'échelle mondiale, fort proche de ce que Lefebvre pourrait entendre par « temps abstrait » (nous reviendrons sur ces symptômes contemporains de la temporalité abstraite dans la troisième partie) :

> « C'est le temps-paramètre, devenu hégémonique, qui prétend désormais, à lui seul, définir la ville. L'appartenance ou la non-appartenance à celle-ci ne dépendrait plus, notamment, que de la capacité des transports publics ou privés à desservir tel ou tel point. Les ensembles urbains ainsi mis « hors-sol » ne seraient plus que des entités sociales fluides, discontinues, éclatées, dissolvant l'identité collective, la cohérence humaine. Ces villes devenues « virtuelles » ne se repéreraient plus sur une carte, elles n'existeraient que par les courbes « isochrones » des déplacements de leurs résidents. Elles n'auraient plus guère à voir avec les cités comme lieu de citoyenneté commune et les relations humaines qui s'épanouissent au fil du temps-compagnon »[674]

Lefebvre a établit que l'espace devient instrumental avec la planification spatiale dans les années 1960. N'en est-il pas de même pour le temps qui est la mesure ultime d'une économie financiarisée ?

Mais quelle est la différence entre l'espace et le temps si les mêmes catégories s'appliquent pour les analyser ? Lefebvre avait perçu les enjeux de la production du temps et de son processus d'abstraction : celui-ci entre en conflit avec son expérience primordiale, avec le temps perçu et vécu :

> Que chacun regarde autour de lui l'espace ; Que voit-il ? Voit-il le temps ? Il le vit. Il est dedans. Chacun ne voit que des mouvements. Dans la nature, le temps se saisit dans l'espace, au cœur, au sein de l'espace : l'heure du jour, la saison, la hauteur du soleil au-dessus de l'horizon, la place de la lune et des étoiles dans le ciel, le froid et la chaleur, l'âge de chaque être naturel. Avant que la nature soit localisée dans le sous-développement, chaque lieu porte son âge et la trace, comme le tronc d'un arbre, du temps qui l'a engendré. Le temps s'inscrit dans l'espace et l'espace-nature n'est que l'écriture lyrique et tragique du temps-nature. Ne disons pas comme certains philosophes la dégradation de la durée, ou le simple résultat de l' « évolution ». Or, le temps disparaît dans l'espace social de la

[672] Lefebvre, *PR.,* p. 192.
[673] Lefebvre, *PR.,* p. 192.
[674] Jean Chesneaux, *Habiter le temps*, Paris, Bayard, 1996, p. 15-16.

> modernité. Il ne s'écrit que sur les appareils de mesure, isolés, spécialisés eux-aussi : les horloges. Le temps vécu prend forme et intérêt social, sauf le temps de travail. L'espace économique se subordonne le temps ; quant à l'espace politique, il l'évacue comme menaçant et dangereux (pour le pouvoir). Le primat de l'économique et plus encore du politique entraîne la suprématie de l'espace sur le temps. Il se pourrait donc que l'erreur concernant l'espace concerne en vérité plus intimement le temps: plus proche encore, plus fondamental que l'espace. Le temps, ce « vécu » essentiel, ce bien entre les biens, ne se voit pas, ne se lit pas. Il ne se construit pas. Il se consume, il s'épuise, et c'est la fin. Le temps ne laisse que des traces. Il se dissimule dans l'espace sous les débris qui l'encombrent et dont on se débarrasse au plus vite: les déchets polluent.
>
> Cette évacuation apparente du temps ne serait-elle pas un des traits caractéristiques de la modernité ? N'aurait-il pas une portée plus grande qu'un simple effacement des traces, des ratures, sur une feuille de papier ? S'il est vrai que le temps s'apprécie en argent, qu'il s'achète et se vend comme un objet quelconque (le temps c'est de l'argent!), il disparaît comme tel ; ce n'est même plus une dimension de l'espace, mais le brouillon ou gribouillis qu'une épure bien faite va gommer. Cette évacuation viserait-elle le temps dit historique ? Oui, mais à titre de symbole. C'est le temps de vivre, le temps comme bien irréductible qu'élude la logique de la visualisation et de la spatialisation, pour autant qu'il y ait logique. Porté à la dignité ontologique par les philosophes, le temps est tué par la société[675]

L'objet de la rythmanalyse, comme science du temps social produit, était donc de retrouver le temps rythmique, rythmé et rythmant, menacé par une pratique sociale abstrayante de l'espace et du temps propre à la civilisation moderne. Ce faisant, ne retrouve-t-il pas la pensée de Bachelard du temps vécu comme temps rythmique et n'est ce pas là que se situe leur plus profond accord ?

b) Le temps vécu, un temps rythmique

Penser le temps social comme un produit social nous a permis de situer le temps vécu par rapport au temps conçu et au temps perçu. A l'aide de ces distinctions entre le temps perçu, le temps conçu et le temps vécu, il est possible de relire l'articulation entre la rythmanalyse bachelardienne et la rythmanalyse lefebvrienne. De la même manière que *La poétique de l'espace* informe et décrit l'espace vécu, en rapport avec des images et symboles, Bachelard se préoccupe du temps vécu, et recherche l'intensification du temps vécu, qui est l'objet de l'art (littérature, poésie, musique), par une hygiène temporelle qu'il aborde par le rythme dans *La dialectique de la durée*. Dans *La production de l'espace,* Lefebvre montre la contribution forte de Bachelard pour comprendre l'espace vécu :

> « Les espaces de représentation, vécus plus que conçus, ne s'astreignent jamais à la cohérence, pas plus qu'à la cohésion. Pénétrés d'imaginaire et de symbolisme, ils ont pour origine l'histoire, d'un peuple et celle de chaque individu appartenant à ce peuple. Les ethnologues, les anthropologues, les psychanalystes étudient, le sachant ou non, ces espaces de représentation, en oubliant le plus souvent de les confronter avec les représentations de l'espace qui coexistent, s'accordent ou interfèrent avec eux, en négligeant encore plus la pratique spatiale. Ces savants reconnaissent aisément ce qui les

[675] Lefebvre, *PE.,* p. 114-115.

> intéresse : souvenirs d'enfance, rêves, images et symboles utérins (trous, couloirs, labyrinthes). L'espace de représentation se vit, se parle ; il a un noyau ou un centre affectif, l'Ego, le lit, la chambre ou la maison ; la place, l'église, le cimetière. Il contient les lieux de la passion et de l'action, ceux des situations vécues, donc implique immédiatement le temps »[676]

Et plus loin, il montre comment Bachelard rattache cet espace-temps vécu et habité à l'image de la maison et de la coquille :

> « La Maison transporte l'impression d'un espace privilégié, encore consacré, presque religieux, proche de l'absolu. La *Poétique de l'espace* de Bachelard, et sa « topophilie » rattachent les *espaces de représentation*, qu'il parcourt en rêvant (et qu'il distingue des représentations de l'espace, élaborées par la connaissance scientifique) à cet espace intime et absolu » (…) « La Coquille, espace secrété et vécu, est pour Bachelard le prototype de « l'espace » humain et de sa qualité »[677]

Mais il montre également les limites de cette démarche pour comprendre les bouleversements modernes de la production de l'espace comme ce qui menace précisément cet espace-temps vécu et habité. D'où l'ambition de comprendre le processus d'abstraction de l'espace et du temps par une démarche scientifique (au sens de la sociologie critique). La rythmanalyse se définit alors comme une science du temps produit. La pensée de Lefebvre a pour ambition de décrire les transformations propres aux sociétés cumulatives, y compris en ce qu'elles transforment les modalités des processus non-cumulatifs (liés aux phénomènes naturels, au corps...). Cette science n'est donc pas complète si elle se contente de décrire le processus d'abstraction et d'avoir une intelligibilité des phénomènes. C'est alors que l'on retrouve une démarche de type poétique, celle de la transformation de la vie, qui s'appuie sur un savoir de type poétique, et qui fait l'accord des pensées de Lefebvre et de Bachelard. Si le temps vécu est un temps rythmique, il est au fondement des dynamiques d'appropriation de l'espace et du temps qui est l'enjeu de la transformation de la vie. La question n'est donc plus simplement une question de théorie critique mais une question esthétique, et elle concerne le temps autant que l'espace. C'est d'ailleurs ce que Lefebvre identifie dans les pages conclusives de *La production de l'espace :*

> « L'hypothèse d'une « spatio-analyse » pourrait nuire en l'obscurcissant au projet d'une *rythmanalyse* qui complète l'exposé de la production d'espace. L'espace entier (social) procède du corps, même s'il le métamorphose jusqu'à l'oublier, même s'il s'en sépare jusqu'à le tuer. La genèse de l'ordre lointain ne peut s'exposer qu'à partir de l'ordre le plus proche, celui du corps. Dans le corps lui-même, considéré spatialement, les couches successives des sens (de l'odorat à la vue, considérés comme différences dans un champ différentiel) préfigurent les couches de l'espace social et leurs connexions. Le corps passif

[676] Lefebvre, *PE.,* p. 52. Pour une synthèse des apports de Bachelard sur la poétique de l'espace, voir J-J. Wunenburger, « Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique » in Thierry Paquot, Chris Younès, *Le territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au 20ème siècle,* Paris, La découverte, 2009, p. 47-62.

[677] Lefebvre, *PE.,* p. 143.

> (les sens) et le corps actif (le travail) se conjuguent dans l'espace. L'analyse des rythmes doit servir la nécessaire et inévitable restitution du corps total. D'où l'importance de la rythmanalyse. Ce qui engage beaucoup plus qu'une méthodologie et un enchaînement théorique de concepts, et mieux qu'un savoir satisfait »[678]

Cette démarche n'exclue pas pour autant la dimension sociale des temporalités rythmique, mais les décrit à partir de l'expérience du temps vécu. Le temps rythmique et vécu n'est pas seulement le temps intime : l'anthropologue E T Hall, dans son ouvrage *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu* (Seuil, 1984) définit le temps social ainsi: « Il (ce livre) traite de la plus intime de toutes les expériences: comment les individus sont liés les uns aux autres et pourtant isolés par d'invisibles tissus de rythmes et par des murs de temps cachés »[679]. Les rythmes sont l'expérience concrète du temps social, du « vivre ensemble », qui séparent et rassemblent, joignent et disjoignent les individus dans leurs activités et permet leur coexistence. Partir à leur découverte, c'est explorer le tissu spatio-temporel de l'existence individuelle dans son rapport au collectif et aussi dans son rapport à son environnement au sens large, le déploiement d'une société dans un espace se produisant et produisant des rythmes.

Pour comprendre le caractère rythmique de l'expérience du temps, il est indispensable de le lier à l'espace qui est contenu dans le terme même de rythme. Comprendre le double enjeu de l'abstraction et de l'appropriation de l'espace-temps urbain nécessite d'intégrer les transformations de l'espace urbain. L'objet du second chapitre sera de montrer comment les rythmes sont au fondement de la dynamique d'appropriation de l'espace et du temps. Cette exploration des rythmes et de leur importance dans l'appropriation de l'espace-temps sera d'emblée incluse dans la théorie de la *Production de l'espace* et de sa critique de l'abstraction de l'espace-temps urbain.

---

[678] Lefebvre, *PE.,* p. 465.
[679] E. T. Hall, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu* (1983), Paris, Seuil, 1984, p. 11.

Chapitre 5) La rythmanalyse et l'appropriation de l'espace-temps urbain

> « Le fait humain par excellence est peut-être moins la création de l'outil que la domestication du temps et de l'espace, c'est-à-dire la création d'un temps et d'un espace humain (…) Entre le Moustérien final et le Chatelperronien, de 50000 à 30000 avant notre ère, apparaissent simultanément les premières habitations et les premiers signes gravés, simples alignements de traits parallèles. Il est peu douteux que la construction d'abris remonte beaucoup plus loin, mais il est singulier que les premières maisons entretenues coïncident avec l'apparition des premières représentations rythmiques. » André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, volume 2 : La Mémoire et les rythmes,* Paris, Albin Michel, 1965, p. 135.

Dans le quatrième chapitre, on examinait le résultat du déplacement de la rythmanalyse bachelardienne dans le champ de la théorie de la *praxis* plus particulièrement pour étudier le temps social. Avec la rythmanalyse, Bachelard fournit une entrée primordiale dans la question du temps vécu et du temps approprié, qui répond à celle de l'espace vécu présenté dans sa *Poétique de l'espace*. Mais elle se confronte au diagnostic d'une abstraction de l'espace et du temps présente dans la production de l'espace urbain moderne : le temps approprié est donc l'objet d'une quête pour Lefebvre, celle qui vise à la transformation de la vie quotidienne et à la réalisation des espaces et des temps comme œuvres. Le tome 2 de la *Critique de la vie quotidienne* établissait les fondements de la poétique lefebvrienne dans l'ambivalence de l'expérience quotidienne, entre aliénation et appropriation. Celle-ci s'articule à la théorie de l'espace et du temps social.

Le rythme est souvent pensé comme une notion temporelle, et Lefebvre présente la rythmanalyse comme une étude du temps social dans le tome deux et trois de la *Critique de la vie quotidienne,* de même que Bachelard introduisait la rythmanalyse dans l'ouvrage consacré au temps, *la dialectique de la durée.* Pourtant, la rythmanalyse ne peut seulement se lire seulement comme une analyse du temps social à partir du rythme, même si l'idée d'une production du temps associée à la production de l'espace permet de comprendre le cadre d'analyse dans lequel s'inscrit la réflexion sur le temps vécu. Le temps et l'espace ne peuvent se comprendre de manière séparée, et

il ne peut y avoir d'analyse de l'espace sans rythmanalyse qui ne peut alors se définir seulement comme une analyse du temps. En effet, le rythme est une notion spatio-temporelle par excellence, l'analyse des rythmes associe donc les espaces et les temps. C'est ce que nous invite à penser Luc Bureau qui explore ce concept de rythme : « Créé pour unir d'une manière indissoluble le temps et l'espace – c'est-à-dire la vie – , il a fini par être écarté de cette union pour être inféodé au seul temps »[680]. C'est le propre de la notion de rythme que de remettre en question cette séparation entre le temps et l'espace qui est le propre de la pensée occidentale.

Ce constat nous amène à lire d'une manière différente ce que Lefebvre dit des rythmes en rapport avec la modernité et au processus d'urbanisation. Le corps est l'enjeu premier de la rythmanalyse, il n'est donc pas anodin que ce soit à partir d'une réflexion sur le corps que se construise la rythmanalyse. C'est précisément dans le chapitre consacré à l'expérience corporelle de l'espace dans La production de l'espace, intitulé « Architectonique spatiale », que ressurgit une description du projet de rythmanalyse. Les rythmes sont l'apanage du corps vivant et ce sur quoi se fonde leur capacité créatrice. Les dynamiques rythmiques d'appropriation de l'espace-temps procèdent du corps et participent à la création des formes de l'environnement. En quoi rythme est-il au fondement de la dynamique d'appropriation d'espace et du temps, du temps et de l'espace vécu ? Nous verrons comment les rythmes font partie du rapport d'inhérence que le corps crée avec son espace. Ce rapport a été décrit de manière universelle par des cosmologies, et certains anthropologues ont décrit l'importance des rythmes dans les processus d'appropriation de l'espace et du temps. Il nous faudra ensuite montrer comment le processus d'abstraction brise ce rapport d'inhérence de l'homme à son espace-temps approprié, avant d'envisager la rythmanalyse comme une stratégie de reconquête de cette espace-temps approprié, dans un monde urbanisé. A travers la rythmanalyse, ne s'agit-il pas de façonner une nouvelle cosmologie, adaptée à la société urbaine ?

1) Le corps et la dynamique rythmique d'appropriation de l'espace-temps

Dans *La production de l'espace*, dans le chapitre « Architectonique spatiale », Henri Lefebvre présente son projet de rythmanalyse d'une manière sensiblement différente que dans les tomes deux et trois de la *Critique de la vie quotidienne,* à partir du corps et de son expérience sensible qui entre dans la constitution des formes typiques de l'appropriation de l'espace-temps.

[680] Luc Bureau, « Géorythme: la transmutation des Lieux », *in Les rythmes, Lectures et Théories,* J.J. Wunenburger (s.dir), Ed. L'Harmattan, 1992, p. 125.

C'est une approche « biomorphique et anthropologique »[681] de la production de l'espace, qui décrit l'espace organique de communautés humaines. C'est dans cette problématique des dynamiques d'appropriation de l'espace et du temps, au fondement de l'habiter, que Lefebvre inscrit son projet de rythmanalyse. Il s'agit ici de revenir à cette place du corps par les rythmes dans les dynamiques d'appropriation de l'espace et du temps. Nous convoquerons ensuite l'anthropologie des rythmes représentée par plusieurs penseurs (Marcel Jousse, André Leroi Gourhan) pour appuyer les thèses contenues dans *La production de l'espace* sur le rapport entre les rythmes et l'appropriation de l'espace-temps.

a) Architectonique spatiale, rythmes et appropriation

Dans le chapitre intitulé « Architectonique spatiale », Lefebvre envisage la création des formes propres à l'espace (symétries, bilatéralités) selon la dynamique « matérielle » des corps. « Les corps, les déploiements d'énergie, produisent de l'espace et se produisent, avec leurs mouvements, selon les lois de l'espace »[682]. Lefebvre postule que la dynamique d'occupation matérielle de l'espace par un corps est créatrice de formes. Lefebvre emprunte l'exemple de l'araignée qui tisse sa toile pour montrer comment l'occupation de l'espace produit un espace habité, secrété, qui est le prolongement du corps. Cette variété de formes qui nous émerveillent (tout comme le coquillage, ou l'habitat vernaculaire) ne peuvent se comprendre que par cette occupation de l'espace qui répartit des énergies présentes dans leur corps. Il ne s'agit pas de comprendre ces formes avec leurs propriétés (dualités, symétries) et de les attribuer à une intelligence extérieure mais de comprendre le processus de production de la forme à partir de cette occupation primordiale de l'espace par le corps qui le qualifie. « La production de l'espace, d'abord celle du corps, va jusqu'à la sécrétion productrice d'un « habiter », qui sert en même temps d'instrument, de moyen »[683]. Le terme d'architectonique souligne l'héritage d'Aristote dans le matérialisme de Lefebvre puisque la forme dont il est question se réalise à travers la matière et n'est pas une idée (*eidos*) détachée. La forme se réalise par une dynamique architectonique, elle s'accomplit en acte dans la matière (jusqu'à la perfection ou entéléchie dont témoignent certaines formes d'occupation de l'espace, comme la spirale du coquillage).

L'architectonique spatiale contribue à la théorie de la production de l'espace. Ce n'est pas uniquement l'espace qui est engagé dans cette architectonique spatiale, mais également le temps, qui « se discerne mais ne se détache pas de l'espace. Les cercles concentriques dans le tronc d'un arbre disent son âge ; de même les spires des coquillages (…). Les temps, nécessairement, sont

681 Lefebvre, *PE.,* p. 265.
682 Lefebvre, *La production de l'espace*, op.cit. p. 199.
683 Lefebvre, *PE.,* p. 202.

locaux ; ce qui inclut des relations entre les lieux et leurs temps (…). Espace et temps apparaissent comme différents et inséparables »[684]. La dynamique architectonique est décrite à partir du corps vivant, biologique, qui se sépare du reste des vivants par une membrane, qui se déploie dans l'espace et avec lui, qui crée son milieu (c'est l'*Umwelt* de Von Uexküll). L'altérité se présente d'abord comme un autre corps, ceint par une autre membrane. La confrontation de deux corps dans leur déploiement crée l'altérité, qui se résout dans la violence ou l'amour. Le corps vivant accumule, dépense et gaspille des excédents d'énergie massives (muscles, désirs) ou plus subtiles (perceptions et sensations), dont les effets parfois néfastes (mort, pulsions tristes) sont consubstantiels aux rapports conflictuels internes à l'énergie :

> « Se gaspiller productivement, cela a un sens ; pour qu'une dépense puisse se considérer comme 'productive', il faut et il suffit qu'elle change quelque chose au monde, si peu que ce soit. Le concept de production s'avive ainsi et se rafraîchit sans pour autant se dissoudre : un jeu est un ouvrage ou une œuvre, un espace ludique est un produit, celui d'une activité qui se régularise (s'assigne une règle) en se déployant »[685]

L'espace est qualifié à partir du corps en acte, en fonction de ce qui le favorise ou le menace. Lefebvre compte trois types de détermination et qualification de l'espace : le geste (le mouvement du corps dans l'espace), la trace et la marque. Pour Lefebvre, ce déploiement originaire du corps dans l'espace témoigne d'une intelligence du corps qui précède l'intelligence analytique, celle du *Logos,* mais qui est pourtant partie intégrante du champ de signification (symboles, signes, images, signaux, cf. CVQ2.)

C'est ce même déploiement d'énergies dans l'espace et le temps que Lefebvre cherche à comprendre dans l'espace et la pratique sociale, à partir du corps qui secrète, produit son espace qualifié, son environnement. Cependant les médiations pour parvenir à l'espace social sont nombreuses et la seule architectonique spatiale ne peut rendre compte à elle seule de la production de l'espace. Le rapport de l'individu à l'espace et aux autres se joue à partir de rapports de symétrie, le miroir étant le principe de duplication par répétition et différence qui entre à la fois dans la genèse des formes du vivant et dans la manière dont l'individu se projette dans son environnement par le rapport qu'il instaure entre le moi et le moi-même (réflexion, transformation du moi en signe). Le miroir est le symbole d'un acte inhérent au décryptage du rapport du corps à son environnement immédiat, qui entre dans la sécrétion de l'espace en établissant des dualités. C'est le rapport psychique plus général du répétitif et du différentiel qui se déploie dans les symboles et les signes.

Les espaces sociaux s'élaborent à partir de ces processus qui sont d'abord corporels. Les

[684] Lefebvre, *PE.,* p. 204.
[685] Lefebvre, *PE.,* p. 209.

directions (haut bas, gauche droite) sont élaborées par répétition et sont homologues, et d'autre part elles ont des qualités anthropologiques qui diffèrent, de même que l'homogénéité de l'espace coexiste avec sa qualification qui crée des formes diverses (concentriques et quadrillage, droite et courbe, etc.). L'espace jalonné et orienté par ces qualités possède également des frontières. Le Cosmos est généré à partir de ce fondement premier du corps réfléchi :

> « L'espace social tient de la nature un caractère tri-dimensionnel : les montagnes, les hauteurs, les êtres célestes en font partie – la surface des eaux, les plans et les plaines séparant et unissant hauteur et profondeur. Ce qui s'élabore en une représentation du Cosmos. De même les cavernes, les grottes, lieux cachés et souterrains, ce qui s'élabore en représentations et mythes de la terre-mère et du monde. Ouest-est, nord-sud, haut-bas, avant-arrière, perçus par le berger, n'ont rien de commun avec les représentations abstraites. Ce sont à la fois des relations et des qualités. L'espace qualifié s'évalue en temps, en mesures mal définies (des pas, de la fatigue) – en fragments du corps (coudée, pouce, pied, palme, etc.). Au corps de celui qui réfléchit et agit se substitue par déplacement du centre un objet social, hutte (celle du chef), mât, plus tard temple ou église. Le 'primitif' situe l'espace ou parle de lui en tant que membre d'un collectif lui-même occupant un espace réglé, lié au temps. Il ne se voit pas dans l'espace comme un point parmi d'autres dans un milieu abstrait »[686]

Ainsi le cosmos se crée à partir du corps et se produit par couches successives autour de lui, à partir de la pratique sociale qui approprie la nature à l'homme. Cet espace ne donne pas seulement lieu à des représentations qui fixent dans l'image les qualités perçues. C'est un espace vécu qui est lié à des affects, et qui est l'œuvre d'une communauté humaine qui se l'approprie. On pourrait donc penser que l'architectonique spatiale est ce qui crée la dynamique d'appropriation de l'espace et donc la *praxis* déjà explorée précédemment. Mais l'architectonique spatiale ajoute une dimension supplémentaire à cette notion d'appropriation et d'activité créatrice d'œuvre en partant plus spécifiquement du corps et de ses instincts, de sa sensibilité, de ses émotions et de ses affects (plaisir, jouissance, désir, mais aussi peine, douleur, etc.). Cela permettra de comprendre comment la relation sensible à l'espace n'est pas uniquement fonctionnelle et opérationnelle mais aussi et avant tout sensible et affective.

Le corps a donc un rôle primordial dans cette dynamique d'appropriation de l'espace. Le corps dont parle Lefebvre n'est pas seulement le corps spatial créant des rapports de symétries visuels dans son activité pratique, il n'est pas seulement la médiation entre l'*ego* et le monde ; il est avant tout sensible et charnel, compris dans l'entièreté de sa sensorialité. « Le corps spatial, devenant social, ne s'introduit pas dans un 'monde' préexistant ; il produit et reproduit ; il perçoit ce qu'il reproduit ou produit »[687]. Lefebvre met en avant le rôle des odeurs dans l'espace sensible et son architectonique : « L'odeur, violence et générosité de la nature, ne signifie pas ; elle est et dit ce

[686] Lefebvre, *PE.,* p. 224.
[687] Lefebvre, *PE.,* p. 230.

qu'elle est, immédiateté, intense particularité de ce qui occupe un lieu et sort de ce lieu vers les alentours »[688]. Celles-ci sont agencées dans la pratique sociale pour créer la jouissance, de même les saveurs sont associées et dissociées dans la cuisine pour cultiver le goût. La sensibilité renvoie à la spatialité du corps et entre dans la détermination des propriétés spatiales, par exemple la latéralité dans le cas de l'audition :

> « L'espace s'écoute autant qu'il se voit, et s'entend avant qu'il se dévoile au regard. Les perceptions des deux oreilles ne coïncident pas. Cette différence alerte l'enfant et donne de la densité, du volume physique aux messages qu'il reçoit. L'audition est donc médiatrice entre le corps spatial et la localisation des corps externes »[689]

Pour Lefebvre, le corps pratico-sensible (en Occident) se constitue à travers ces projections et les représente à travers des verbalisations (langage) qui viennent le faire exister comme corps dans l'espace et la conscience de soi (*ego*) en retour. C'est de ce chiasme, aller-retour entre les perceptions sensible et le langage dans le corps, que proviennent les espaces de représentation ou espaces vécus, dans la trilogie lefebvrienne de l'espace perçu, conçu et vécu. Les espaces de représentations entrent dans les arts qui font de l'espace vécu et approprié, dans ses ambivalences, leur premier matériau.

Le corps a également un rôle primordial dans la dynamique d'appropriation du temps, qui permet aussi d'insérer le corps dans le temps et l'espace. Le temps aussi se discrimine à partir des répétitions et des différences, les rythmes. Le corps vivant est lui-même un agencement de rythmes[690], accordés de manière plus ou moins harmonieuse (respiration, rythme du cœur, rythme de la marche, des activités physiques, cycles de la reproduction). Les rythmes produisent le corps et sont produits par lui. Un exemple souvent utilisé par Lefebvre est le suivant: tout être humain a besoin de manger suivant un rythme régulier, mais les heures des repas diffèrent suivant les lieux et les temps. Le corps s'habitue à ces rythmes communs, et nous finissons par avoir faim spontanément à la « bonne » heure. La pratique sociale devrait tendre à approprier ces rythmes, à en faire l'usage de manière créatrice, mais elle se contente de répéter et d'abstraire. Ainsi les rythmes entrent dans l'action autocréatrice des corps. Ils sont issus du rapport entre le temps, l'espace et l'énergie, et c'est ainsi que nous pouvons comprendre pourquoi cette triade est mise en avant dans les *Éléments de rythmanalyse*[691].

---

688 Lefebvre, *PE.,* p. 229.
689 Lefebvre, *PE.,* p. 231.
690 « Le corps ? Votre corps ? Il consiste en un paquet de rythmes. (...) Mais les alentours du corps, le social aussi bien que le cosmique, sont également des paquets de rythmes (« paquets », au sens où l'on dit, non péjorativement, qu'un accord complexe, réunissant diverses notes et divers timbres, est un « paquet sonore »), Lefebvre, *PR.,* p. 196.
691 Lefebvre, *ER.,* p. 22.

Le temps approprié se produit à partir de deux modalités du répétitif et du différentiel que sont le cyclique et le linéaire, qui sont unis dans le corps et que le corps déploie dans le temps approprié (calendriers, etc) :

> « Car le corps unit le cyclique et le linéaire : les cycles du temps, des besoins et des désirs – les linéarités des gestes, de la marche, de la préhension, de la manipulation des choses, des instruments matériels et abstraits. Il subsiste, lui, le corps, dans le renvoi perpétuel de l'une à l'autre, dans leur différence vécue et non pensée »[692].

Ainsi la journée de marche renvoie à la fois au cycle du jour et au parcours linéaire de la marche. Le corps déploie son énergie à la fois dans l'espace et dans le temps, et toutes les dimensions évoquées précédemment concernant l'espace sont aussi dans le temps (percepts, affects, instincts, émotions, désirs, besoins). Les rythmes du corps issus de ses caractères naturels (besoins, respiration, rythmes du cœur et accord entre les organes, cycle de la reproduction, humeurs, cycle de la vie) sont projetés dans un temps créé qui est l'œuvre de la *praxis.* Mais le rythme est ce qui permet aussi d'inscrire le corps dans son environnement, il est lié à l'observation de la nature, y compris des voûtes célestes qui orientent les hommes et permettent de mesurer l'écoulement du temps. Ainsi plusieurs calendriers ont été associés aux cosmogonies, et des spéculations sur les corrélations des rythmes célestes et des activités humaines (astrologie) remontent à des temps immémoriaux. Le temps produit par cette architectonique de la relation du corps à son environnement se situe donc à l'intersection entre les rythmes du corps, de l'organisme vivant, et aux rythmes du monde. On en revient à la rythmicité du temps vécu découverte par Bachelard.

Les différentes modalités d'appropriation du temps sont issues de la capacité créatrice du corps qui invente du nouveau à partir des différences dans la répétition, du rapport entre le cyclique et le linéaire. « Il subsiste, lui, le corps, dans le renvoi perpétuel de l'une à l'autre, dans leur différence vécue et non pensée. Ne serait-ce pas lui qui invente du nouveau à travers le répétitif, parce qu'il retient la différence au sein du répétitif ? La dynamique des corps est créatrice à la fois de réalités nouvelles et des corps eux-mêmes. Cette dynamique est en définitive l'appropriation :

> « La capacité inventive du corps, il n'y a pas à la démontrer : il la montre, il la déploie dans l'espace. Les rythmes, multiples, s'interpénètrent. Dans le corps et autour de lui, comme à la surface d'une eau, comme dans la masse d'un fluide, les rythmes se croisent et s'entre-croisent, se superposent, liés à l'espace. Ils ne laissent hors d'eux ni les impulsions élémentaires, ni les énergies, qu'elles se répartissent à l'intérieur du corps ou à sa surface, qu'elles soient 'normales' ou excessives, réplique à une action extérieure ou explosives »[693]

> « Par la médiation (au sens triple : moyen, milieu, intermédiaire) des rythmes, se constitue un espace animé, extension de celui des corps. Comment les lois de l'espace et sa dualité (symétries et dissymétries, jalonnements et orientations, etc.) s'accordent-elles avec les lois

[692] Lefebvre *PE.*, p. 235.
[693] Lefebvre, *PE.,* p. 236-237.

> des mouvements rythmiques (régularité, diffusion, compénétration) c'est une question sans réponse pour l'instant »[694]

Lefebvre décrit le caractère cosmologique de l'espace approprié, sécrété par le corps, qui n'est pas un schéma fixe des oppositions de valeurs et de leur localisation (comme peut le mettre en évidence une approche anthropologique structuraliste du cosmos) mais une dynamique souple et sans cesse recréée, répétitive et différentielle, du rapport de l'individu aux autres et au monde, par la médiation du corps et de ses rythmes. « Chacun situe son corps dans son espace et perçoit l'espace autour de son corps »[695] : le corps est situé et agissant, d'emblée engagé dans l'activité transformatrice de son environnement qui le façonne en retour. Pour compléter ces pistes, nous montrons comment certains anthropologues ont exploré cette inhérence de l'individu à son environnement à travers la question des rythmes.

b) Apports de l'anthropologie : l'insertion affective par les rythmes

Lefebvre ne cite jamais d'anthropologues lorsqu'il parle de la rythmicité des corps dans le chapitre « Architectonique spatiale » ou dans les textes sur la rythmanalyse. Néanmoins ses textes font échos aux écrits de certains anthropologues, notamment ceux qui ont fait une place importante au corps et au rythme dans leurs travaux. Il ne serait pas étonnant que Lefebvre ait lu certains d'entre eux et qu'ils fassent partie des ressources bibliographiques des textes sur la rythmanalyse[696]. Nous nous en servons ici librement pour prolonger ce que dit Lefebvre à propos du rythme en ce qu'il permet de penser le rapport de l'individu à lui-même dans sa corporéité, aux autres et à l'environnement.

Tout d'abord, Marcel Mauss peut ici être convoqué comme fondateur d'une anthropologie du corps. Comme l'explique Pascal Michon, pour Mauss, « les corps sont soumis à des formes de mouvement et de repos, des manières de fluer, bref des *rythmes,* déterminés socialement à travers des 'techniques du corps' et définissant ce que nous pouvons appeler une *corporéité* »[697]. Les rythmes entrent dans la manière dont la plupart des activités quotidiennes et des gestuelles sont effectuées et transmises : l'accouchement, la nourriture, le sommeil, les positions de repos, la marche, la course, la danse, les soins du corps, les besoins naturels, les pratiques sexuelles, les rites funéraires… toutes ces pratiques qui engagent le corps sont apprises par des techniques conscientes. Cette problématique de la diffusion de gestuelles et de pratiques du corps dans une société est présente dans le chapitre « Architectonique spatiale », qui comporte une partie

694 Lefebvre, *PE.,* p. 238.
695 Lefebvre, *PE.,* p. 245.
696 Malheureusement, nous n'avons pas pu accéder aux manuscrits pour le vérifier…
697 Pascal Michon, *Les rythmes du politique,* Paris, Les prairies ordinaires, 2007, p. 47. Il s'agit d'une section consacrée aux rythmes du corps.

consacrée au « gestuel »[698]. Lefebvre s'intéresse à l'articulation entre la gestualité et l'activité signifiante, dont il avait fait la théorie (le 'champ de signification') dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne.* L'activité signifiante est comprise à partir de l'activité poétique du corps, qui crée et le transforme lui-même, à partir des gestes : « Les gestes corporels ne seraient-ils pas, plutôt que les pulsions, en tant qu'articulés et enchaînés, à l'origine, (si l'on veut ainsi parler) du langage ? ». Dans la danse, les gestuelles sont raffinées et constituent des ensembles dotés de sens, codés, qui comprennent des symboles, des signes et des signaux ; Ces codes prennent des significations rituelles qui sont essentielles pour les rapports entre êtres humains : « Appartenir à telle société, c'est en connaître et utiliser les codes, ceux de la politesse, de la courtoisie, de l'affection, des pourparlers (...) »[699] et leurs codes gestuels.

La gestualité comporte une dimension rythmique que Lefebvre reprend dans le chapitre 4 des *Éléments de rythmanalyse* intitulé « Dressage ». Il est possible d'envisager cette adaptation réciproque des corps par rapport à leur environnement d'un point de vue rythmique, puisque c'est la répétition qui permet leur transmission et diffusion (imitation). D'autre part les gestes ont une composante rythmique, selon les segments du corps engagés (jambes, bras, mains, etc.). Le dressage est donc cet apprentissage des gestes qui entrent dans la vie courante par la répétition, propres à une communauté donnée. Pour Lefebvre, c'est le modèle militaire de dressage qui a été retenu dans les sociétés occidentales, réglant par extension les cadences et les temporalités de la société, la manière d'envisager les activités collectives (les institutions religieuses et civile, l'école, l'hôpital, etc.). « Les sciences du dressage tiennent compte de beaucoup d'aspects et d'éléments : durée, dureté, punitions et gratifications. Ainsi se composent les rythmes »[700]. Ne pas être en phase avec ces rythmes, être en décalage (défaut d'exécution d'un rituel de salutation, arriver en retard…), provoque une sanction sociale immédiate, qui peut se manifester par la gêne ou par l'exclusion. Enfin, le dressage contribue à la production du corps. Comme l'animal dressé dont le travail modifie le corps, l'être humain contribue à la production de son corps en se socialisant[701]. Ces dynamiques ne sont pas purement répétitives, leur caractère différentiel leur confère une rythmicité :

« Il y a des changements, ne fût-ce que par l'heure, la saison, le climat, l'éclairage, etc. Le

[698] Lefebvre, *PE.,* chap. 4, §12, p. 245-251.
[699] Lefebvre, *PE.,* p. 247.
[700] Lefebvre, *ER.,* p. 57.
[701] Dans une ébauche de réflexion sur le genre, Lefebvre montre combien le dressage diffère suivant les sexes, les femmes subissant un éducation plus dure pendant des siècles, ce qui crée des résistances qui ne sont pas indifférences à l'importance des rythmes dans leur vie. *La Critique de la vie quotidienne* (1947) mettait déjà en avant les différences entre les hommes et les femmes dans le quotidien, et montrait l'aliénation féminine à travers l'analyse de la presse dite féminine. Elle a été une inspiration principale pour *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (Paris, NRF Gallimard, 1949).

> dressage laisse une place à l'imprévu, à l'initiative de l'être vivant. Ainsi fonctionnent les dressages humains : le savoir militaire, les rites de politesse, le travail en entreprise. L'espace et le temps ainsi aménagés font place, pour les humains, à l'éducation, à l'initiation : à la liberté. Petite place »[702]

La question du dressage permet d'articuler directement la question du corps et du social à partir des rythmes. Le rythme est alors ce qui fait la médiation entre l'individu et la société par le corps et ses gestes. « La foule est corps, le corps est foule (de cellules, de liquides, d'organes). Les sociétés se composent de foules, de classes, constituent des peuples. Elles comprennent des rythmes, qu'il s'agisse des êtres vivants, des corps sociaux, des groupes locaux »[703]. Les rythmes ne sont pas seulement des agencements de temporalités mais aussi des agencements des corps.

Notons toutefois que si ce terme de dressage permet de bien mettre en avant le caractère biologique et animal du corps humain et de son apprentissage, il est malheureux en ce qu'il introduit une figure non identifiée du dresseur peu à même de décrire les mécanismes dont il est réellement question dans la diffusion des habitudes et des gestes corporels, qui se produisent principalement par imitation. La tonalité presque « complotiste » se retrouve dans le chapitre consacré aux « manipulations du temps » des *Éléments de rythmanalyse* (chap. 6). Ce ton n'est pas celui que Lefebvre adopte dans ses ouvrages antérieurs, et il est probable qu'il ait pris des libertés dans ces textes qui n'étaient pas définitifs. Sur le fond, Lefebvre met lui-même en garde l'assimilation des dresseurs à la logique de dressage : « La *personnalisation* du capital, erreur théorique, peut conduire à des erreurs pratiques (politiques). Il suffirait de changer les gens *en place* pour que la société change. On risque de passer l'essentiel et de laisser perdurer le fonctionnement de *la chose* »[704]. Cependant certains anthropologues, Marcel Jousse notamment, ont mieux mis en valeur le fonctionnement des apprentissages en rapport avec l'activité des corps, et en partant justement de leurs caractéristiques rythmiques.

En effet, les travaux de Marcel Jousse[705] résonnent particulièrement avec cette pensée de la dynamique des corps et de leur rapport avec les significations, d'autant plus que *L'anthropologie du geste* (1974) est publié la même année que la *Production de l'espace*. « Le modèle développé par Marcel Jousse repose sur la présence de l'homme dans le cosmos qui est 'ordre et ordonnance',

---

[702] Lefebvre, *ER.* ,p. 58.
[703] Lefebvre, *ER.,* p. 60.
[704] Lefebvre, *ER.,* p. 75.
[705] Marcel Jousse (1886 – 1961) est un anthropologue élève de Mauss, qui a développé une anthropologie du geste, rassemblée de manière posthume à partir de ses notes de cours dans *L'anthropologie du geste,* NRF Gallimard, 1974 ; Jousse s'intéresse aux cultures de l'oralité, décrivant les mécanismes de la transmission de la tradition, de la mémoire et de l'expression en lien avec les gestes. Un des principes de transmission est le rythmisme qui articule langue et gestes, et se fonde sur une conception rythmique plus globale de l'homme et de l'univers.

imbrication ou *complexus* d'interactions. (…) C'est l'homme, *l'Anthropos*, qui confère à ce système global sa dimension anthropique parce qu'il se comporte comme révélateur, 'vivant résonnateur' »[706]. Jousse fonde son anthropologie dynamique sur la tendance à l'imitation de l'être humain. L'homme mime tout ce qui est autour de lui, des actions des êtres vivants aux attitudes des êtres inanimés, et l'homme rejoue le geste infligé par l'objet en mobilisant toutes ses facultés mentales (mémoire, imagination, etc.). Comme le décrit le Comité des Études Marcel Jousse dans l'avant-propos de *L'Anthropologie du geste :*

> « L'Anthropos c'est le microcosme qui 'réfléchit' en miroir et en écho le macrocosme. (Citant Jousse:) Ses gestes sont énergétiques, en ce sens que propulsés par une explosion d'énergie nerveuse. Cette énergie nerveuse, déflagrant à des intervalles biologiquement équivalents, les rend rythmiques. Et à cause du caractère spécifique de l'homme, ils sont mimismologiques. (…) Dans l'Univers, tout est action et ces actions agissent sur d'autres actions. (….) Mais ces interactions innombrables sont *imbriquées,* car jamais, dans l'Univers, il n'y a des phénomènes séparés. Il s'agit toujours d'Agent agissant des Agis à l'indéfini »[707]

A la logique contraignante du dressage qui s'appuie sur des rythmes imposés puis progressivement incorporés, Jousse rend compte des apprentissages par une imprégnation rythmique inhérente à la logique de l'imitation présente chez l'homme (cette logique imitatrice répondant à la logique de la répétition et du miroir chez Lefebvre). La pensée de Jousse permettrait de comprendre l'accord progressif des rythmes entre eux par des logiques imitatives, la diffusion des gestes, des manières d'effectuer les activités courantes (les manières de marcher dans la rue, qui diffèrent suivant les siècles, ce que remarque Lefebvre au début du chapitre « dressage »).

La pensée du paléontologue et anthropologue André Leroi-Gourhan permet de comprendre l'aspect créateur de ces arrangements rythmiques qui sont la médiation du rapport des hommes entre eux et du rapport des hommes à leur environnement. Dans son ouvrage *Le geste et la parole,* et plus particulièrement dans le second tome *La mémoire et les rythmes* (Albin Michel, 1965), Leroi-Gourhan fait la synthèse de sa pensée, que nous explorons avec l'appui de l'article d'Alexandra Bidet, « le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan »[708]. Leroi-Gourhan ne pense pas d'emblée les rythmes sociaux comme contraignants pour l'individu mais pense leur genèse à partir de l'activité (motrice, figurative, affective…) de l'individu et de la

---

[706] Denis Cerclet, « Marcel Jousse : à la croisée de l'anthropologie et des neurosciences, le rythme des corps », *Parcours anthropologiques,* [en ligne], 9|2014, mis en ligne le 30/09/2014, consulté le 01/10/2014. URL : http//pa.revues.org/310.

[707] Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste,* Paris, NRF Gallimard, 1974, avant-propos, p. 16.

[708] Alexandra Bidet, « le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan », *Techniques & Cultures,* 48-49, 2007, p. 15-38.

matérialité de son corps vivant. Comme le dit Alexandra Bidet, « L'attention à la rythmicité découle directement de cette focalisation sur le corps et la motricité humaine. Elle permet en effet de saisir concrètement, au ras de l'existence physiologique, la question centrale pour André Leroi-Gourhan de l' 'insertion dans l'existence' »[709].

Partir du corps vivant et de ses rythmes, cela signifie penser « la façon propre à l'homme de problématiser son rapport au milieu, donc de s'inventer. Ce style spécifiquement humain émane tout entier pour André Leroi-Gourhan de la condition naturelle que son corps fait à l'homme, par sa structure morphologique et ses possibilités dynamiques »[710]. C'est ce rapport au milieu de vie et aux autres que Leroi-Gourhan pense à partir du corps considéré à partir de ses activités physiologiques premières, des gestes (les gestes premiers de la marche, gestes des bras et de la main) et de leurs rythmes. Les gestes du corps humain permettent de penser la genèse du social, de la technique et du langage. Le langage est issu de la même faculté que la faculté motrice, et c'est la main qui a libéré la parole en prenant en charge l'activité de transformation de la matière. Langage et technique ont une origine commune. Nous retrouvons ici la thèse que reprend Lefebvre sur l'apparition du langage. Mais surtout, Leroi-Gourhan adjoint l'esthétique aux grandes facultés de l'être humain qu'il a en propre et qui fait son humanité. L'esthétique ne vient pas s'ajouter comme un supplément mais est fondamentale dans la dynamique d'évolution de l'homme.

Leroi-Gourhan pense l'esthétique à partir du corps vivant et de ses rythmes et interroge « ce qui fait le tissu de relation entre l'individu et le groupe, c'est-à-dire tout ce qui se réfère au comportement esthétique »[711] qui n'est pas seulement fonctionnel ou technique, et qui laisse l'individu exister au sein du groupe au travers des nuances du ressenti. En tant que paléontologue, André Leroi-Gourhan ne restreint pas l'esthétique à la création artistique, l'esthétique concerne tout ce qui a trait aux valeurs dans les actes de la vie quotidienne, le style de la vie de l'homme qui a une base ethnique, « la manière propre à une collectivité d'assumer et de marquer les formes, les valeurs et les rythmes »[712]. L'esthétique a donc trait aux émotions liées à la perception et aux sens :

> « Il ne saurait être question dans une telle perspective de limiter à l'émotivité essentiellement auditive et visuelle de l'*homo sapiens* la notion de beau, mais de rechercher, dans toute l'épaisseur des perceptions, comment se constitue dans le temps et l'espace un code des émotions qui assure au sujet ethnique le plus clair de l'<u>insertion affective (nous soulignons)</u> dans sa société »[713].

---

709 Alexandra Bidet, *Ibid.,* p. 19.
710 Alexandra Bidet, *Ibid.,* p. 17.
711 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole,* tome 2 : La mémoire et les rythmes, Paris, Albin Michel, 1965, p. 80.
712 Leroi-Gourhan, *Ibid.,* p. 93.
713 Leroi-Gourhan, *Ibid.,* p. 82.

Ce code des émotions s'élabore à partir de productions réfléchies de rythmes et de valeurs, dans l'activité artistique (musique, poésie...) mais affleure dans toutes les appréciations propres aux activités d'une culture (goûts culinaire, vestimentaires, architecturaux, le confort, attitudes sociales et de savoir-vivre) et dans l'activité symbolique. L'esthétique ne se réduit donc pas à la question de la figuration et de la création d'images mais à toute la gamme des jugements physiologiques de valeur, qui engagent tous les sens, y compris l'odorat et le goût, et trouve des figurations de plus en plus extériorisées dans la symbolisation.

L'esthétique a une place aussi importante que l'outil ou le langage dans l'évolution de l'homme, elle imprègne toutes les activités quotidiennes : « Dans les pratiques quotidiennes et dans leur cadre, l'imprégnation stylistique est profonde, hors de la lucidité ; comme pour les opérations techniques elle marque à vie les générations successives ; certaines attitudes, certains gestes de politesse ou de communication, le rythme du pas, le savoir-manger, les gestes d'hygiène ont des tonalités ethniques »[714]. Dès lors, ce sont plusieurs couches de l'esthétique dans lesquelles interviennent les rythmes : l'esthétique physiologique (chapitre six), l'esthétique fonctionnelle fondée sur les activités de fabrications d'outils par la main (chapitre sept), et les symboles de la société qui s'appliquent à la manière dont l'homme s'approprie le temps et l'espace (chapitre huit). Leroi-Gourhan montre le détachement progressif de l'activité de figuration à partir des jugements de valeur physiologiques : d'abord la danse et la figuration mimique qui ne dissocient pas encore le geste de la parole, puis la musique et la poésie, puis les formes purement visuelles. La peinture ne conserve que l'activité figurative, les signes, et l'écriture s'articule avec l'esthétique visuelle. Le langage ne permet pas à lui seul d' exprimer ce qui est en jeu avec l'esthétique, si bien qu'en tant que discipline philosophique, l'esthétique se dérobe au concept, à la formalisation verbale[715].

Dans le chapitre six consacré aux « fondements corporels des valeurs et des rythmes », Leroi-Gourhan détaille ce sur quoi repose le jugement esthétique, la perception des formes et des mouvements qui procurent plaisirs et déplaisirs. Ceux-ci sont liés aux sens et donc à la sensibilité de manière générale où l'odorat, le goût et le toucher prennent une place importante à côté de l'audition et de la vision. L'audition et la vision, sens « nobles », sont davantage sollicités dans les étapes postérieures de l'esthétique, associées aux activités de la main ou à la figuration, qui permettent à l'homme d'entrer dans l'activité symbolique. L'objet de l'esthétique physiologique est

[714] Leroi-Gourhan, *Ibid.,* p. 92.

[715] « L'esthétique est, de toutes les branches de la philosophie, celle qui trouve le plus difficilement ses moyens d'expression dans les mots. Lorsqu'elle les trouve, c'est par évocation, en accordant à l'imagination du lecteur assez d'expérience concrète pour évoquer les sons, les formes, le style des gestes que les mots déclenchent sans les restituer. Le langage, semble-t-il n'est pas adéquat à l'expression des manifestations esthétiques » Leroi-Gourhan, *Ibid.,* p. 86.

de rester dans le domaine infra-expressif de la sensibilité. Leroi-Gourhan ajoute à l'équipement sensoriel la sensibilité viscérale, la vie physiologique avec ses passions et frustrations affleurant dans la vie esthétique, et dont la création artistique peut être une libération. Dès lors, l'activité esthétique joue avec les rythmes de vie quotidiens des individus en introduisant des décalages. « La manifestation la plus importante de la sensibilité viscérale est liée aux rythmes. L'alternance de temps de sommeil et de veille, de digestion et d'appétit, toutes les cadences physiologiques forment une trame sur laquelle s'inscrit toute l'activité »[716]. Ils sont liés aux grands rythmes naturels du jour et de la nuit, des saisons, qui façonnent le quotidien comme une trame stable qui règlent le corps physiologique. Une grande partie des rituels modifient ces équilibres, créent des déséquilibres rythmiques (jeûne, manque de sommeil) et introduisent ainsi des modifications dans le champ esthétique : extase, transes, pratiques de possession… Les états seconds sont souvent au départ de l'activité créatrice, qu'elle soit dansée, poétique ou théâtrale (on pense au rôle des Bacchantes dans la tragédie grecque).

Toujours dans le cas des fondements corporels des rythmes, la sensibilité musculaire est aussi impliquée cette création d'un cadre qui introduisent des décalages avec la régulation quotidienne des rythmes de vie et qui permettent des activités particulières comme l'apprentissage ou le rituel religieux, associées à des gestes rythmiques, parfois en accord avec de la musique. Dans ce cas, il ne s'agit pas tant de libérer des passions présentes chez l'individu que de le fondre dans la société ou le collectif :

> « La prise de la société sur l'individu à travers le conditionnement rythmique se traduit par des attitudes collectives très caractéristiques. 'Mettre au pas' n'est pas seulement une image militaire car l'uniformisation rythmique, l'agrégation des individus en une foule conditionnée est tout aussi sensible dans un couloir de métro qu'à des funérailles (…). La science du conditionnement musculaire est empiriquement pratiquée pour les besoins d'uniformité politique depuis l'aube des premières cités, c'est sur elle que reposent les mouvements de foule (…). On retrouve le même phénomène dans le fonctionnalisme architectural qui tend à ordonner, donc à organiser rythmiquement les mouvements dans le milieu de travail ou d'habitat »[717]

Ces techniques d'entraînement rythmique sont utilisées depuis des millénaires pour fondre les individus dans un collectif, notamment pour les travaux répétitifs des champs. Elles sont souvent associées à la musique. Leroi-Gourhan remarque que si le travail industriel est perçu comme davantage aliénant que ces travaux répétitifs, c'est parce qu'il est effectué pour des bénéficiaires lointains et que la phase répétitive du travail n'est qu'une phase d'un processus collectif où la cohésion du groupe prenait d'autres formes dans les cultures traditionnelles (ce que la culture

[716] Leroi-Gourhan, *Ibid.,* p. 99.
[717] Leroi-Gouran, *Ibid.,* p. 105.

ouvrière du vingtième siècle maintenait).

Dans le chapitre sept consacré à l'esthétique fonctionnelle, il s'agit de juger les produits de la main humaine, les outils comme les maisons et les villes. L'appréciation esthétique, dans leur cas, n'est pas séparée de l'adaptation à leur fonction, et donc des qualités techniques. En effet l'homme est avant tout un être plastique, les parties de son corps n'ont pas de spécialisation fonctionnelle (son corps est polyvalent, en particulier la main), et il est incomplet, c'est-à-dire qu'il n'est pas d'emblée adapté à son milieu de vie qu'il doit transformer, adapter, inventer par l'action. « Rites, règles et outils n'émergent donc pas tels des pouvoirs préformés, contenus dans la structure corporelle de l'homme, mais comme des inventions face au défi biologique que constitue pour lui l'absence de prise 'native' sur son milieu »[718]. C'est la *praxis* de Lefebvre, activité vivante et pratique qui est d'abord appropriation de la nature. L'inventivité de l'espèce humaine est proprement vitale, elle engage la création de déterminations humaines et sociales car l'homme n'a pas de schéma de comportement inné et doit inventer pour vivre. L'activité corporelle, à partir de ses caractéristiques rythmiques, est au fondement de la technique et des activités constitutives du monde humanisé. Une des premières activités est le martellement :

> « Dès le départ, les techniques de fabrication se placent dans une ambiance rythmique, à la fois musculaire, auditive et visuelle, née de la répétition de gestes de choc. (…) Le martèlement commande des percussions lancées et le sciage ou raclage commandent des percussions obliques posées (…) qui jusqu'à nos jours et dans toutes les cultures ont formé une partie essentielle des techniques. Au piétinement qui constitue le cadre rythmique de la marche, s'ajoute donc chez l'homme l'animation rythmique du bras ; alors que le premier régit l'intégration spatio-temporelle et se trouve à la source de l'animation dans le domaine social, le mouvement rythmique du bras ouvre une autre issue, celle d'une intégration de l'individu dans un dispositif créateur non plus d'espace et de temps, mais de formes »[719]

Adopter ces gestuelles insère l'individu dans l'existence, et l'intègre dans un monde social à partir de l'activité de transformation de la matière et de création de formes.

Le chapitre huit est consacré aux symboles de la société, et en particulier le temps et l'espace dont la domestication constituent pour Leroi-Gourhan le fait humain par excellence. Les symboles sont la médiation entre le ressenti et l'intégration de l'individu dans une communauté et dans un monde ou cosmos. Pour André Leroi Gourhan, c'est cette « domestication symbolique » qui « aboutit au passage de la rythmicité naturelle des saisons, des jours, des distances de marche à une rythmicité régulièrement conditionnée dans le réseau des symboles calendériques, horaires, métriques qui font du temps et de l'espace humanisés la scène sur laquelle le jeu de la nature est commandé par l'homme »[720]. Les rythmes sentis entrent dans la manière dont l'espace et le temps

[718] Alexandra Bidet, *Ibid.,* p. 19.
[719] Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Ibid.,* p. 136.
[720] Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, tome 2, Op. cit.,* p. 142.

sont vécus et tracent les distinctions symboliques fondamentales dans les sociétés humaines. « Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, du moins pour le sujet ; espace et temps n'existent comme vécus que dans le mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique »[721]. Ils sont élaborés dans des formes artistiques qui s'intègrent dans la vie quotidienne :

> « La musique, la danse, le théâtre, les situations sociales vécues et mimées appartiennent à l'imagination c'est-à-dire à la projection sur la réalité d'une lumière qui éclaire humainement le déroulement platement zoologique des situations humaines, elles sont le vêtement de comportements sociaux et interindividuels qui s'inscrivent dans les normes biologiques plus générales, elles sont la propriété intime du langage dans la mesure où il s'oppose à la technicité manuelle. Le rythme technique n'a pas d'imagination, il n'humanise pas des comportements mais la matière brute. Alors que les rythmes figuratifs ont depuis des millénaires fait entrer la Lune et Vénus dans le cercle du monde commandé par l'homme et en ont fait de rassurants acteurs sur la vaste scène où l'homme crée et défait ses dieux, les rythmes techniques en sont encore à percer péniblement les premiers espaces sidéraux »[722]

Là encore, les rythmes sont au fondement d'une insertion qui n'est plus seulement existentielle mais affective de l'individu dans un monde. Ces rythmes participent aux symbolisations qui insèrent l'individu dans un monde. L'activité symbolique a une origine commune avec l'activité technique créatrice de formes, mais elle s'en sépare : malgré leur complémentarité, le martellement diffère du rythme musical. Celui-ci insère affectivement l'être humain dans un monde, en l'intégrant dans un style de vie partagé par une communauté. Les différences de styles constituent le fait humain important de l'esthétique de Leroi-Gourhan, et montrent combien les rythmes qui s'enracinent dans la physiologie de l'être humain sont le socle d'une différentiation propre aux cultures.

L'esthétique de Leroi-Gourhan trouve donc des échos dans la pensée lefebvrienne du style de l'existence et de l'activité productrice d'œuvre (*poiesis*) au fondement de la poétique lefebvrienne de l'habiter. Le parti-pris de Leroi-Gourhan d'une esthétique qui se fonde sur les activités quotidiennes et physiologiques et ne sépare l'activité artistique des activités techniques et de la pratique sociale le rapproche de Lefebvre. Nous avions vu quelle place Lefebvre accordait aux symboles pour décrire l'appropriation de l'espace et du temps dans les sociétés traditionnelles, et combien les rythmes étaient associés aux symboles. Leroi-Gourhan, en ouvrant la question de l'esthétique à partir de l'anthropologie, permet de préciser l'articulation entre le corps et la société, et leur environnement, notamment par les gestes. Le rythme est une composante majeure de l'esthétique de Leroi-Gourhan, et celle-ci permet de préciser des aspects de la pensée lefebvrienne du rythme, ceux qui ont trait au corps et à la dynamique d'appropriation de l'espace et du temps qui

[721] Leroi-Gourhan, *Ibid.,* p. 136.
[722] Leroi-Gourhan, *Ibid.,* p. 136-137.

engage la sensibilité du corps, en introduisant l'idée que le rythme insère affectivement l'être humain dans l'existence.

Mais comme Lefebvre, Leroi-Gourhan inscrit sa réflexion sur les formes d'appropriation de l'espace-temps dans les sociétés traditionnelles et plus loin encore dans les sociétés paléolithiques par rapport à une modernité qui est toujours présente comme contrepoint. Cette approche anthropologique qui se fonde sur le corps et son activité symbolisante, qui crée l'espace et le temps social vécu, permet de relire l'histoire de l'appropriation de l'espace et du temps et en particulier le rapport entre les rythmes et les formes de la ville, jusqu'à son éclatement dans l'urbain contemporain. En associant la pensée de Leroi-Gourhan à celle de Lefebvre, nous poussons ainsi plus loin le raisonnement que les seules analyses des aspects temporels de la critique de la vie quotidienne développés dans le premier chapitre de cette partie, qui se fondaient sur la distinction entre le cyclique et le linéaire. Le cyclique et le linéaire ne sont que la partie la plus visible, le résultat de l'activité d'appropriation de l'espace et du temps qui passe d'abord par des symbolisations et sont associée au corps avec toutes ses caractéristiques rythmiques et dont il faut comprendre l'architectonique. A travers la question de l'appropriation corporelle de l'espace et du temps, il y a la question de l'insertion affective de l'être humain dans un cosmos que l'urbain vient transformer.

2) L'espace-temps urbain, perte du cosmos ?

Le chapitre « Architectonique spatiale » complété par les écrits de certains anthropologues nous ont permis de montrer la dynamique essentielle du corps et des rythmes dans l'appropriation de l'espace et du temps. Cette pensée de l'architectonique nous situe au cœur de la production d'ordres spatio-temporels, dans la dynamique même de l'appropriation d'espace et du temps par le corps. Or, pendant des siècles, les formes de la ville sont issues de cette dynamique d'appropriation de l'espace-temps qu'il nous faut maintenant saisir au niveau de l'espace architectural et urbain. Lefebvre montre comment le monument a été au cœur de la production de textures spatio-temporelles à partir de gestuelles codifiées avant d'être supplanté par le bâtiment dans la ville moderne. Nous pouvons ainsi davantage saisir le processus d'abstraction qui travaille la production de l'espace et du temps urbain. N'est - ce pas la perte du cosmos que Lefebvre décrit à travers le processus d'abstraction qui prévaut dans l'urbanisation moderne ? Avec la rythmanalyse, n'est ce pas cette perte du cosmos qu'il tente de documenter ? Quel serait un espace-temps urbain approprié et l'architectonique spatiale ne nous donne-t-elle pas des pistes pour le créer ?

a) L'espace monumental et les textures de l'espace-temps

La ville est une forme très ancienne d'appropriation de l'espace-temps, et procède de la domestication de l'espace-temps et de l'insertion affective par des symboles qu'étudie André Leroi-Gourhan dans le chapitre 8 de son ouvrage *Le geste et la parole* à propos des anciennes formes de cités dans les différentes civilisations passées. Le temps rythmé et symbolique ne se conçoit pas sans un espace social, qui est également symbolique. La ville est au cœur d'un cosmos :

> « A partir de la centralisation urbaine, les données symboliques se référant à l'espace et au temps prennent une valeur prépondérante et l'on a vu que l'évolution techno-économique aboutit à l'émergence, en bloc, des arts du feu (métallurgie, verrerie, céramique), de l'écriture, de l'architecture monumentale, de la hiérarchie sociale à échelons très larges, qui font de la capitale du groupe ethnique un noyau totalement humanisé au centre d'un territoire dont il tire sa masse nutritive »[723]

Cette cosmogonie organise également l'espace vécu à partir des trajets, l'intégration spatiale des individus doit se dérouler dans le mouvement. Ce sont les rythmes qui assurent l'intégration des individus et leur insertion dans le monde urbain, dans la continuité avec les rythmes du monde agropastoral environnant, et avec la nature. La cité est le centre d'un monde, un microcosme qui reflète l'ordre macrocosmique environnant, elle est elle-même ordonnée selon des symboles accordés à la dynamique du temps (lever et coucher du soleil, saisons, etc.), par une géométrie et des mesures spécifiques. Des pratiques, cérémonies ou rituels (processions, sacrifices...), sont associées à cette cosmogonie de la ville et président à l'élaboration de ses formes.

Leroi-Gourhan envisage de manière rapide les différentes formes historiques de villes qui procèdent d'une cosmogonie et qui situent la ville au centre d'un monde. La Cité grecque s'établit à partir d'un quadrillage orienté et de bâtiments monumentaux : « l'agora est autre chose qu'une surface vide dans la mesure où la société y trouve l'espace d'où se déroulent les rubans de son intégration universelle »[724]. Platon avait d'ailleurs décrit dans le *Critias* comment la cité était créée à l'image du cosmos. Au Moyen-Âge, c'est la liaison du centre de la ville avec le Ciel qui devient l'enjeu primordial de la symbolique : « Le contenu idéologique est différent de celui de l'antiquité et le symbolisme de la croix habille l'espace humanisé (…) ; Jérusalem, circulaire et de plan crucial, est située au centre d'un monde circulaire, coupée par quatre mers, avec les quatre vents cardinaux et les astres qui tournent autour »[725]. Puis la ville moderne se constitue en abandonnant en apparence les symbolisations antérieures puisqu'elle se déploie à partir d'un réseau géométrique de voies principales se recoupant à angle droit (plan en grille) même si des visions cosmogoniques sont présentes dans le symbolisme du plan urbain lorsqu'elles s'allient à une métaphysique de la

[723] Leroi-Gourhan, *Op. Cit.,* p. 161.
[724] Leroi-Gourhan, *Op. Cit.,* p. 138.
[725] Leroi-Gourhan, *Op. Cit.,* p. 174.

nature fondée sur des figures géométriques et des calculs mathématiques. « À l'aube de la civilisation industrielle, l'intégration spatiale est encore conçue comme l'antithèse de l'univers sauvage, c'est-à-dire comme un ordre intransigeant à mettre dans le chaos de la nature »[726]. Ces symbolismes urbains sont toujours issus de la dynamique corporelle d'appropriation de l'espace-temps par le corps, ils ne sont pas des images rigides plaquées sur l'espace mais ils entrent dans les dynamiques corporelles et gestuelles.

Le chapitre « Architectonique spatiale » nous permet d'établir ces liens entre les gestes, les rythmes et les symbolismes de l'appropriation de l'espace-temps. Pour Lefebvre, les symbolismes sont issus du corps et ses gestes quotidiens qui créent des espaces, qui le prolongent et lui font échos. Il commence d'abord par les couches les plus proches du corps : les gestes façonnent les objets de l'environnement quotidien qui servent aux activités courantes, comme les meubles, ustensiles, vêtements… Mais aussi et surtout l'architecture, l'espace du quartier, et de la ville. Lefebvre montre comment les gestes engendrent des formes architecturales spécifiques et induisent des formes urbaines associées à des architectures :

> « Les gestes organisés, donc ritualisés et codifiés, ne se déplacent pas seulement dans l'espace 'physique', celui des corps. Ils engendrent des espaces, produits par et pour leurs gestes. A l'enchaînement de ceux-ci correspondent l'articulation et l'enchaînement de segments spatiaux bien définis, segments qui se répètent mais dont la répétition engendre du nouveau. Ainsi le cloître et le pas de la grave promenade monastique. Les espaces ainsi produits sont souvent polyfonctionnels (l'agora) encore que certains gestes sévèrement prescrits (ceux du sport, ceux de la guerre) aient très tôt produit des lieux spécifiés : les stades, la place d'armes, le camp, etc. Beaucoup de ces espaces sociaux sont rythmés par les gestes qui s'y produisent et qui les produisent (mesurés en pas, en coudées, en pieds, en palmes, en pouces, etc.). Le micro-gestuel quotidien engendre des espaces (le trottoir, le couloir, l'endroit où l'on mange) mais aussi le macro-gestuel le plus solennisé (le déambulatoire des églises chrétiennes, le podium). Lorsque se produit la rencontre entre un espace gestuel et une conception du monde qui possède sa symbolique, alors surgit une grande création, le cloître, par exemple »[727]

L'architecture est associée à des pratiques, des gestuelles qui sont d'ordre symbolique, et qui produisent les espaces et les façonnent, et aboutissent à des créations de formes. Lefebvre évoque la question des rythmes de la ville en rapport avec l'espace approprié comme cosmos dès ses premiers textes sur la ville des années 1960. C'est le modèle de la Cité antique qui est à chaque fois convoqué pour parler d'un espace-temps urbain approprié, secrété de manière organique par une communauté humaine. Lefebvre associe la question de l'appropriation et des rythmes lorsqu'il parle de la Cité grecque : « la Cité eut sa pratique spatiale; elle a façonné son espace propre, c'est-à-dire approprié. D'où l'exigence nouvelle d'une étude de cet espace qui le saisisse comme tel, dans sa

[726] Leroi-Gourhan, *Op. Cit.,* p. 175.
[727] Lefebvre, *PE.,* p. 249.

genèse et sa forme, avec son temps ou ses temps spécifiques (les rythmes de la vie quotidienne), avec ses centres et son polycentrisme »[728]. L'espace approprié est celui dans lequel « passions et rythmes, cycles du temps et de l'espace s'accordaient »[729] mais Lefebvre montre dès ses premiers textes sur la ville la déchéance et l'impossibilité du retour vers ce modèle pour la ville moderne :

> « Puisque l'on fait allusion (...) à la cité antique et à sa « couronne monumentale », souvenons-nous qu'elle organisait le temps et l'espace sociaux autour de plusieurs centres d'activités : l'*agora,* le stade, le temple ou l'acropole, le théâtre. Un temps cyclique et rythmé se réglait ainsi sur les intérêts collectifs les plus larges. Cette solution n'a plus de sens. Le temps cyclique et rythmique, dans la société industrielle, n'a pas disparu : il se subordonne aux temps linéaires ou discontinus exigés par les techniques. Les rythmes et les cycles n'ont plus le caractère régulier et régulateur qu'ils eurent avant la société industrielle. Ni la cité antique malgré sa beauté, ni la cité médiévale malgré sa prodigieuse vitalité, ne peuvent nous fournir des modèles »[730]

Lefebvre développe d'autres exemples de créations de formes à partir des espaces gestuels, qui ne sont pas seulement de l'ordre du rituel religieux. Par exemple les espaces marchands au Moyen-Âge ont produit des formes spatiales associées aux gestes de l'échange et du commerce. L'échange commercial était alors également échange d'idées et de plaisirs : « Les espaces initiaux de la marchandise, lorsque les marchands et leurs gestes engendraient leurs lieux, ne manquent donc pas de beauté : le portique, la basilique, la halle »[731]. Ces espaces étaient des espaces de la volupté, précise-t-il, et ont laissé plus de traces en Orient (bazar, médina) qu'en Occident.

Mais ce type d'espaces était pendant longtemps subsumé par la monumentalité qui mettait en ordre la ville concrètement, dans ses dimensions conçues, perçues et vécues (les trois dimensions de l'espace social pour Lefebvre), à partir de gestuelles et de symboliques partagées. Dès le second tome de la *Critique de la vie quotidienne,* Lefebvre met en avant la place des monuments dans la vie urbaine :

> « Les symbolismes se condensent dans les monuments : églises, cathédrales, palais, grands édifices publics ou non se chargent de symboles confondus avec la décoration et le style esthétique. Les monuments sont les œuvres qui donnent à la ville son visage et son rythme de vie. Ils sont sa mémoire et la figuration de son passé, les noyaux affectifs et actifs de sa vie quotidienne actuelle, la préfiguration de son avenir »[732]

Le monument rassemble et met en accord les citoyens dans un consensus profond (Lefebvre prend l'exemple du théâtre grec pour montrer comment les conflits peuvent être momentanément surmontés dans la joie collective). En particulier, dans le monde chrétien, la ville a été ordonnée à

---

728 Lefebvre, *PE.,* p. 40.
729 Henri Lefebvre, *IM.*, p. 127
730 Lefebvre, « Vers une utopie expérimentale », *in DRU.,* p. 137-138.
731 Lefebvre, *PE.,* p. 250.
732 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 308.

partir de la cathédrale. Le monument est un espace concret et vécu, qui se construit à partir de l'expérience totale de l'individu, ce qui a fait sa force et sa prégnance dans l'aménagement des villes pendant des siècles :

> « De cet espace social, rassemblant tous les moments en donnant à chacun sa place, chacun avait sa part et tous l'avaient entier, au sein bien entendu d'une Puissance et d'une Sagesse acceptées. Le monument réalisait un 'consensus' : effectivement, le rendant pratique et concret »[733].

> « L'usage de cet espace monumental, la cathédrale, implique sa réponse à toutes les questions qui assaillent celui qui franchit le seuil. Il entend ses propres pas, il écoute les bruits, les chants ; il respire l'odeur de l'encens ; il éprouve un monde, celui de la faute et de la rédemption ; il reçoit une idéologie ; il contemple les symboles en les déchiffrant ; il expérimente un être total dans un espace total, à partir de son corps »[734]

Ainsi l'espace monumental n'est pas réductible à l'architecture et à ses formes mais englobe une expérience globale de l'espace et du temps, un certain style de vie, qui imprègne l'expérience sensible du corps et ses gestuelles. « Le niveau affectif, donc corporel, donc lié aux symétries et aux rythmes, se transpose en 'propriété' de l'espace monumental, en symboles inhérents à un ensemble politico-religieux la plupart du temps, symboles coordonnées »[735]. Le monument est intermédiaire entre l'espace architectural et l'espace urbain, il fait la liaison entre ces différentes échelles dans l'expérience corporelle.

Pour décrire ce rapport particulier du corps aux formes architecturées, Lefebvre emploie le terme de « texture » à plusieurs reprises[736]. En effet, le monument n'est pas un signe ou un signal que l'on peut déchiffrer comme un texte, y compris dans ses aspects symboliques (c'est pour cela que Lefebvre refuse la seule lecture sémiologique de l'architecture et de la ville). « Comme une œuvre musicale, une œuvre monumentale n'a pas un signifié (ou des signifiés) mais un *horizon de sens :* une multiplicité définie et indéfinie, une hiérarchie changeante, tel ou tel sens passant au premier plan pendant un moment, par et pour une action (…) ; il tend vers la présence appropriante de la totalité »[737]. L'activité de décryptage et de décodage est inscrite dans la pratique sociale quotidienne. Par l'expérience sensible, l'espace architecturé permet d'accéder immédiatement aux représentations de l'espace et aux espaces de représentations. Les textures spatiales sont

---

[733] Lefebvre, *PE.,* p. 253.
[734] Lefebvre, *PE.,* p. 254.
[735] Lefebvre, *PE.,* p. 258.
[736] Malheureusement il n'y a pas de texte consacré exclusivement à cette notion, nous l'expliquons donc à partir des principales mentions dans la *Production de l'espace*. Mais cette notion se construit dans la lignée de sa théorie du champ sémantique (*CVQ2*) et des thèses qu'il développe dans *Le langage et la société,* associées à sa critique du structuralisme. Sur le rapport entre théorie du langage et production de l'espace, voir §2,11.
[737] Lefebvre, *PE.,* p. 256.

« empreintes de connaissances et d'idéologies efficaces »[738] car « les actes de la pratique sociale se disent mais ne s'expliquent pas par le discours ; ils s'agissent et ne se lisent pas »[739]. Pour Lefebvre, la texture donne lieu à une pratique spatiale, « à un usage collectif et individuel. Donc à un enchaînement d'actes qui ne se ramènent pas à une pratique signifiante encore qu'ils l'enveloppent »[740]. Les textures sont signifiantes pour ceux qui vivent et agissent dans ces espaces.

Les textures sont la matrice des formes issues du rapport architectonique à l'espace et au temps, issues du parcours dans l'espace (cheminements) et les lieux, avec les traces des parcours. Elles sont la médiation de la poétique créatrice d'un espace-temps approprié. L'image du tissu est souvent employée par Lefebvre (et par Leroi-Gourhan, chez qui les termes de tissu, de vêtement apparaissent souvent) pour décrire cette inhérence du corps à ce qui n'est plus simplement sa coquille (maison) mais son monde, dans lequel les monuments sont des points d'ancrage forts : « d'une texture, on sait déjà qu'elle consiste en un espace généralement assez vaste que couvrent des réseaux et des trames, dont les monuments composent les points forts, points d'attache ou de suture »[741]. Les textures sont élaborées à partir de l'expérience corporelle rythmique de l'espace, elles impliquent également du temps : « Le temps et l'espace ne se dissocient pas dans les textures : l'espace implique un temps et inversement »[742]. Les textures ne sont pas réductibles à des formes géométriques caractéristiques, celles-ci se retrouvent d'ailleurs dans des cultures très différentes et s'inscrivent donc dans des textures différentes : « le droit (la ligne droite) et le courbe (la ligne courbe), le quadrillage (damier) et le radio-concentrique (centralité – périphérie) sont des formes et des structures plus que des textures »[743]. Les textures laissent place à des différences à partir d'une même forme, qui ne donne alors pas lieu à la même expérience vécue :

> « Les éléments formels (…) introduisent à la fois du répétitif et du différentiel. (…) L'arc de plein cintre ou en ogive, pris avec les piliers et colonnes de soutien, change de sens et de valeur spatiale selon qu'il sert l'architecture de type byzantin ou oriental, de type gothique ou renaissance. Les arcs fonctionnent à la fois répétitivement et différentiellement dans un ensemble dont ils déterminent le 'style' »[744].

Ainsi le monument est la forme que prend l'appropriation de l'espace, c'est la création d'une texture qui donne son style à la vie quotidienne. Lefebvre montre combien les textures sont importantes dans la vie quotidienne d'une ville. Les rapports de l'individu aux autres et à son environnement se tissent de rythmes, par lesquels il s'insère et se projette dans le monde. La

738 Lefebvre, *PE.,* p. 52.
739 Lefebvre, *PE.,* p. 255.
740 Lefebvre, *PE.,* p. 70.
741 Lefebvre, *PE.,* p. 255.
742 Lefebvre, *PE.,* p. 140.
743 Lefebvre, *PE.,* p. 156.
744 Lefebvre, *PE.,* p. 176.

monumentalité n'est pas forcément associée aux lieux de cultes. Dans son article « Rythmanalyse des villes méditerranéennes », Lefebvre montre combien l'escalier a été important dans la constitution d'une texture propre aux villes méditerranéennes, et cette texture a des implications rythmiques :

> « D'une façon générale il y a tout autour de la Méditerranée une remarquable architecture de l'escalier. Liaison entre les espaces, l'escalier assure aussi la liaison entre les temps : entre le temps de l'architecture (la maison, l'enclos) et le temps urbanistique (la rue, l'espace ouvert, la place et les monuments). (…) Or l'escalier n'est-il pas par excellence un temps localisé ? A Venise les escaliers ne rythment-ils pas la marche dans la cité, tout en servant de transition entre des rythmes différents ? Évoquons aussi les escaliers de la gare Saint-Charles à Marseille. Ils sont pour le voyageur le passage obligé – on pourrait dire initiatique – de la descente vers la ville, vers la mer. Plus que celle d'une porte leur monumentalité criante impose au corps et à la conscience l'exigence du passage d'un rythme à un autre, encore inconnu – à découvrir »[745]

La notion de texture permet donc de décrire le processus de mise en forme inhérent à la poétique urbaine. Mais la ville industrielle et le processus d'urbanisation globale lancent un défi à l'espace monumental qui mettent en question cette forme d'appropriation du monde qui avait produit un habiter :

> « Le bâtiment a une fonction, une forme, une structure, au lieu de rassembler tous les moments (formels, fonctionnels, structuraux) de la pratique sociale. Alors, la contexture, le tissu qui se défait, c'est-à-dire les rues, les souterrains, les périphéries, engendrent la violence au lieu de l'accord, du fait que les lieux, formes et fonctions, ne sont plus appropriés par le centre monumental. Alors, l'espace entier se charge de violence éruptive »[746]

Quelles sont les implications rythmiques de délitement du cosmos par l'éclatement de la ville et du processus d'abstraction qui travaille l'espace-temps urbain ? L'abstraction peut-elle produire des textures qui permettent l'appropriation de l'espace-temps par des formes renouvelées ?

b) Abstraction de l'espace-temps urbain et rythmes

Pour Leroi-Gourhan, le processus d'urbanisation qui débute avec l'industrialisation du dix-huitième siècle produit des agglomérations inhumaines, déséquilibrées, d'où procède une violence sociale. La ville antique méditerranéenne a produit un esprit de conquête qui s'est répandu sur toute la surface de la Terre. Ces agglomérations deviennent des monstres urbains alors que les cités anciennes sont « des agrégats de microcosmes paroissiaux qui ne masquent pas la perception de l'ensemble urbain au rythme du pas du piéton ou du cavalier. Enceintes dans leurs murs ou leurs

[745] Henri Lefebvre et Catherine Régulier, « Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes » (1986) *in ER.,* p. 106.
[746] Lefebvre, *PE.,* p. 256.

boulevards, les cités restent corporellement senties par leurs habitants »[747]. Au cœur de cette crise de la symbolisation spatio-temporelle de la ville, il y a donc la modification de l'expérience urbaine quotidienne, produite en particulier par les changements de vitesse dans les moyens de locomotion ou transports :

> « La tournée du boulanger ou du facteur rural, les livraisons du commerçant urbain dessinent des zones de gravitation personnelle, au rythme du temps pédestre ou hippomobile, qui se trouvent au milieu du 19ème siècle jusqu'au second tiers du vingtième siècle en porte-à-faux de plus en plus prononcé avec les dimensions de l'univers du chemin de fer, du télégraphe et du téléphone. Les individus sont peu à peu entraînés, dans un milieu urbain qui se distend, à tracer leurs orbites personnelles sur un fond topographique dont la croissance est cohérente par rapport aux moyens nouveaux, mais anarchique par rapport au comportement spatio-temporel de l'homme zoologique »[748]

Pour Leroi-Gourhan, la ville qu'il juge sans forme témoigne d'un « déséquilibre pathologique ». L'insertion heureuse dans un microcosme urbain en lien avec la nature environnante est une question de seuil, le gigantisme de la ville pose problème : elle n'est pas un espace vivable et ordonné, elle amène à la disparition de la nature qui persiste sous forme d'échantillons donc elle n'est pas habitable.

Lefebvre se confronte à cette dissolution de la ville existante et produit des concepts pour penser ce nouvel ordre urbain. En particulier, il pense le processus d'urbanisation comme un processus d'abstraction, dont nous devons maintenant saisir les conséquences dans l'expérience urbaine dans sa totalité afin d'en comprendre les conséquences rythmiques. La production de l'espace urbain est la médiation entre ce processus d'abstraction, qui signe l'hégémonie d'une logique étatique et bureaucratique sur la société civile, et l'expérience quotidienne concrète et vécue de la ville. La production d'un espace abstrait entre pleinement dans les logiques du capitalisme et de la société de consommation, même si l'histoire qui mène à la production d'un espace abstrait, depuis l'*urbs* romaine en passant par la Cité de Saint-Augustin, est traitée de manière bien plus complexe dans le chapitre 4 de la *Production de l'espace* intitulé « de l'espace absolu à l'espace abstrait ».

L'espace devient un produit répétable et répétitif plus qu'une œuvre. L'espace abstrait est issu d'une logique d'accumulation répétitive, de gestes répétitifs (ceux des travailleurs) et de dispositifs à la fois répétés et à répétition : les machines, bulldozers, grues, marteaux-piqueurs, etc. La ville nouvelle, clone s'érigeant partout et nulle part sur une *tabula rasa*, est le stéréotype de cette logique de production d'un espace abstrait, diluée bientôt dans un urbain généralisé. La répétition des gestes du travail et de la vie quotidienne (métro-boulot-dodo), loin de servir la médiation entre

[747] Leroi-Gourhan, *Op. Cit.,* p. 181.
[748] Leroi-Gourhan, *Op. Cit.,* p. 182.

la nature et la société et celle des hommes entre eux, les sépare selon des fonctions sociales distinctes et servent l'accumulation selon des logiques linéaires. L'espace devient instrument et moyen de production de la société industrielle de consommation et de loisirs. Dès lors, c'est la dynamique d'appropriation de l'espace et du temps à partir des gestes du corps et de ses rythmes, qui est mise en question dans la machine à habiter. « Dans les grandes villes (…) la Maison n'a plus qu'une réalité historico-poétique »[749]. L'espace abstrait a une vocation instrumentale dans la modernité, il réduit l'espace de la pratique sociale à un espace mental homogène (la feuille de papier blanc à laquelle de nombreux théoriciens réduisent l'espace, corollaire d'une pratique aménageuse) qui semble rationnel et non contradictoire. Ce faisant, l'abstraction est une logique de destruction violente qui signe la perte du cosmos, c'est une abstraction concrète qui dissimule la fragmentation sous l'homogène et l'efficacité analytique[750]. Cette pratique spatiale se traduit par un symptôme que Lefebvre ne cesse de vouloir expliquer : la passivité, l'absence de partage et le silence des usagers.

En effet, l'espace abstrait sape les logiques propres à l'appropriation corporelle et charnelle de l'espace et du temps, à partir d'une insertion affective par le corps et les rythmes. L'abstraction préside le rapport au corps dans la pratique, dans les gestuelles : « Quand le travail se sépare du jeu, des gestes rituels, de l'érotique, les interactions et interférences n'en deviennent que plus importantes. Avec l'industrie moderne et la vie urbaine, l'abstraction commande le rapport au corps. La nature s'éloignant, rien ne restitue le corps total, rien ni dans les objets, ni dans les activités »[751]. Mais elle préside aussi à la manière dont les organes sensoriels et la sensibilité fonctionnent à partir de trois logiques constitutives, celle du géométrique, du phallique et de l'optique ou visuel. Le visuel écrase les autres sens dans l'ensemble de la pratique sociale :

> « Par assimilation, par simulation, tout dans la vie sociale devient déchiffrage d'un message par les yeux, lecture d'un texte; une impression autre qu'optique, tactile par exemple ou musculaire (rythmes) n'est plus symbolique ou transitoire vers le visuel; l'objet palpé, éprouvé par les mains, ne sert que d' « analogon » à l'objet perçu par la vue. L'Harmonie, née par et pour l'écoute, se transfère dans le visuel avec la priorité presque absolue des arts de l'image: cinéma, peinture »[752]

Autrement dit, l'abstraction touche la manière dont l'espace est perçu et éprouvé, en le réduisant à des qualités visuelles : l'espace n'a d'existence qu'en étant vu et visible pour la société. « La prédominance du visible entraîne un ensemble de substitutions et déplacements par lesquels le

[749] Lefebvre, *PE.,* p. 143.
[750] Voir Lukasz Stanek, *Op. Cit.*
[751] Lefebvre, *PE.,* p. 236.
[752] Lefebvre, *PE.,* p. 329-330.

visuel supplante et supplée le corps entier »[753], et met à distance le corps de lui-même, des autres et de son environnement en le remplaçant par son image. Ce transfert hors du soi du corps dans un idéal visuel a des conséquences sur les relations des hommes entre eux, en créant des sujets abstraits. L'image, en particulier l'image publicitaire, devient reine dans les processus de production de l'espace :

> « On est ainsi amené à souligne l'importance de *l'illusion spatiale* qui ne provient ni de l'espace géométrique comme tel, ni de l'espace visuel (celui des images et des photos, mais aussi des plans et des dessins) comme tel, ni de l'espace social comme tel (pratique et vécu), mais de leur télescopage : oscillation de l'un à l'autre ou substitution. De sorte que la visualité passe pour le géométrique et que la transparence optique (lisibilité) du visuel se confond avec l'intelligibilité logico-mathématique. Et réciproquement »[754]

Les rythmes réduits à des répétitions visuelles, selon des mesures régulières et harmonieuses, ne sont que l'abstraction d'une rythmicité vécue dans l'expérience : l'expérience esthétique est réduite à l'expérience visuelle et témoigne d'une transformation historique de la sensibilité. Lefebvre montre comment l'avant-garde artistique a révélé l'effondrement des référentiels de temps et d'espace au début du vingtième siècle (en peinture, en poésie, en musique) et comment le Bauhaus a transféré les fondements esthétiques de l'espace abstrait en architecture et en urbanisme. Ce faisant, l'habitat, abstraction fonctionnelle, se substitue à l'habiter, et le paysage naturel comme le paysage urbain sont détruits (Lefebvre se réfère à la destruction du Paris historique par Haussmann, le remplacement des places et des rues par les artères de circulation…). L'espace abstrait se traduit donc par une texture particulière, qui ne permet plus l'appropriation parce que c'est une texture qui sépare l'homme de lui-même, et ne peut lui permettre de retrouver son unité et l'unité de son rapport avec son environnement naturel et social. Au-delà des temporalités sociales quotidiennes et de l'introduction de temporalités linéaires, c'est la texture abstraite qui empêche la dynamique rythmique d'appropriation par le corps et son prolongement dans la constitution d'un cosmos[755].

Mais toute l'analyse du processus d'abstraction de l'espace consistait à la fois à démontrer sa prégnance et sa force, et aussi les possibilités présentes pour renverser l'ordre qu'il impose. Ces virtualités sont « celles de l'œuvre et de la réappropriation, sur le mode de l'art d'abord, mais surtout selon les exigences du corps, 'déporté' hors de soi dans l'espace, résistant et par conséquent imposant le projet d'un espace autre (soit espace d'une contre-culture, soit contre-espace ou alternative d'abord utopienne à l'espace 'réel' existant) »[756]. Il ne s'agit donc pas revenir à la société

[753] Lefebvre, *PE.,* p. 330.
[754] Lefebvre, *PE.,* p. 344.
[755] Voir une tentative d'analyse de la temporalité saisonnière urbaine : Claire Revol, « Les vertus du cycle. Rythmanalyse et représentation des saisons urbaines à partir de la pensée d'Henri Lefebvre », in Alain Guez, Hélène Subrémon, *Saisons des villes,* Paris, éditions Donner lieu, 2013.
[756] Lefebvre, *PE.,* p. 403.

agropastorale, ni de revenir à la Cité et sa texture monumentale, mais s'appuyer sur les logiques d'appropriation de l'espace-temps par les rythmes à l'intérieur même de l'espace urbain, pour permette la réappropriation du corps et la création d'espace-temps appropriés et l'insertion affective de l'individu dans un cosmos renouvelé. C'est dans ce projet plus global qui détermine ses enjeux que s'insère le projet de rythmanalyse.

3) Rythmanalyse, appropriation et restitution du corps total

Face aux logiques d'abstraction, Lefebvre n'envisage pas seulement une théorie critique qui permette de déceler le fonctionnement de cette désappropriation du corps et de l'espace. Il envisage une pratique qui se fonde sur la connaissance des dynamiques d'appropriation de l'espace-temps et qui permette de les réorienter. Dès lors, la rythmanalyse n'est pas seulement une connaissance des rythmes : elle est une pratique qui a une visée transformatrice et créatrice. Dans *La production de l'espace*, Lefebvre met en avant la dimension pratique de la rythmanalyse, même si celle-ci n'est pas encore assurée dans ses méthodologies et ses modes d'action : « La rythmanalyse développerait l'analyse concrète et peut-être l'usage (l'appropriation) des rythmes »[757]. Il réaffirme l'importance pratique de la rythmanalyse dans les pages conclusives de l'ouvrage : « L'analyse des rythmes doit servir la nécessaire et inévitable restitution du corps total. (...) Ce qui engage beaucoup plus qu'une méthodologie et un enchaînement théorique de concepts, et mieux qu'un savoir satisfait »[758].

Cette affirmation reste présente dans les *Éléments de rythmanalyse* : « La rythmanalyse ainsi théorisée ne constitue pas une science séparée. Des études partielles, une conceptualisation globale – nécessaires – ne suffisent pas. Pas plus que les cas particuliers d'expérience rythmique que chacun possède. La pensée ne se raffermit que si elle entre dans la pratique : dans l'**usage** »[759]. Il faut ajouter que l'objet de la rythmanalyse n'est pas seulement d'intervenir sur le corps, mais sur le corps dans sa relation à l'espace-temps, car restituer le corps total signifie restituer ce rapport du corps à l'espace qui se présentait dans ses dimensions rythmiques dans l'architectonique spatiale : L'espace social se présentait alors comme le prolongement du corps, qui permettait cette insertion affective de l'individu dans un monde, et un cosmos renouvelé. Comment Lefebvre envisage-t-il cette pratique de la rythmanalyse ?

a) Restituer le corps total : le rythmanalyste médecin

Pour parler de la manière dont la rythmanalyse entrerait dans l'usage et la pratique,

[757] Lefebvre, *PE.,* p. 237.
[758] Lefebvre, *PE.,* p. 465.
[759] Lefebvre, *ER.,* p. 94.

Lefebvre emploie plusieurs termes qui esquissent des modes d'action du rythmanalyste. Puisque la rythmanalyse a pour objet principal le corps vivant, qu'elle intervient sur lui, la figure du médecin est souvent employée. Mais il s'agit d'une médecine bien particulière, qui agit « non pas sur le corps anatomique et fonctionnel, mais comme **polyrythmique** et **eurythmique** (dans l'état dit *normal*) »[760]. En effet, le corps consiste en un « paquet » de rythmes qui s'accordent pour produire la vie ; et ces rythmes relient le corps à son environnement : « le corps vivant peut et doit se considérer comme interaction d'organes situés en lui, ayant chacun leur rythme, mais soumis à une globalité spatio-temporelle »[761]. Mais ce ne sont pas seulement les rythmes organiques qui s'associent dans le corps vivant : « aux multiples rythmes naturels du corps (respiration, cœur, faim et soif, etc.) se superposent non sans les modifier des rythmes rationnels, numériques, quantitatifs et qualitatifs. Le paquet de rythmes naturels s'enveloppe de rythmes à fonction sociale ou mentale »[762]. Comme nous l'avons vu, l'environnement humain se crée dans le prolongement du corps, de son activité et de ses gestes.

Dès lors, l'eurythmie consiste en une alliance des rythmes qui produit la santé. A l'inverse, « dès qu'ils se désaccordent, il y a souffrance, état pathologique (dont l'arythmie est généralement à la fois symptôme, effet, cause). La discordance des rythmes entraîne l'organisation auparavant eurythmique vers un désordre mortel »[763]. Les rythmes consonants se fondent les uns dans les autres, alors que l'arythmie détache un rythme des autres rythmes. Lefebvre décrit l'eurythmie comme une harmonie des rythmes. « Le corps eu-rythmique composé de rythmes divers – chaque organe, chaque fonction ayant le sien – les garde en équilibre **métastable,** toujours compromis, souvent rétabli, sauf perturbation (a-rythmie) qui devient tôt ou tard maladie »[764]. Dans cette perspective, la médecine travaille à l'eurythmie du corps, à la bonne coordination des organes qui produisent la vie, à l'accord et à la régulation et à l'harmonie des rythmes. La rythmanalyse peut être comprise comme une thérapeutique du corps. Cette médecine diagnostique les troubles rythmiques et agit par les rythmes :

> « Les eurythmies (..) abondent : chaque fois qu'il y a organisme, organisation, vie (corps vivant). (…) L'**eurythmie** (celle du corps vivant, normal et *sain*) suppose l'association de rythmes différents. Dans l'a-rythmie, les rythmes se dissocient, se modifient et passent à côté de la *synchronisation* (terme usuel pour désigner ce phénomène). Situation pathologique, déclarée ! Selon les cas ; les interventions se font ou plutôt devraient se faire

[760] Lefebvre, *ER.,* p. 91.
[761] Lefebvre, *PR.,* p. 197.
[762] Lefebvre, *ER.,* p. 18.
[763] Lefebvre, *ER.,* p. 27. Voir aussi « Tout dérèglement des rythmes produit des effets conflictuels. Il détraque et trouble ; il est symptomatique d'un trouble généralement profond, lésionnel et non plus fonctionnel. Il peut aussi produire une lacune, un trou dans le temps, à combler par une invention, une création », Lefebvre, *ER.,* p. 62.
[764] Lefebvre, *ER.,* p. 32.

> **par les rythmes,** sans brutalité. (…)
>
> La rythmanalyse consiste donc essentiellement dans la mise en œuvre (qui peut les modifier, les transformer) de ces concepts : isorythmie et polyrythmie ; eurythmie ; arythmie ; L'intervention par le rythme, par exemple lors des entraînements sportifs et militaires) a un but, un objectif : raffermir ou rétablir l'eurythmie.
>
> Il semble que certaines disciplines orientales se rapprochent de ces procédures, plus que les médications. La thérapeutique rythmanalytique serait plutôt **préventive** que *curative*, l'état pathologique étant déclaré, constaté, classifié »[765]

Lorsque Lefebvre parle de pratique préventive, cela met bien en évidence la correction lente et globale que peut permettre un travail corporel au quotidien sur les rythmes ; les « disciplines orientales » en question peuvent agir sur le souffle, le rythme cardiaque et les gestes, comme le yoga ou le taï-chi, dont la pratique a des effets bénéfiques à long terme. Bachelard mentionnait aussi ces pratiques dans ses écrits sur la rythmanalyse. Les danses orientales qui s'appuient sur les rythmes ont eu aussi pendant longtemps le rôle d'exutoire pour les tensions (corporelles et sociales) accumulées, notamment dans les pratiques de transes. Cela met aussi en avant le fait que l'on ne peut agir sur un rythme en l'isolant sans compromettre la vie de l'organisme, et la rythmanalyse agit de manière holistique : d'ailleurs le corps se caractérise par l'union indissociables de rythmes et échappe à la pensée analytique qui disjoint les éléments[766]. Dès lors, l'analyse de la polyrythmie ne doit pas isoler certains rythmes mais les penser ensemble, penser des co-rythmes : « C'est seulement dans la souffrance que tel rythme se détache, modifié par la maladie. L'analyse se rapproche de la pathologie plus que de l'a-rythmie habituelle »[767].

Ces composantes physiologiques du rythme (faim et soif, sommeil et veille, etc.) sont aussi associées à des composantes psychiques qui englobent le corps dans sa totalité. En particulier, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, concevoir le corps dans sa globalité suppose de le comprendre aussi dans sa dimension de désir au-delà des besoins. « Le désir, dont on a tant parlé (en termes psychiques) à la fois est œuvre et produit des œuvres. Or il a son rythme ; il **est** un rythme, que son but (sa finalité) se situent hors de son acte (opération) ou qu'ils lui restent intérieurs »[768]. Avec le désir, c'est la question de la conscience et de l'inconscient qui se pose. Lefebvre fait l'hypothèse suivante : « l'inconscient ne serait-il pas ce qui se passe dans le corps : dans nos corps matériels et sociaux ? L'inconscient ne siégerait-il pas dans le rapport entre le

---

765 Lefebvre, *ER.,* p. 91-92.

766 « A la pensée analytique qui disjoint le cyclique et le linéaire, le corps échappe. L'unité, que la réflexion voulait décrypter, rentre dans l'opacité cryptique, grand secret du corps », Lefebvre, *PE.,* p. 235.

767 Lefebvre, *ER.,* p. 41.

768 Lefebvre, *ER.,* p. 39.

cerveau et les signes ? »[769]. La restitution du corps total passe donc aussi par ces dimensions émotionnelles et psychiques. « Place au corps, à son exploration, à sa valorisation, ce qui ne revient pas au simplisme du matérialisme physiologique : le corps-sujet est l'être dans le monde »[770]. Il ne s'agit plus seulement de rétablir l'harmonie physiologique des rythmes mais de viser au plaisir et à la joie, qui ont des caractères rythmiques, au-delà de la seule satisfaction qui se répète :

> « Le plaisir et la joie exigent le re-commencement ; ils l'attendent ; or il fuie. La douleur, elle, revient. Elle se répète, alors que la répétition du plaisir engendre de la douleur (des douleurs). Pourtant, la joie et le plaisir ont une présence, alors que la douleur résulte d'une absence (celle d'une fonction, d'un organe, ou d'une personne, d'un objet, d'un être). La joie et le plaisir sont, ils sont l'être ; pas la souffrance. Les pessimistes affirmaient l'inverse : seule la souffrance est, ou existe. Les propositions qui précèdent fondent un optimisme, malgré tout »[771]

Ainsi « le rythmanalyste aura quelques points communs avec le psychanalyste, mais il s'en différencie ; les différences vont plus loin que les analogies »[772]. En effet, l'analyse des rythmes passe par une écoute, mais elle est d'abord écoute des rythmes de son propre corps, avant d'écouter les rythmes du monde, et l'âme du monde. La rythmanalyse recherche alors le plaisir et la jouissance, et l'appropriation du corps désirant. C'était d'ailleurs dans ces terme que Lefebvre la définit dans *La production de l'espace* : « La rythmanalyse, éventuellement, se substituerait à la psychanalyse : plus concrète, plus efficace, plus proche d'une pédagogie de l'appropriation (du corps, de la pratique sociale »[773].

Mais l'objet de la rythmanalyse n'est pas seulement le corps, mais le corps dans son rapport avec son environnement, car « les alentours du corps, le social aussi bien que le cosmique, sont également des paquets de rythmes ('paquets' au sens ou l'on dit, non péjorativement, qu'un accord complexe, réunissant diverses notes et divers timbres, est un 'paquet sonore') »[774], « qu'il faut écouter pour saisir les ensembles naturels et produits »[775] et que l'espace entier prolonge le corps selon des couches successives, du bâtiment architectural, au quartier, à la ville et au paysage. Cela est notamment nécessaire du fait du processus d'abstraction de l'espace-temps urbain, et de l'écrasement des rythmes cycliques déjà notée. Il s'agit de guérir le corps dans son rapport avec le monde, donc avec l'espace et le temps urbain, et de le métamorphoser par la rythmanalyse. La rythmanalyse lefebvrienne travaille à l'eurythmie du corps dans son rapport avec le monde et l'environnement produit, en particulier l'environnement urbain. Si le corps est l'enjeu de la

769 Lefebvre, *ER.,* p. 62.
770 Lefebvre, *ER.,* p. 62.
771 Lefebvre, *ER.,* p. 22.
772 Lefebvre, *ER.,* p. 31.
773 Lefebvre, *PE.,* p. 237.
774 Lefebvre, *PR.,* p. 198.
775 Lefebvre, *ER.,* p. 32.

rythmanalyse, travailler au rééquilibrage des rythmes des espaces-temps sociaux a une visée thérapeutique. Cette assimilation de la rythmanalyse à une pratique thérapeutique reprend dans ses termes toute la conception de l'urbanisme comme une médecine, de l'intervention sur la ville comme le soin d'un corps malade.

En effet, la rythmanalyse conçue comme thérapie est profitable pour l'individu qui la pratique mais elle devrait aussi présider à la conception de la ville car le rythme n'est pas seulement individuel mais aussi social. Ainsi, la tâche de celui qui intervient sur la ville (architecte, urbaniste, aménageur...) serait de rechercher les arythmies qui sont le signe de dysfonctionnements sociaux, à partir d'un diagnostic rythmique. A l'eurythmie du corps sain répond l'eurythmie de la ville saine, celle qui permet l'appropriation des temps et des espaces. Le rythme nous invite à une réflexion sur la cosmologie de la ville : l'environnement urbain qui en semblait détaché semble ainsi rejoindre les rythmes de l'univers. Le rythme nous laisse alors entrevoir un ordre, face à des situations qui semblent désordonnées. En restituant le corps total, c'est à un renouvellement du cosmos que viserait une telle pratique rythmanalytique, qui assurerait l'insertion émotionnelle affective des individus dans leur environnement, à partir du corps conçu de manière totale et rythmique. Cette ambition de restitution du corps total et du cosmos était en fait présente depuis longtemps dans l'œuvre de Lefebvre, notamment dans les textes sur Nietzsche[776].

Immanquablement, les questions qui se poseraient à la rythmanalyse ainsi envisagée comme thérapeutique et renouvellement du cosmos seraient celles-ci: Si la ville est mal rythmée, à quoi correspondrait une ville bien rythmée? Quelles seraient les valeurs ou vertus de tel ou tel rythme? Comment accorder les rythmes ensemble? Cette vision assimile l'eurythmie et l'harmonie, que Lefebvre pense dans la triade « mélodie-harmonie-rythme »[777]. L'eurythmie ne se présente-t-elle pas dans ce cas comme une nouvelle utopie urbaine[778]? Si c'est la question de l'appropriation de l'espace et du temps qui est sous-jacente à celle des rythmes, on comprend son importance dans l'idée d'une transformation de la société urbaine. Dans un monde urbain proliférant, les pulsations et les scansions apparaissent capitales. Il s'agit de s'approprier le rythme de l'expérience urbaine pour constituer un espace-temps approprié. Dans ce sens, la rythmanalyse n'est plus seulement une médecine mais un apprentissage individuel et collectif.

b) La rythmanalyse, pédagogie de l'appropriation

La rythmanalyse est envisagée dans *La production de l'espace* comme une « pédagogie de

[776] Voir chapitre 1, « l'apport de Nietzsche dans la définition d'un humanisme moderne »
[777] Lefebvre, *ER.,* p. 22.
[778] Pascal Michon, « L'eurythmie comme utopie urbaine », Rhuthmos, 5 mars 2012 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article529

l'appropriation »[779]. Lefebvre tente de définir le temps approprié :

> « Normal ou exceptionnel, c'est un temps qui oublie le temps, pendant lequel le temps ne (se) compte plus. Il advient ou survient quand une activité apporte une plénitude, que cette activité soit banale (une occupation, un travail) ou subtile (méditation, contemplation), spontanée (jeu de l'enfant et même des adultes) ou sophistiquée. Cette activité s'accorde à elle-même et au monde. Elle a quelques traits d'une auto-création et d'un don plutôt que d'une obligation ou d'une imposition venue du dehors. Elle *est* dans le temps : elle *est* un temps, mais ne le réfléchit pas »[780]

Définir la rythmanalyse comme une pédagogie de l'appropriation met en avant l'importance de l'apprentissage dans l'appropriation des rythmes, et permet d'envisager des exercices de rythmanalyse. Cette pédagogie s'appuie sur les rythmes pour approprier le corps à lui-même, dans sa sensibilité et ses désirs, et dans ses activités productrices, et ainsi réorienter les pratiques vers une appropriation des rythmes. « Une réappropriation du corps, liée à la réappropriation de l'espace, fait partie intégrante de tout *projet* actuel, utopique ou réaliste, s'il évite la platitude pure et simple »[781]. Il s'agit de permettre au corps de se connaître, de s'approprier, de retrouver le corps charnel dans son intégralité. Les aspects sensoriels, notamment l'odorat, sont primordiaux, car « les senteurs font partie des rythmes, les révèlent : odeurs du matin et du soir, des heures ensoleillées ou assombries, de la pluie ou du beau temps. Le rythmanalyste observe et retient les senteurs comme les traces qui jalonnent les rythmes. Il se revêt de ce tissu du vécu, du quotidien »[782]. Les rythmes sont donc au cœur de la production de l'espace approprié, de son architectonique. Ils sont donc potentiellement l'objet d'une pédagogie chez tout un chacun, mais c'est d'abord le rythmanalyste qui doit apprendre à la pratiquer.

En effet, la rythmanalyse nécessite un apprentissage, celui de l'écoute de ses rythmes, puis des rythmes extérieurs :

> « Il écoute - et d'abord son corps ; il y apprend les rythmes, pour ensuite apprécier les rythmes externes. Son corps lui sert de métronome. Situation et tâche difficiles : sans disloquer le temps, sans troubler les rythmes, les percevoir distincts et distinctement. Cette discipline préparatoire à la perception du dehors, frôle la pathologie et l'évite parce que méthodique. Toutes sortes de pratiques déjà connues, plus ou moins mêlées à l'idéologie, s'en rapprochent et peuvent servir : maîtrise de la respiration et du cœur, usages des muscles et des membres, etc. »[783]

Ainsi, la rythmanalyse est une formation, qui nécessite de « beaucoup travailler, modifier sa perception et sa conception du monde, du temps, de l'environnement. En conséquence, ses

---

779 Lefebvre, *PE.,* p. 237.
780 Lefebvre, *PR.,* p. 194.
781 Lefebvre, *PE.,* p. 193.
782 Lefebvre, *ER.,* p. 34.
783 Lefebvre, *ER.,* p. 32.

émotions elles-mêmes se modifient de manière non-pathologique et cohérence (en accord avec ses concepts) »[784]. La rythmanalyse réactive donc l'ambition de penser avec son corps[785], plus que de formuler un discours sur le rythme, la rythmanalyse doit s'éprouver, s'expérimenter, d'une manière empirique. Les activités artistiques rythmiques (musique, danse) peuvent être engagées dans cet apprentissage et permettre d'expérimenter des rythmes : « Cette connaissance aurait pour champ privilégié et terrain expérimental la danse et la musique, les 'cellules rythmiques' et leurs effets »[786]. Cela nous entraîne dans la dimension esthétique de la rythmanalyse, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Cependant, cette formation du rythmanalyste lui-même ne vise pas seulement à une pratique de soi mais vise à transformer la pratique collective, d'où l'intérêt de l'appliquer dans la transformation des espaces-temps urbains, et de la pratique sociale, puisque c'est le corps agissant qui est l'objet de la théorie de la *praxis*, activité de transformation de la nature et d'appropriation de sa propre nature par l'homme. L'architecture et l'urbanisme peuvent donc être un terrain d'application privilégié et créatif. Lefebvre a mené une réflexion sur l'architecture comme « espace de la jouissance » dans une étude contemporaine de la rédaction de *La production de l'espace*, réalisée avec l'un de ses élèves espagnols Mario Gaviria, « Vers une architecture de la jouissance ». Cette étude réalisée en 1973 a été retrouvée et publiée par Lukasz Stanek en anglais (Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment,* (1973) London, Minneapolis, University of Minnesota's press, 2014). Lefebvre y aborde l'architecture à partir du corps total et de son rapport à l'espace : l'architecture doit permettre de retrouver la jouissance et le plaisir, à partir des dynamiques du corps, en le libérant des aliénations de l'espace produit par l'ingénierie. La complexité du corps total est au cœur de l'élaboration de cette nouvelle pratique possible de l'architecture. La rythmanalyse comme savoir est envisagée comme contribuant à cette élaboration :

> « Une pédagogie du corps rendrait compte des complexités du corps total plutôt que de les réduire comme les disciplines académiques le font. Ceci serait une partie importante de la révolution du corps qui est en germe de plusieurs manières, plus ou moins subversives. Cette formation du corps, qui connecterait de manière plus ou moins consciente le conçu et le vécu (et inversement), suppose une forme de savoir qualitatif qui est toujours en germe et pleine de promesse. La rythmanalyse, par exemple »[787]

---

[784] Lefebvre, *ER.,* p. 35.
[785] Lefebvre, *ER.,* p. 33.
[786] Lefebvre, *PE.,* p. 237.
[787] « *A pedagogy of the body would account for these complexities rather than reducing them the way current academic disciplines do. This would be an important part of the revolution of the body that is being prepared in various, more or less subversive, ways. This formation of the body, which would quite conciously connect the conceived and the lived (and conversely), assumes a form of qualitative knowledge still in a state of germination and promise. Rhythmanalysis, for example* », Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment,* (1973) London, Minneapolis, University of Minnesota's press, 2014, p. 149. Traduction de l'auteure.

Cela pose la question du savoir auquel permet d'accéder la rythmanalyse. Lefebvre a l'ambition de fonder une connaissance des rythmes en rapport avec ces expérimentations. Cette connaissance s'appuie également sur les savoirs constitués, « les *données* de toutes les sciences : psychologie, sociologie, ethnologie, biologie ; et même la physique et les mathématiques. Il lui faut connaître les **représentations** par des courbes, des phases, des périodes, des récurrences. Par rapport à ces instruments que lui fournissent des spécialistes, il suit une démarche *transdisciplinaire* »[788]. Si elle se constitue à partir de savoirs, la rythmanalyse n'est pas un savoir abstrait : elle rejoint l'ambition d'une poétique ou d'une pensée-acte en ce qu'elle ne sépare pas la savoir, le vécu et l'action. Elle se situe dans la lignée du projet métaphilosophique de Lefebvre de transformation de la vie. Avant d'être conçus par la pensée, les rythmes sont éprouvés et vécus subjectivement : « Que vivons-nous ? Des rythmes, éprouvés subjectivement. En ceci, ici, le 'vécu' et le 'conçu' se rapprochent. Les lois de la nature, celles de notre corps se rejoignent, et peut-être celles de la réalité dite sociale »[789]. Le rythme est un médiateur entre le conçu et le perçu, avec les rythmes il est possible de saisir de manière concrète ce qui est éprouvé, car il est incorporé :

> « On pourrait atteindre, par une voie détournée et paradoxalement à partir des corps, l'universel (concret) que la ligne directe, philosophique et politique, a visé et n'a pas atteint, encore moins réalisé : si le rythme consolide son statut théorique, s'il se révèle concept valable pour la pensée et comme support dans la pratique, n'est-il pas cet universel concret que les systèmes philosophiques ont manqué, que les organisations politiques ont oublié, mais qui est vécu, éprouvé, touché dans le sensible et le corporel ? »[790]

La restitution du corps total passe par la sensibilité, la réhabilitation du sensible, puisque les rythmes sont d'abord perçus et qu'ils résistent au concept. Pour prolonger cette exploration de la rythmanalyse comme savoir de type poétique, articulé à la création, nous poursuivrons donc dans la voie esthétique, en interrogeant l'expérience urbaine comme une expérience rythmique.

D'ores et déjà, nous pouvons orienter la manière dont Lefebvre mobilise l'expérience sensible de la ville : il s'agit de travailler aux dynamiques d'appropriation de l'espace urbain. Avant d'être vécus et appropriés, les rythmes sont toujours perçus, que ce soient les rythmes de son propre corps ou ceux du monde. Le rythme n'existe pas en dehors des phénomènes rythmiques, qui sont l'objet de l'expérience et sont perceptibles par les sens, la faculté nommée sensibilité ou *aiesthesis*. L'appropriation passe-t-elle exclusivement par un accord ou une harmonie des rythmes? Ne sont-ce pas les erreurs de concordances qui peuvent aussi fonder l'attrait pour la vie citadine? Le désordre du rythme est-il forcément arythmie, ou peut-il lui aussi donner lieu à la jouissance?

[788] Lefebvre, *ER.,* p. 35.
[789] Lefebvre, *PE.,* p. 238.
[790] Lefebvre, *ER.,* p. 63.

Le concept marxiste de l'appropriation est lié à ce que l'on considère comme le propre de l'homme. Marx ne considère que le travail, mais Lefebvre montre combien le jeu, le rire, le désir, l'habiter, etc. sont également le propre de l'homme, et que l'appropriation crée l'œuvre :

> « Un espace approprié ressemble à une œuvre d'art sans qu'il en soit le simulacre. Souvent il s'agit d'une construction, monument ou bâtiment. Pas toujours : un site, une place, une rue peuvent se dire 'appropriés' (…) Ce qui reste exemplaire d'une pratique spatiale encore immédiate mais concrètement proche de l'œuvre d'art. (…) Le temps s'y inclut et l'appropriation ne peut se comprendre sans les temps, les rythmes de vie »[791].

La rythmanalyse comme pédagogie de l'appropriation débouche donc dans une activité créatrice d'œuvre, et plus précisément dans la création de la ville comme œuvre. Celle-ci place à nouveau les pratiques des avant-gardes artistiques sur la route de Lefebvre : « Le détournement et la réappropriation d'espaces ont un grand sens et peuvent servir d'enseignement pour la production d'espaces nouveaux. (…) La pensée théorique a pour but et sens la production, non le détournement, qui n'est en soi qu'une réappropriation et non une création »[792]. Dans tous les cas, l'œuvre renouvelle le cosmos à partir d'une expérience rythmique. Nous devons donc savoir quelle expérience urbaine peut réaliser la ville comme œuvre, offrir la possibilité de moments, y compris dans leur dissonance. N'est-ce pas parce que le rythme ne peut se résoudre à l'harmonie et à l'accord ?

[791] Voir Lefebvre, *PE.,* p. 192-193.
[792] Lefebvre, *PE.,* p. 194-195.

Chapitre 6) La rythmanalyse et l'expérience esthétique des rythmes urbains

> « Parler et donc chanter, marcher et donc danser, être-au-monde et donc, dans la construction, l'habiter : à chaque fois la musique comme fait esthétique majeur, c'est-à-dire comme fait anthropologique relevant de l'*aïesthesis*, et ce bien avant toute théorie esthétisante des beaux-arts, à chaque fois la musique est présente et c'est à elle que revient de rendre possibles de telles manifestations. Ce n'est qu'en les interrogeant, dans leurs possibilités comme dans leurs enjeux, que nous commencerons à comprendre ce que signifie pour l'homme l'existence musicale. » Philippe Grosos, « La musique et le corps » *in* Henri Maldiney, *Philosophie, art et existence,* Paris, Cerf, 2007, p. 76.

Dans le chapitre « Phénoménologie » de son ouvrage *Le rythme et la raison* (Kimé, 2000), Pierre Sauvanet explique que le rythme n'est ni un objet, ni une essence, et qu'on ne peut le définir que comme modalité d'une expérience sensible : « Le rythme n'existe pas, sinon à l'instant où il est perçu ou produit… Les phénomènes 'rythme', c'est toujours *du rythmique* »[793], en précisant qu'il emploie le terme de phénoménologie, au sens d'une « pensée des phénomènes, d'une intelligibilité de la sensibilité »[794] plus qu'au sens d'une famille philosophique précise fondée par la pensée de Edmund Husserl. Cette dimension phénoménologique est présente dans la rythmanalyse lefebvrienne, puisqu'elle analyse les rythmes perçus et vécus dans l'expérience. Le chapitre 2 des *Éléments de rythmanalyse,* « le rythmanalyste, portrait prévisionnel » montre bien que la saisie des rythmes s'effectue par la sensibilité et que l'analyse n'existe pas sans l'expérience du rythme, ce que Lefebvre formule ainsi : « (le rythmanalyste) pense avec son corps, non dans l'abstrait, mais dans la temporalité vécue »[795].

Lorsqu'on lui demande si sa pensée pouvait se situer comme une phénoménologie du vécu social, une description de l'espace et du temps social comme expériences intersubjectives, dès le second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961), Lefebvre dont la pensée est issue de Hegel, premier 'phénoménologue' répond : « *oui*, jusqu'à un certain point. Car c'est bien du 'vécu'

[793] Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, Paris, ed. Kimé, 2000, p. 99.
[794] Pierre Sauvanet, *Ibid.,* p. 99.
[795] Lefebvre, *ER.,* p. 33.

dont il est question. Oui, car le total, le 'médié', le *réfléchi* à travers des médiations multiples, la culture, le langage, doivent aussi revenir vers l'immédiat pour s'y manifester, s'y donner et apparaître »[796]. Mais cette affirmation est directement suivie d'un « et pourtant non », parce que cette expérience entre dans une analyse (qui s'éloigne de la description phénoménologique) guidée par le concept de *praxis :* « nous procédons par abstraction, en traitant l'expérience sociale à la fois par l'analyse et sur le plan de l'imaginaire, car l'opération exige une sorte d'imagination pour atteindre la vie cachée des êtres humains visibles et tangibles »[797]. La critique est inhérente à ce qui se montre dans l'analyse, qui fait appel au concept dans son historicité, et doit montrer des possibilités pour le changement, ce qui l'éloigne également de la phénoménologie. De la même manière, Lefebvre rejette l'assimilation de la rythmanalyse à une phénoménologie tout en reconnaissant cette proximité récurrente, puisqu'elles pourraient être confondues :

> « Un philosophe pourrait ici demander : 'N'ouvrez-vous pas tout simplement une description des horizons, une phénoménologie de votre fenêtre (…)'. Oui, et pourtant non ! Cette phénoménologie (terme technique un peu lourd) vaguement existentielle (même remarque) dont vous parlez et dont vous accusez ces pages, cette phénoménologie passe à côté de ce qui justement relie l'espace et le temps et les énergies qui se déploient ici et là : les **rythmes** »[798]

Si elle n'est pas phénoménologique, l'analyse des rythmes à partir de leur présence sensible n'en est pas moins esthétique, en ce qu'elle touche le domaine d'analyse des faits de sensibilité (perçus et vécus), le domaine de savoir de l'esthétique. C'est effectivement dans la phénoménologie au sens large que nous pouvons trouver des ressources pour penser l'expérience sensible comme une expérience rythmique. Certains penseurs comme Henri Maldiney ont fait du rythme le cœur de leur pensée de l'expérience esthétique. L'expérience de l'art peut être mobilisée pour décrire l'expérience esthétique, car celui-ci correspond à une forme d'appropriation du monde sensible, de l'espace-temps perçu et vécu.

Ce chapitre vise à montrer que la rythmanalyse est un outil pour analyser l'expérience esthétique de l'environnement urbain. Nous avions vu dans le deuxième chapitre comment Lefebvre élabore une esthétique de l'expérience quotidienne de la ville. Ce que Lefebvre nous invite à penser, c'est l'expérience urbaine. Ce n'est pas seulement une expérience sensible mais une expérience corporelle et affective, car sentir, c'est aussi se sentir. Lefebvre pense toujours l'expérience urbaine dans son rapport au corps et à la *praxis*, dont elle est une partie. Pourquoi le rythme est-il intéressant pour décrire l'expérience urbaine et que permet-il de mettre au jour ? En quoi l'expérience urbaine est-elle une expérience rythmique ? En quoi le travail sur les rythmes

[796] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 61.
[797] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 60.
[798] Lefebvre, *ER.,* p. 29-30.

pourrait-il permettre de concevoir des espaces-temps urbains appropriés, en enrichissant l'expérience quotidienne ? Le rythme est une notion riche qui peut nourrir notre pensée de l'expérience esthétique de l'espace et du temps.

Nous chercherons, dans un premier temps, à dégager les caractères de l'expérience esthétique du rythme, en rapport avec l'art et l'environnement quotidien, en insistant d'abord sur le rôle de la musique (et de la danse) dans la rythmanalyse lefebvrienne et la pensée plus large de la musique dont elle émerge, avant de considérer les apports de Henri Maldiney sur l'expérience esthétique du rythme, et ses développements dans l'architecture et la pensée des paysages habités. Dans les textes sur la rythmanalyse, Lefebvre ne mentionne jamais la pensée de Maldiney, qui pourrait pourtant nourrir une pensée poétique du corps se façonnant lui-même à travers l'expérience esthétique et la création artistique. C'est que, en matière de théorie esthétique, Lefebvre s'appuie sur son propre héritage de la théorie des moments qui n'est pas mentionnée dans les textes sur la rythmanalyse mais qui est pourtant l'armature d'une poétique de l'expérience rythmique, dont certains aspects sont en échos avec l'esthétique de Maldiney. Une étrange résonance que nous voulons souligner pour introduire à la rythmanalyse comme pratique poétique.

1) La musique comme expérience primordiale du rythme

Lorsque Lefebvre présente son projet de rythmanalyse dans *La production de l'espace,* il fait de la musique et de la danse le « champ privilégié et terrain expérimental »[799] de la connaissance des rythmes et du temps vécu. L'exemple musical est utilisé pour montrer comment « dans les rythmes, les répétitions et redondances, les symétries et asymétries interagissent de façon irréductible aux déterminations découpées et fixées par la pensée analytique »[800], alors même que la musique a théorisé la mesure et le découpage des temps, des fréquences et des amplitudes. La musique est un remarquable exemple d'articulation du quantitatif et du qualitatif, du cyclique (harmonie, octaves, mélodie…) et du linéaire. Elle reste un exemple privilégié des *Éléments de rythmanalyse* dans lequel le chapitre 7 « La musique et les rythmes » lui est consacrée, et ne peut être seulement considérée comme exemple local de rythmes. Lefebvre n'étudie pas la musique en historien (étude des compositeurs, des styles musicaux, des techniques et instruments, le rapport entre le contexte historique et les œuvres - musique sacrée ou profane, etc.) ou en musicologue et théoricien de la musique, il veut en faire une théorie générale ou esthétique qui saisisse la complexité des faits musicaux. « Y-a-t-il une théorie générale – **esthétique** – selon la terminologie

[799] Lefebvre, *PE.,* p. 237.
[800] Lefebvre, *PE.,* p. 237.

acceptée – de la musique, sinon chez les philosophes (Schopenhauer) ? Le rythme a-t-il été étudié ? »[801].

Il convient donc de replacer ces propos sur le rythme musical dans l'ensemble plus large de sa pensée esthétique, car Lefebvre s'intéresse depuis longtemps à la musique et à ses articulations avec la société[802]. Nous l'avions déjà noté dans le chapitre 2 (voir partie « le romantisme révolutionnaire comme style de vie ») à propos de l'essai « Vers un nouveau romantisme ? » dans *Introduction à la modernité* (1961) où Lefebvre soutient que l'esthétique de Stendhal vient de la musique, en particulier des transformations nées de l'invention de la théorie de l'harmonie au 18ème siècle, et celle-ci va avec la création d'un style de vie. La musique exprime et irrigue le temps vécu et perçu, et la création d'autres œuvres. Nous avons montré comment art et style de vie se nourrissent de manière réciproque chez Lefebvre. C'est encore dans la perspective d'une pensée du style de vie et du temps vécu qu'il traite des rythmes musicaux dans les *Éléments de rythmanalyse.* La musique est considérée comme une œuvre de la *praxis,* « le rapport de la musique à la société change avec les époques et les sociétés elles-mêmes. Il dépend étroitement de leur relation au corps, à la nature, à la vie physiologique et psychologique »[803]. Lefebvre fait l'hypothèse que le rythme a été peu étudié dans l'esthétique du temps musical alors que la musique contemporaine (musique concrète, début de la musique électronique, qui intègre des sons de la vie quotidienne) voit justement la résurgence du rythme. En quoi la théorie esthétique de la musique permet-elle de penser les questions de la temporalité ? Si l'art et en particulier la musique permet de penser l'appropriation du temps et de l'espace par le corps vivant, en quoi la pensée de la musique peut-elle contribuer à l'esthétique des rythmes urbains ?

a) Esthétique de la musique et temporalité

La musique a souvent été la métaphore principale d'une pensée du temps vécu, et celle-ci est l'appui de nombreux penseurs du temps. Cependant, selon Lefebvre, l'esthétique de la musique n'a pas assez pensé ses rapports avec l'aspect rythmique du temps vécu, qui pose précisément la question du rapport entre quantitatif et qualitatif dans la temporalité. Lefebvre cite Bergson et Schopenhauer dans les *Éléments de rythmanalyse* :

> « On a beaucoup parlé et beaucoup écrit à propos du **temps musical**, surtout après Schopenhauer et Bergson, selon leur philosophie de la temporalité. Quand on a décrit la relation étroite entre le temps musical et le temps vécu – la musique offrant à la vie plus qu'une image, donc un cadeau royal, la vie obscure changée en œuvre – on a tout dit et on a rien dit. Le rythme n'entre pas ou entre mal dans le compte »[804]

[801] Lefebvre, *ER.,* p. 80.
[802] il publie d'ailleurs dans la revue des années 1970 *Musique en jeu.*
[803] Lefebvre, *ER.,* p. 89.
[804] Lefebvre, *ER.,* p. 88.

Nous avions déjà développé l'exemple de la mélodie qui permet à Bergson de penser le temps vécu dans le chapitre 4 (voir « La rythmanalyse de Bachelard à Lefebvre »). Il est assez étonnant que Lefebvre ne mentionne pas ici Bachelard, qui s'était appuyé sur Bergson pour penser le temps vécu de manière alternative avec la rythmanalyse, et qui emploie aussi la métaphore musicale de l'orchestre dont les notes instantanées produisent la temporalité par leurs retours multiples et leurs résonances[805]. D'autre part, la pensée de la musique qui s'est développée en Allemagne au 19ème siècle influence la pensée musicale de Lefebvre. En effet, dans l'esthétique de Schopenhauer, la musique est le plus important des arts. Les sentiments esthétiques sont opposés à la connaissance qui veut maîtriser et dominer le monde, et l'approprier à un sujet et à sa volonté ou vouloir-vivre : le sentiment esthétique est désintéressé et délivre du rapport possessif au monde comme objet de la volonté. La musique permet mieux que tout autre art de se délivrer de la souffrance du vouloir et d'entrer dans la contemplation. Jacques Darriulat, dans son étude « Schopenhauer et la philosophie de la musique », décrit cette puissance de la musique :

> « c'est seulement avec la musique, le plus haut de tous les arts, que la représentation du vouloir s'affranchit de la détermination du concept : la musique ne signifie rien (…)). La musique porte à son comble la suppression du principe d'individuation réussie par la représentation esthétique : quand j'écoute de la musique, j'oublie mon existence particulière et je suis transporté en un monde (qui n'est pas un monde, mais le jeu de la volonté, qui est la source et l'auteur des mondes) où il n'y a plus d'individu, mais seulement le jeu sans fin de la volonté avec elle-même[806]

Cet oubli de soi dans la musique, qui ne dure que le temps du morceau, a une importance éthique chez Schopenhauer, puisqu'elle est une propédeutique à la pitié (notion qu'il emprunte à Rousseau), qui est le plus haut degré du détachement par rapport au vouloir :

> « La vérité du plaisir musical se laisserait ainsi comprendre comme une identification par le sentiment intérieur du sujet à la vie de l'univers en son ensemble : il correspond à ce que Rousseau nomme « l'épanchement de son âme » ou « l'élan de son âme expansive » (septième Rêverie), qui à l'inverse du ressentiment qui contracte et resserre le cœur, délivre l'existence de l'individuation qui la limite dans l'égoïsme et lui ouvre les portes de l'infini. Dès lors, l'apparent paradoxe du plaisir musical, souligné complaisamment par les divers interprètes, disparaît. C'est la béatitude de la pitié, semblable à l'extase éprouvée par les saints, que la musique, invitant l'âme à s'épancher dans l'universel, fait connaître à celui qui sait l'entendre »[807]

Dans la musique, le monde n'est plus l'objet de la volonté, elle représente la volonté intime des phénomènes (les différents règnes animaux, végétaux, minéraux), la signification et le cœur des

---

805 « Le Monde est réglé sur une mesure musicale imposée par la cadence des instants », Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant,* Paris, Stock, 1931, p. 46.

806 Jacques Darriulat, « Schopenhauer et la philosophie de la musique », consulté le 6/04/2015, voir: http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Schopenhauer/SchopenhauerMusique.html#Text11,

807 Jacques Darriulat, *Ibidem*.

choses plutôt que leur imitation. Pour Schopenhauer, la musique nous fait contempler l'essence des choses, elle est même la mélodie dont le monde est le texte. Mais ne devrait-elle pas nous montrer l'horreur du monde que le Pessimiste a dépeint dans son œuvre ? Nietzsche mettra en valeur l'ivresse particulière de la musique qui donne une joie inhérente à la vie pour contrer le nihilisme de Schopenhauer. C'est le caractère rythmique de la musique qui emporte dans cette ivresse joyeuse pour Nietzsche, car comme le montre Pierre Sauvanet, « le rythme proprement dit a ceci de particulier qu'il abolit la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi, nous mettant ainsi en contact avec les forces du monde, en une sorte d'ivresse, qui n'est pas exactement une 'béatitude' »[808].

Nietzsche n'est pas cité d'emblée dans le chapitre « La musique et les rythmes » des *Éléments de rythmanalyse*. Il est pourtant l'une des références principales de Lefebvre sur la musique et bien souvent, il utilise une présentation de la pensée de Nietzsche pour exposer ses propres positions (au risque de se détacher de Nietzsche...). Comme pour Bachelard, Nietzsche fait ici partie des références latentes. Lefebvre analyse le rapport entre musique et temporalité chez Nietzsche dans d'autre ouvrages qui nourrissent de manière souterraine les *Éléments de rythmanalyse* (nous faisons référence à *La fin de l'histoire,* éditions de Minuit, 1970 ; *Hegel, Marx, Nietzsche ou le royaume des ombres,* Casterman, 1975). Chez Nietzsche aussi le caractère rythmique de la musique s'articule à une pensée du temps vécu, car la musique est au cœur de la vie, dans ses aspects tragiques. Lorsqu'il analyse l'esthétique de Nietzsche, Lefebvre repère la place du répétitif et du rythme : « c'est à partir de la poésie, de la musique et du théâtre (de la tragédie) que Nietzsche met au premier plan le répétitif »[809]. La musique a aussi enrichi la poésie nietzschéenne :

> « Il y aurait lieu, ici, d'étudier comment il emploie dans sa prose et ses poèmes les procédés classiques, tous procédant de la répétition : rimes, allitérations, rappels, syllabes ou mots d'appui pour des phrases. Sa poésie n'imite pas la musique ; elle ne se veut pas et ne se fait pas musicale, elle ne plie pas le langage aux lois d'un autre art ; elle apporte dans le langage l'acquis de la musique »[810]

Pierre Sauvanet dans son article « Nietzsche philosophe-musicien de l'éternel retour () »[811] nous met en garde : s'il a souvent été montré que Nietzsche a une pensée de la musique, il faut aussi montrer que la musique lui a donné à penser et considérer les effets de la musique sur sa pensée. Le rythme musical donne sens à sa pensée du style, de l'interprétation et de l'éternel retour. C'est dans

---

808 Pierre Sauvanet, « Nietzsche philosophe-musicien de l'éternel retour() » *in Archives de la philosophie,* 2001/2 Tome 64, p. 347.

809 Lefebvre, *Hegel Marx Nietzsche ou le royaume des ombres,* Casterman, 1975, p. 189.

810 Lefebvre, *HMN,* p. 189-190.

811 Pierre Sauvanet, « Nietzsche philosophe-musicien de l'éternel retour () » *in Archives de la philosophie,* 2001/2 Tome 64, p. 343-360.

cette problématique large qu'il faut placer le rapport entre musique et temporalité également chez Lefebvre, qui pense à partir de Nietzsche, pour dégager les caractéristiques du rythme musical.

Pierre Sauvanet montre que le jeune Nietzsche a étudié de manière minutieuse, en philologue, les rythmes musicaux et poétiques antiques. Ces toutes premières études des rythmes musicaux lui permettront de dégager les fondements de l'opposition entre l'apollinien et le dionysiaque : « Nietzsche distingue déjà le *pathos* d'une rythmique 'barbare', purement affective (…) et reposant sur le principe qualitatif du contraste entre temps forts et temps faibles – et la mesure apollinienne d'une rythmique 'hellénique' dont le principe (est) quantitatif »[812]. Apollon est le dieu du rythme et Dionysos le créateur de rythmes : « Le rythme n'est donc pas seulement la forme métrique, visuelle, imposée par Apollon ; il appartient également, dans la force du son, du corps tout entier, à Dionysos ; Mieux encore : le dionysiaque englobe l'apollinien comme un de ses moments »[813]. Lefebvre ne conserve pas la distinction entre apollinien et dionysiaque dans l'analyse de la musique mais la remplace par celle entre logogénique et pathogénique issue de la musicologie allemande : « Le logogénique produit du sens et le pathogénique de l'émotion. L'expressif traduit des états d'âme ; et le significatif produit des effets psychiques variés, émotifs ou mentaux »[814]. Dans l'article « Musique et sémiologie », Lefebvre explique que l'apollinien et le dionysiaque « portent une charge poétique et théorique, affective et polémique, si forte qu'il faut admettre avec précautions, sous peine de voir exploser (comme Nietzsche le voulut) notre 'logocentrisme' ! »[815]. Il conserve tout de même cette opposition sous une forme différente puisqu'il assimile ensuite le pathogénique au dionysiaque, à l'irruption du désir et à la puissance cathartique de la musique auquel il oppose le logogénique qui enchante par le Logos et la raison.

Lefebvre conserve toujours dans son concept de rythme le quantitatif et la mesure. Le rythme est précisément dans l'articulation entre le quantitatif et le qualitatif, même si c'est pour jouer de manière différentielle avec la mesure. Car la conscience et la lucidité restent présentes malgré l'ivresse du rythme, si bien que l'on consent à être sous son charme, et l'on s'abandonne à sa contrainte, celle d'être prise dans le rythme, d'être envoûté par lui mais en même temps de vouloir s'abandonner. Le rythme impose sa mesure non seulement à l'oreille de celui qui l'écoute, mais aussi à son âme. « La puissance mystérieuse du rythme fait de lui un principe d'influence, espoir ou illusion d'un lien entre les hommes et les dieux »[816]. Certains textes nietzschéens disent le pouvoir d'ordonnancement global des rythmes et la communication créée entre les plus artificiels des

[812] Sauvanet, « Nietzsche philosophe-musicien de l'éternel retour() », *Ibid.,* p. 346-347.
[813] Sauvanet, *Ibid.,* p. 347.
[814] Lefebvre, *ER.,* p. 81.
[815] Lefebvre, « Musique et sémiologie », *in Musique en jeu,* Paris, Le Seuil, 1971, n°4, p. 52-62, p. 59.
[816] Sauvanet, *Ibid.,* p. 348.

rythmes musicaux et les rythmes biologiques basiques (respiration, rythme du cœur). Cela laisse entrevoir comment, sur un plan esthétique, le rythme peut façonner le corps, de manière immédiate, c'est-à-dire sans représentation :

> « Charme, contrainte, force, attente : ce que nous suggèrent déjà ces textes qui semblent se répondre sur une décennie, c'est que la musique en général, et le rythme en particulier, représente une voie d'accès privilégiée à la sensation non-consciente des forces du monde, qui jouent en nous, sans nous. La musique est souvent chez Nietzsche du côté de l'art le plus corporel, le plus organique, le plus viscéral (…) Ni image, ni langage : la musique ne représente pas, elle présente. Et l'ouïe est précisément le sens de cette présence »[817]

C'est précisément cette ambivalence entre la mesure et la démesure qui sera évacuée dans la pensée vitaliste allemande héritière du romantisme allemand, en particulier chez Ludwig Klages, inspirateur de la danse moderne. Ludwig Klages considère que la confusion du rythme avec la mesure relève de la mécanisation du monde et ne conserve que la dimension dionysiaque du rythme[818]. Chez Lefebvre, la distinction entre le pur aspect répétitif (« linéaire », souvent décrit comme non rythmique) et le cyclique rythmique, plus proche de la nature et du cosmique, procède de cette influence du romantisme et du vitalisme allemand : « *Le cyclique, c'est le rythme*. Les rythmes : ceux du corps vivant »[819]. Lefebvre maintient tout de même l'ambivalence du rythme dans la musique, entre construction répétitive issue de la mesure et la démesure de l'ivresse, le jaillissement (qu'il ne nomme pas rythme) : « La musique se fonde sur la répétition ; tout y est répétitif, pas seulement les thèmes (…). Et cependant, à propos de la musique, chacun parle de fraîcheur, de mouvement, de jaillissement, de ruissellement, d'invention incessante, et même de temporalité. Pas de répétition sans différence, pas de différence sans répétition »[820]. L'ambition d'établir une connaissance des rythmes maintient toujours la mesure dans son concept de rythme, car « Le double caractère du corps vivant tient du double caractère de la répétition : *linéaire et cyclique* »[821].

La connaissance des rythmes relève d'une tentative de connaissance du vécu dans son ambivalence, du corps désirant et énergétique, proche de la poésie : « La poésie n'interdit pas le connaître. Au contraire : en partant du *vécu,* elle pénètre dans un connaître différent qualitativement du savoir ; ce connaître du 'vivre' et du 'vécu' reprend les autres sphères (l'empirique, le socio-logique, le socio-politique) en leur apportant un autre sens »[822]. Dès lors, Lefebvre veut penser le

[817] Sauvanet, *Ibid.,* p. 351.
[818] Ludwig Klages, *La nature du rythme*, Paris, L'Harmattan, 2004. Voir Olivier Hanse, « Rythme et mesure chez Ludwig Klages (1872-1956) avec un extrait de La Nature du rythme », Rhuthmos, 13 juillet 2012 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article636
[819] Lefebvre, *HMN.,* p. 192.
[820] Lefebvre, *HMN.,* p. 190.
[821] Lefebvre, *HMN.,* p. 192.
[822] Lefebvre, *HMN.,* p. 177.

temps musical dans ses rapports avec le temps vécu, grâce au rythme, car « le concept de temps (vécu ou rêvé) reste abstrait, si on laisse de côté la rythmique »[823]. La musique donne à penser le temps vécu. Pour Lefebvre, c'est précisément l'ambition de Nietzsche que de contribuer à ce savoir du « vécu », et la musique permet d'accéder à cet autre type de savoir : « Nietzsche, sans désavouer le savoir, se place sur la frontière entre le conçu et le vécu, entre savoir et non-savoir : sur la crête. Ce non-savoir, *c'est le vécu*, jouissance et souffrance, toujours répétées, toujours nouvelles »[824]. Dans le cas de Nietzsche, Pierre Sauvanet montre comment la musique inspire la pensée de l'éternel retour, du caractère répétitif de l'existence à un niveau métaphysique, dans son aspect jouissif et tragique : « l'éternel retour thématise et médiatise – nous ne disons pas 'théorise' – l'immédiateté de la musique comme intuition des forces du monde. La pensée de l'éternel retour prend sa source dans une perception radicalement esthétique du jeu du monde, comme affirmation du chaos et de l'innocence du devenir »[825]. L'éternel retour peut donc être compris comme une pensée musicale, qui n'est pas réductible à la pensée conceptuelle, et qui cristallise une conception musicale de la temporalité.

L'éternel retour nietzschéen nourrit la pensée du rythme de Lefebvre. Reconnaître l'éternel retour du même, c'est devenir autre et transformer son rapport au devenir dans un instant qui revient et récapitule le temps (le 'oui' nietzschéen, ou *amor fati,* amour qui nécessite un apprentissage). « Quant au devenir dans la perspective nietzschéenne ? C'est cette totalité : le cyclique et le linéaire, les évolutions et révolutions. Le même et l'autre. L'identique et le différent. Et leur réciprocité, leur engendrement. Donc l'obscur et le rationnel. La pensée mythique et la pensée rationnelle. Le Monde et le Cosmos, Dionysos et Apollon »[826]. Entre le flux héraclitéen et la permanence parménidienne, le rythme permet de penser le caractère différentiel du temps et l'ivresse du devenir : « Le problème, c'est précisément de comprendre comment il y a devenir dans la répétition et répétition dans le devenir »[827]. Sans citer le *Différence et répétition* de Gilles Deleuze[828] qui est sans doute la source de cette réflexion, Lefebvre trouve dans ce couple de concepts qui s'engendrent mutuellement la réponse au problème du devenir. Lefebvre avait déjà développé cette réflexion sur le devenir en rapport avec la temporalité historique dans *La fin de l'histoire* (éditions de Minuit, 1970), dans lequel il fait également dialoguer Hegel, Marx et Nietzsche, et consacre un paragraphe au rapport entre la musique et l'éternel retour chez Nietzsche :

---

823 Lefebvre, *ER.,* p. 82.
824 Lefebvre, *HMN.,* p. 190.
825 Sauvanet, « Nietzsche philosophe-musicien de l'éternel retour() », *Ibid.,* p. 351.
826 Lefebvre, *HMN.,* p. 193.
827 Lefevre, *HMN.,* p. 190.
828 Gilles Deleuze, *Différence et répétition,* PUF, 1968.

> « Au départ donc, un paradoxe : la génération de la différence à travers la répétition. Exemple fondamental pour Nietzsche et plus qu'exemple, voie, connaissance initiale, avant la tragédie et l'éclairant : la construction ou composition musicale. Le rythme, l'harmonie et même la mélodie surgissent de la répétition des vibrations, des intervalles, des timbres, des thèmes. La texture du devenir n'apparaît plus de la même manière ; elle s'éclaire en se musicalisant, l'espace comprenant comme le temps des rythmes et harmonies. Étrange, merveilleuse transparence. Seul l'artiste connaît, à partir de la musique. La répétition fait la musique, or la musicalité déploie le temps ; elle *est* mouvement déchaîné, ruissellement, imprévisibilité (apparente). Pour celui qui l'écoute, la musique s'identifie à la temporalité 'pure' »[829]

L'histoire moderne qui avait été pensée comme devenir et comme achèvement d'un concept (Hegel), se trouve mise en échec par la répétition, car la pratique sociale moderne « s'enlise dans la répétition »[830], que Lefebvre identifie dans la quotidienneté : « La modernité a ce double aspect : tout change et rien ne change »[831]. Nietzsche a décelé l'importance du répétitif pour penser la modernité, et nous avons déjà montré comment le rythme entre dans une critique de la temporalité sociale et historique le chapitre 4 consacré au temps social. Ici, nous voyons que la musique ferait connaître les clés du répétitif dans la temporalité et contribuerait à cette critique.

La musique n'est donc pas seulement une métaphore pour penser la temporalité. Ce n'est pas une musique purement spirituelle, la mélodie bergsonienne, qui est l'objet d'une pensée du rythme mais une musique jouée dans un temps et un espace : « Peut-être la musique suppose-t-elle une unité de temps et de l'espace, une alliance. Dans et par le rythme ? »[832]. C'est une musique qui est en rapport avec l'expérience quotidienne du temps dans ses dimensions perçues et vécues, qu'elle soit composée, jouée, auditionnée comme un art ou présente dans l'espace sonore quotidien. Lefebvre pense la musique comme une œuvre de la *praxis.* La critique de la sémiologie et de la sémiotique de la musique que Lefebvre développe dans l'article « Musique et sémiotique » complète une pensée de la musique comme issue de l'appropriation de l'espace et du temps par le corps.

b) La musique et l'appropriation du corps par les rythmes

Comme nous l'avons vu dans le second chapitre, pour Lefebvre toute pratique poétique conçue est comprise comme une tentative d'appropriation (du corps, des désirs, du rapport aux autres, à la nature), liée aux sociétés et à leur histoire. La pratique poétique (pour ne pas dire artistique qui paraît réductrice après la mort de l'art), parce qu'elle travaille sur des matériaux

---

829 Henri Lefebvre, *La fin de l'histoire,* Paris, éditions de Minuit, 1970, p. 85.
830 Lefebvre, *HMN.,* p. 195.
831 Lefebvre, *HMN.,* p. 195. Lefebvre reprend ici la fameuse sentence de l'écrivain italien Giuseppe Tomasi di Lampedusa, dans son roman *Il gattopardo (Le guépard)* (Milan, Feltrinelli, 1958).
832 Lefebvre, *ER.,* p. 83

sensibles, en particulier les sons et l'ouïe pour la musique, passe par le corps vivant et l'appropriation de ses rythmes. Le corps est mis en jeu dans l'exécution et l'écoute de la musique et par la danse. En tant qu'art du temps qui résonne dans un espace, la musique permet l'appropriation du temps. C'est le corps rythmique qui est l'objet de l'appropriation par la musique. Lefebvre lit Nietzsche comme le défenseur de la thèse selon laquelle la musique est une manière de s'approprier le temps, les répétitions et les rythmes de l'existence à partir du corps :

> « La *parole poétique* (…) vise l'unité du corps et la mise au jour de ses richesses. La parole poétique exorcise la mort (la 'pulsion de mort') par le tragique, au lieu d'y céder. Elle parvient à vaincre les dangers du discours et de l'écriture, en renouvelant le poème comme la musique par les rythmes du corps, par le répétitif et le différentiel comme dans le corps. La *pratique poétique* selon Nietzsche dit l'*appropriation,* comme possibilité à la fois proche et lointaine. (…) Le poète Nietzsche ouvre l'horizon du désir et du corps appropriés. La *pratique poétique* se révèle dans la musique et la danse, œuvres de vie et de vitalité. 'Corps glorieux ?' Non. Corps concret, présence et lieu de présence, mais virtualité en tant que totalité découverte »[833]

Ces idées issues de la lecture de Nietzsche sont directement reprises dans les textes consacrés à la musique dans les *Éléments de rythmanalyse* : « Il faut la relation entre le temps musical et les rythmes du **corps.** Le temps musical leur ressemble mais les rassemble. D'un amas il fait un bouquet, une gerbe. Par la danse d'abord. Le temps musical ne cesse d'avoir une relation avec le *physique* »[834]. Cette spontanéité du rythme musical est l'œuvre du corps vivant et elle est liée à son caractère énergétique : le corps vivant dépense l'énergie de manière rythmique et c'est cette dépense d'énergie qu'il s'agit d'approprier.

Ainsi la musique n'est pas seulement une œuvre d'appropriation du temps, ni seulement une œuvre d'appropriation de l'espace (qui est intrinsèquement lié au temps dans le rythme), elle est aussi une appropriation des énergies du corps, qu'il dépense dans ses différents rythmes (cardiaques, respiratoires, musculaires, émotionnels). C'est en cela que la musique est liée de manière fondamentale aux émotions et qu'elle peut les purifier et les transformer : c'est ce qu'Aristote avait reconnu comme le caractère cathartique de la tragédie. Lefebvre insère l'idée de *catharsis* dans cette notion englobante d'appropriation du corps par l'art, qui ne passe pas par l'exercice de la raison : « Le rythme musical ne relève pas seulement de l'esthétique et d'une règle de l'art : il a une fonction **éthique**. Dans son rapport au corps, au temps, à l'œuvre, il illustre la vie *réelle* (quotidienne). Il la *purifie*, dans l'acceptation de la **catharsis**. Enfin et surtout, il apporte une compensation aux misères de la quotidienneté, à ses déficiences et défaillances »[835]. Pour Lefebvre, la musique doit conserver la relation avec les rythmes du corps, et reste difficile à concevoir, en

[833] Lefebvre, *HMN.,* p. 208-209.
[834] Lefebvre, *ER.,* p. 88.
[835] Lefebvre, *ER.,* p. 90.

particulier dans son caractère rythmique : « Y-a-t-il un instinct du rythme ? Une spontanéité ? Une immédiateté ? Beaucoup de raisons de l'admettre. (…) Le rythme se saisit facilement, dès que le corps fait signe ; mais il se conçoit difficilement »[836]. Lefebvre montre les insuffisances de la sémiologie de la musique et cherche à rendre compte de la manière dont la musique fait sens :

> « Par la musique, le sensible s'imprègne de sens ; et ce 'sensible' ne peut être que musical (acoustique), car l'œil et le regard imposent un espace abstrait, alors que l'odorat et le goût peuvent mal s'imprégner de sens parce qu'ils ont immédiatement en eux du sens. La 'matérialité' de la musique, primordiale, ne se définit pas par l'inertie, le poids, la résistance palpable, l'opacité, mais par le pratico-sensible, rythme, chants, bruits élaborés, voix. Cette matérialité pénétrée de sens caractérise la musique, plus qu'un rapport (presque) sans support, le rapport 'signifiant-signifié' »[837]

L'intelligibilité de la musique n'est pas conséquente à son caractère langagier, elle permet un retour vers le corps car « La musique communique la corporéité (…). Elle rend pratique et sensible (social) le corps, opaque pour le regard et que le regard dénie et dévie. La musique relie (socialise) les corps, en déployant leurs ressources (…). Présence ? Non. Échange ? Non, Plus et mieux : donc (restitution). Appropriation de 'l'autre' et de 'soi' dans le temps retrouvé et produit, le temps du désir »[838]. Pour Lefebvre, le corps reste toujours la ressource de la création musicale.

Le rapport d'inhérence entre la musique et les rythmes du corps explique la complexité de la question des rapports de la musique au langage et à l'écriture musicale. La musique conçue comme telle ne peut se réduire à un langage ou à une écriture, car elle fait sens sans signification, elle n'est pas un discours, car la musicalité donne sa texture au temps :

> « Certes, un *texte* musical a un sens, ce qui le rapproche du langage. Il y a une *écriture* musicale, écriture (sur la portée) fixée au 18ème siècle, qui n'a pas été sans influence sur la composition : l'harmonie s'écrit. Mais la musique ne se réduit pas à ces déterminations. Elle se donne avant tout pour un temps : pour un rythme. Le temps musical coïnciderait-il avec le temps *vécu* ? Ou bien avec le temps (la durée) imaginaire ? »[839].

Nous avions déjà vu cette notion de *texture* appliquée à l'espace dans le chapitre précédent, le rapport de l'espace et du temps se tisse par les rythmes qui leur donnent forme dans l'expérience esthétique. Le temps n'est pas séparé de l'espace dans le rythme, cela est bien mis en évidence dans la musique car celle-ci a besoin d'un espace pour résonner ; cela est à la source de l'alliance millénaire entre la musique et l'architecture, dès les théâtres antiques, les églises gothiques et les opéra modernes. La musique est, à ses origines, solidaire de la poésie (Lefebvre cite *La naissance de la tragédie* de Nietzsche) et du langage, qui donnait sa mesure à la musique car le musicien

---

836 Lefebvre, *ER.,* p. 88.
837 Lefebvre, « Musique et sémiologie », *Op. Cit.,* p. 60.
838 Lefebvre, « Musique et sémiologie, *Ibid.,* p. 61.
839 Lefebvre, *ER.,* p. 82.

accompagnait l'aède. Cette jonction entre la musique et la poésie est le creuset des arts occidentaux (théâtre, tragédie, danse). La métrique du langage donnait sa mesure au rythme musical, le phrasé du langage étant lui aussi lié aux rythmes du corps, du souffle. Ce n'est que bien plus tard que le rythme musical s'autonomise jusqu'à être indépendant du langage[840]. Au départ, la musique se transmettait de manière orale, alors que la musique savante est née de l'écriture musicale qui fixait des tempos (donc une mesure), créait les conditions de la création de l'accord et de l'harmonie, et reléguait les musiques et les danses populaires transmises de manière orale à un rang inférieur. L'harmonie s'est constituée comme un code artificiel qui s'est imposé aux autres dimensions de la musique à partir du texte musical, et permettant de produire de nombreux textes. Pourtant l'écriture musicale tend à appauvrir la spontanéité et les variations qui restent décisives dans l'interprétation et la richesse de la musique. Nous ne pouvons pas exposer ici dans les détails l'histoire de la musique (comme appropriation) qui s'esquisse à partir de ces considérations, et à partir d'éléments multiples (place de l'auditeur dans le jeu de la musique, écriture, rapport du chant aux instruments, etc?).

Lefebvre considère l'évolution des rapports dans la triade « mélodie – harmonie - rythme » et les interprète en fonction de leur rapport plus global à la société, et donc aux transformations de la vie quotidienne et de la *praxis*. C'est à ce moment là qu'il peut envisager les rapports entre la musique et la société urbaine et les transformations du vécu et de l'imaginaire qui nous intéressent plus particulièrement. A la prédominance de la mélodie succède l'harmonie qui est née d'une technique nouvelle liée à l'écriture de la musique : « La mélodie est un phénomène de la nature, c'est l'expression du rythme, du souffle, du cœur, de ce que les grecs appelaient le '*pneuma*', tandis que l'harmonie est une convention logique, voire une combinatoire. Mais cette combinatoire, hormis sa signification technique, a bien sûr une signification sociale qui, entre autres, serait l'expression de la vie urbaine »[841]. L'harmonie s'est développée à partir du dix-huitième siècle mais s'épuise comme code de conception, avant l'essor du rythme au cours du 19ème siècle.

Au vingtième siècle, c'est à la conquête des bruits de la vie quotidienne que s'attelle la musique et qui fait appel au rythme dans les compositions. Pour Lefebvre ces phénomènes ont trait au développement de l'urbanisation et de la mondialisation, et sont les prémisses d'une musique urbaine : « la musique est obligée de devenir urbaine et de conquérir le bruit urbain, de se l'approprier. (…). Le vécu aujourd'hui est irrémédiablement 'urbain'. La musique me semble

[840] Ce constat n'est certainement valable que pour la musique occidentale, les musiques orientales et africaines étant caractérisées par la primauté du rythme et des percussions. Ce n'est également pas certain concernant les musiques paléolithiques.

[841] Lefebvre, « entretien : la musique et la ville » *in Musique en jeu,* Le Seuil, n°24, 1976, p. 75.

destinée à conquérir tout ce fond sonore des bruits urbains »[842]. Le rythme est le vecteur privilégié de ce développement d'une musique urbaine et mondiale : « à travers et par le rythme, la musique se mondialise. (…) Les rythmes se déploient, s'amplifient en se diversifiant : ni les mélodies ni l'harmonie n'avaient atteint cette ampleur *mondiale*, universelle à la manière de la rationalité »[843]. Pour expliquer que la musique devienne le support d'une mondialisation du vécu, Lefebvre en revient au corps : « Serait-ce parce que l'espèce humaine possède (en commun) une organisation (structure) physiologique fondamentale, avec ses rythmes (respiration, cœur, etc.) ? Ou parce que la mesure du temps se fait selon des normes et des règles généralisées ? »[844].

La musique est avant tout un exutoire pour les tensions créées par une vie quotidienne aliénante et le lieu privilégié de l'entreprise critique. Dans le troisième tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1981), Lefebvre associait le développement de musiques contemporaines (rock, pop puis punk et musiques électroniques issues de la musique concrète...) au développement de l'espace et du temps abstrait : « La mise en miettes du temps et de l'espace dans l'homogénéité générale, l'écrasement des rythmes et des cycles naturels par la linéarité, (…) engendre un besoin de rythmes. L'imposition du quotidien tel qu'on l'a défini va donc avec des innovations rythmiques dans la musique et la danse, innovations qui accentuent le rythme et le restituent dans le quotidien »[845]. En particulier, Lefebvre s'interroge sur l'influence des musiques exotiques au cours du vingtième siècle, et sur le développement de pratiques extatiques d'écoute de la musique (*rave parties*) associées à des pratiques de transgressions (drogues) et de transes, très présentes depuis les années 1970, et qui ravivent les pratiques cathartiques de la festivité.

Ces pratiques de la musique sont associées à des mouvements contestataires et ont une place dans la critique de la quotidienneté. La musique est un art qui n'utilise pas les représentations, « ce qui explique le rôle immense de la musique dans la contestation, les 'sub-cultures', *l'underground*. Par rapport au 'monde réel et vrai', dernière instance de la répression, la musique reste, le contre-espace, le contre-regard, la contradiction vécue, le rebondissement de la révolte, l'ultime recours »[846]. En particulier, parce que la musique est étrangère à la visualisation (et donc aux rythmes du corps), elle peut être associée à une destruction de la représentation et de l'espace

---

842 Lefebvre, « entretien : la musique et la ville » *in Musique en jeu,* Le Seuil, n°24, 1976, p. 77. Lefebvre précise à nouveau à cet endroit : « Pour moi, la musique est tout à fait consubstantiel au vécu, elle est profondément différente du conçu, elle est irréductible au concept, elle ne relève pas d'un langage et encore moins d'une linguistique. C'est une expression du vécu… ». Voir aussi « l'appropriation du monde se fait plus par la musique que par les mots. La musique n'est pas un langage car elle a son 'lieu' dans le vécu et non pas dans le conçu » p. 78.

843 Lefebvre, *ER.,* p. 89.

844 Lefebvre, *ER.,* p. 89.

845 Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne n 3,* Paris, L'Arche, 1981, p. 135.

846 Lefebvre, « Musique et sémiologie », *in Musique en jeu,* Paris, Le Seuil, 1971, n°4, p. 52-62, p. 60.

spectaculaire. Mais c'est la festivité elle-même et le caractère exutoire de la musique qui sont récupérés dans la ville post-industrielle, ce qui réclamerait des analyses plus approfondies du rapport entre les musiques contemporaines et l'événementiel urbain, puisque celles-ci n'ont plus rien à voir avec une contre-culture. C'est ce qu'indique l'ouvrage du collectif Pièces et Main d'œuvre *Techno ; le son du technopole* : « Non seulement les *beats* électroniques ne suppriment en rien l'aliénation de la machine, mais ils accompagnent l'émergence du capitalisme *high-tech*, partageant sa soumission à la tyrannie technologique, son projet de monde hors-sol et sa fabrique de l'homme-machine postmoderne, qu'ils acclimatent à son nouveau statut sous la bannière publicitaire de la fête »[847]. Il n'est pas ici notre propos de contribuer à cette analyse socio-historique et esthétique des formes musicales contemporaines.

En revanche, des pistes sont ouvertes pour la rythmanalyse dans cette réflexion concernant l'esthétique de la musique dans sa relation avec la vie quotidienne dans la société urbaine. La tentative d'appropriation des bruits engagée dans la musique du vingtième siècle ouvre des pistes pour l'esthétique urbaine. Dans l'entretien « la musique et la ville », Lefebvre évoque la possibilité d'appréhender la ville autrement que par la représentation grâce à la composition sonore, à partir des bruits de la ville, une entreprise qui est développée par le compositeur (cité dans l'entretien) Raymond Murray Schafer[848] qui crée le *soundscape* ou paysage sonore. Le paysage sonore intègre les éléments de notre expérience sonore quotidienne dans une composition, et peut faire l'objet d'un design. Le paysage sonore peut être une forme du dépassement de l'art en ce qu'il délaisse les formes traditionnelles de la composition et de l'écoute musicale. Il permet d'interroger la sensibilité quotidienne, en particulier l'expérience quotidienne de l'urbain, à partir de ses composantes sonores. Ainsi les techniques d'écoute musicale sont développées pour ausculter de manière qualitative notre environnement quotidien, celui de notre expérience sensible et corporelle. Une immense littérature s'est développée autour de la question de l'expérience sonore en France, en particulier à partir des travaux de Jean-François Augoyard qui crée le CRESSON (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain) à Grenoble en 1979. Un ouvrage récapitule ses travaux, réalisé avec Henry Torgue, *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores* (Marseille, Parenthèses, 1995). Des tentatives[849] pour décrire les rythmes dans les paysages sonores ont été effectuées, mais sans que le rythme n'ait donné lieu à des études

---

847 Pièces et Main d'œuvre (coll.), *Techno. Le son du technopole,* Montreuil, L'échappée, 2011, p. 17.

848 Raymond Murray Schafer, (1969), *The Soundscape*, Destiny Books, 1993. Traduction : R. Murray Schafer, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille, éditions Wild Project, 2010

849 Voir en particulier Justin Winkler, « Rythmicity », *in* Helmi Järviluoma, Gregg Wagstaff (eds), *Soundscape studies and methods*, Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 9, Helsinki, 2002, p. 133-142.

complètes.

Dans le chapitre 3 des *Éléments de rythmanalyse,* Lefebvre montre combien le rythmanalyste doit d'abord se fier aux bruits pour écouter la musique du monde et ses rythmes : « Il écoutera le monde, et surtout ce qu'on nomme dédaigneusement les bruits, qu'on dit sans signification, et les *rumeurs*, pleines de significations – et enfin il écoutera les silences »[850]. Écouter d'abord les bruits permet de court-circuiter la prégnance du visuel et de la représentation (on peut même imaginer, comme nous le verrons ultérieurement, un exercice de rythmanalyse les yeux fermés). Comme nous l'avons vu avec la prégnance de la musique, le sonore et l'auditif est un moyen privilégié d'accès aux rythmes. Dans le chapitre 3 des *Éléments de rythmanalyse,* le rythmanalyste en retrait n'observe pas seulement de sa fenêtre : il entend. Car « de la fenêtre, les bruits se distinguent, les flux se séparant, les rythmes se répondent. Vers la droite, en bas, un feu ; au rouge, stop des voitures, les piétons traversent, faible murmure, pas, voix confuses »[851] : les sons correspondent à des actions qu'ils soient émis volontairement où qu'ils résultent du déplacement des corps. « Donc les gens, quand les voitures stoppent, produisent un tout autre bruit : pieds et paroles (…) Au feu vert, pas et paroles s'arrêtent. Une seconde de silence et c'est la ruée le démarrage des dizaines de voitures, les rythmes des bagnoles prenant le plus rapidement possible de la vitesse »[852]. Dans ce texte, les exemples d'analyse sonore seraient encore nombreux.

Mais Lefebvre précise que cette analyse sonore requiert un apprentissage, une technique, comme celle déployée par ces compositeurs de paysages sonores, car « aucune oreille, aucun appareil ne pourrait saisir cet ensemble, des flux de corps métalliques ou charnels. Il faut, pour saisir les rythmes, un peu de temps, une sorte de méditation sur le temps, la ville, les gens »[853]. Il faut entraîner la capacité discriminatoire de l'appareil auditif pour saisir les rythmes. Le rythmanalyste doit « parvenir à 'écouter' une maison, une rue, une ville, comme l'auditeur écoute une symphonie »[854]. Cette saisie spontanée peut également être aidée d'appareils et même si l'analyse des sons par informatique n'en est qu'à ses débuts, Lefebvre évoque cette hypothèse dans ses conclusions :

> « La théorie des rythmes en tant que telle a reçu un appui solide dans les possibilités de reproduire, d'étudier en les enregistrant, donc de saisir dans leur diversité les rythmes : lents ou rapides, syncopés ou continus, interférents ou distincts. La fixation sur disque ou sur cassette d'un entretien ou d'un bruit de fonds permet de *réfléchir* sur les rythmes, qui ne s'évanouissent plus dès leur apparition. D'où la possibilité de concepts, donc de pensée »[855]

[850] Lefebvre, *ER.,* p. 31.
[851] Lefebvre, *ER.,* p. 42.
[852] Lefebvre, *ER.,* p. 43.
[853] Lefebvre, *ER.,* p. 44.
[854] Lefebvre, *ER.,* p. 35.
[855] Lefebvre, *ER.,* p. 94.

La composition peut mettre en visibilité certains éléments de l'ambiance urbaine sans pour autant la représenter, et permettre de la vivre, ce qui rejoint les tentatives d'appropriation par l'art. Ainsi le caractère sonore peut entrer dans la composition même des espaces urbains et être associé à leur design (c'est le cas des tentatives de l'architecte Xénakis, qui est le premier européen à composer de la musique par ordinateur, qui crée des spectacles sons et lumières – les Polytopes – propre à un espace architectural). C'est en cela que la musique ou la composition sonore peuvent compléter et nourrir le travail du rythmanalyste dans ses modalités esthétiques, et qui induit une pratique que Lefebvre qualifie de poétique.

Cependant l'expérience esthétique de l'architecture et de l'urbain n'est pas seulement sonore et auditive. Si le sonore est le canal privilégié par Lefebvre pour saisir la rythmicité de l'expérience, c'est l'intégralité de l'expérience sensible qui est mise en jeu dans la rythmanalyse. Dès lors, nous devons interroger l'expérience esthétique de l'urbain comme une expérience rythmique. D'autres arts que la musique peuvent être mobilisés pour comprendre la rythmicité autrement et s'en saisir dans la création et la transformation des environnements urbains : nous avons déjà cité la danse, mais la peinture, l'architecture, le design, le paysage utilisent depuis longtemps les rythmes et cherchent à se les approprier. Ainsi, nous souhaitons parvenir à une meilleure description de la rythmicité de l'expérience sensible urbaine. La rythmanalyse, comme analyse globale, doit combiner les approches pour parvenir à une saisie des rythmes.

2) L'expérience esthétique des rythmes : apports de Henri Maldiney

Après avoir mis en valeur la primauté de l'approche sonore pour décrire l'expérience rythmique de la ville à partir de la pensée de la musique de Henri Lefebvre, nous devons revenir sur l'expérience esthétique des rythmes en général. Bien que l'expérience esthétique de la ville ne soit pas celle d'une œuvre d'art, l'esthétique du rythme est aidée par la philosophie de l'art car celui-ci dévoile la vérité du sentir. C'est la thèse d'Henri Maldiney qui développe une esthétique du rythme s'appuyant sur les arts (peinture, poésie, architecture).

a) Le surgissement du rythme dans l'art

Le philosophe Henri Maldiney (1912-2013) a contribué par ses nombreux ouvrages à l'esthétique du rythme. Nous n'avons pas l'ambition de présenter une étude fine de son œuvre qui fait par ailleurs l'objet de nombreux ouvrages, dans la pluralité de ses dimensions à partir de la phénoménologie de l'existence, entre la théorie de la psychiatrie, l'esthétique de la poésie et de la

peinture[856]. Nous souhaitons présenter les éléments de son esthétique du rythme qui permettent de penser l'expérience esthétique de l'architecture et de l'urbain. Henri Maldiney a développé une philosophie du sentir « comme l'événement par lequel corps et âme j'adviens au monde, et le monde m'arrive et me saisit. La force unique de cet événement-avènement, qui seul me donne la parole, est véritablement pour lui la crise qui décide de tout, et de la possibilité d'avoir à décider, en ayant à être celui qu'elle a fait de moi »[857]. Face à la pensée de la fin de l'art de Hegel, Maldiney se situe dans le prolongement de la pensée du poète Hölderlin qui conserve à l'art son pouvoir fondateur, en ce qu'il crée un espace dans lequel le sentir devient communication d'ordre « pathique », sans signification : « L'esthétique elle aussi est une *éthique*. *Ethos* en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes *présents* – et à partir desquels effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-même *dans un monde*, ce qui s'appelle habiter »[858]. L'esthétique de Maldiney est donc une philosophie de l'art (avec des critères restreints, puisque seules quelques œuvres retiennent l'attention du philosophe, et qu'il s'intéresse surtout aux arts plastiques et à l'architecture) en ce que celui-ci permet d'accéder de manière privilégiée au sentir humain, à l'*aiesthesis,* et dont l'expérience est décrite par la phénoménologie.

Dans l'un de ses premiers textes intitulé « L'esthétique des rythmes » (1967) reproduit dans *Regard Parole Espace,* Maldiney soutient que « l'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'*aiesthesis* »[859]. C'est le sentir lui-même, rencontre du sujet et de l'objet (qui ne peut se penser dans leur séparation), qui est pensé comme rythmique chez Maldiney. Le rythme, s'il est difficile à penser par le concept, est présent dans l'expérience et nous met en communication avec le monde. C'est sans doute ce qui lui donne une place première dans l'art, car « si l'art ne doit pas tout au concept, il doit tout au rythme »[860]. Ainsi la rythmicité dans l'art peut nous donner matière à penser la rythmicité du sentir. Maldiney explicite sa thèse ainsi :

> « Il n'y a d'esthétique que du rythme.
>
> Il n'y a de rythme qu'esthétique.

---

[856] Voir notamment Jean Pierre Charcosset, Jean-Philippe Pierron, *Parole tenue, Actes du colloque Henri Maldiney de Lyon du 12 octobre 2012,* Paris, éditions Mimésis, 2014. Chris Younès, *Henri Maldiney, Philosophie, art et existence,* Paris, Cerf, 2007. Le site internet de l'Association Internationale Henri Maldiney regroupe par ailleurs les sources disponibles : http://www.henri-maldiney.org/

[857] Jean-Louis Chrétien, « Introduction aux œuvres philosophiques », *in* Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace,* Paris, éditions du Cerf, 2012, p.19.

[858] Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes » *in Regard Parole Espace, Op. Cit.,* p. 202.

[859] Henri Maldiney, *Ibid.,* p. 208.

[860] Henri Maldiney, *Ibid.,* p. 208.

> Ces deux propositions ne sont pas l'envers l'une de l'autre. Car le mot esthétique n'a pas le même sens dans les deux.
>
> Dans la seconde, où il est pris au sens le plus large et le plus primitif, esthétique se réfère au grec *aiesthesis* (=sensation) et recouvre tout le champ de la réceptivité sensible. Dire que tout rythme est esthétique c'est dire que l'expérience du rythme – dans laquelle nous le rencontrons là et comme il « a lieu » - est de l'ordre du sentir (et de la communication dans le sentir). Mais une esthétique du rythme ou des rythmes se rapporte seulement à la dimension de l'art et du beau, et son champ se limite au sensible artistique »[861]

Le rythme est donc la clé du sentir et de l'art, ce qui explique en quoi l'art est la vérité du sentir. Mais comment décrit-il la rythmicité du sentir et comment se caractérise-t-elle ?

Maldiney reprend l'étude de Benveniste sur le rythme qui le rattache à une forme dans le mouvant et le flux. Pour Maldiney, l'œuvre d'art est la création d'une forme qui ouvre un espace d'existence dans lequel le sentir habite et se meut. Maldiney fait travailler cette notion de rythme dans le sentir au contact de l'œuvre d'art dans la genèse de la forme : « ce sens de la forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du rythme »[862]. Le rythme, notamment en peinture, n'est pas le résultat de la répétition dans une forme figée, il ne peut être représenté : il participe à la dimension formelle de l'œuvre, pour reprendre le terme de Lefebvre, son architectonique. Dès lors, Maldiney se départit d'une définition du rythme comme ordre du mouvement que l'on peut trouver chez Platon, et qui assujettit le rythme au nombre[863]. Comme il le précise dans l'essai « Philosophie, art et existence » :

> « Un rythme n'a rien à voir avec une cadence. Il est le contraire de toute mesure. Il n'est pas davantage un circuit continu. Un rythme ne tourne pas rond. S'il tournait en rond, le rythme serait perpétuellement dans une monotonie aboutissant à la neutralité. En fait, un rythme ouvre les uns aux autres, à même son autogénèse, des éléments non rythmiques, a-rythmiques, qui n'ont aucune harmonie préalable. (C'est la distinction que fait Hölderlin entre l'unité harmonique et l'harmonie réelle. L'harmonie réelle ne se conquiert qu'à franchir des résistances qui s'opposent à elle et qui la nient. De là l'importance des blancs, ses ressources). Ces moments a-rythmiques liés par le rythme, juxtaposés, se heurtent par contingence et pur hasard ; mieux, ils n'ont aucune raison d'être »[864]

Le rythme surgit dans l'expérience esthétique lorsque celle-ci nous fait exister dans ce que Maldiney appelle l'Ouvert. C'est dans le rythme que l'on n'est plus face à l'œuvre mais présente à elle.

Un autre point semble important pour décrire l'expérience rythmique de l'œuvre : le rythme surgit du vide ou du chaos, et ce surgissement est un saut, un moment particulier, c'est la dimension

---

861 Henri Maldiney, *Ibid.,* p. 208.

862 Maldiney, *Ibid.,* p. 213.

863 « La mesure introduit la limite (*peras*) dans l'illimité (*apeiron*). Or le destin du rythme se joue entre ces deux extrêmes : il meurt d'inertie ou de dissipation », Maldiney, *Ibid.,* p. 213 - 214.

864 Chris Younès (s. dir.), *Henri Maldiney, Philosophie, art, existence*, Paris, Cerf, 2007, p. 26

de *kairos* du rythme (il a son moment précis d'apparition). Cet expérience du vide ou du chaos préside à la conception de l'œuvre et est renouvelée à chaque fois qu'elle nous apparaît, dans l'expérience de sa présence qui reste celle de son origine. Dans l'essai « l'esthétique du rythme », Maldiney décrit ce moment initial, celui où l'artiste s'arrache du chaos et cherche des repères dans le paysage où il est perdu, en cherchant à être présent dans l' « ici »[865] et à faire rayonner les lignes d'une forme. Le rythme apparaît dans ce moment de tension : « Entre ce faisceau embrouillé de lignes aberrantes où le regard est sans prises, par quoi Paul Klee illustre le chaos, et le rayonnement de l'espace à partir d'une origine instaurée dans un saut, il n'y a rien d'autre que le Rythme. C'est par lui que s'opère le passage du chaos à un ordre »[866], un ordre qui reste provisoire et évanouissant et s'ouvre sans cesse à l'intégration d'éléments a-rythmiques. Maldiney montre comment le rythme est à l'œuvre dans l'avènement de trois œuvres picturales : un paysage de la peinture chinoise, un paysage impressionniste hollandais, et dans la peinture de Cézanne.

A chaque fois, il montre que le rythme ne nous met plus « face » à ces œuvres mais temporalise de manière dynamique notre expérience, alors même que le temps semble le moins apparent dans la peinture. L'œuvre n'est alors plus un objet mais un acte. La dimension temporelle est essentielle dans sa définition du rythme et l'éloigne de toute tentative de définition par des mesures spatiales. S'appuyant sur la pensée de Hönigswald, Maldiney définit le rythme comme l'articulation temporelle du temps, son auto-mouvement dans lequel le temps acquiert sa plénitude, synonyme de présence et d'existence. Le rythme fait respirer les formes picturales. Il se manifeste dans quelques œuvres d'art, « foyers d'énergie »[867] qui atteignent la plénitude et la simplicité par sélection dans le sentir. Mais Maldiney réintègre bientôt l'espace dans la définition du rythme : « Cette plénitude opposée à l'entropie, à la loi des états les plus probables, est toujours imprévisible. Son organisation consiste dans une articulation temporelle et spatiale de l'espace et du temps, dont les moments nodaux sont à chaque fois des lieux et des instants *critiques*, où chaque œuvre, chaque forme, est mise en demeure d'être – où plutôt d'ex-ister »[868].

Comment cette définition du rythme dans l'expérience de l'art, dans son surgissement rare et précieux, peut-elle s'articuler avec celle de notre expérience sensible quotidienne ? Pour Maldiney lecteur de Heidegger, cette expérience, qui peut avoir lieu à n'importe quel moment et constitue une surprise, nous met en communication avec le monde entier et nous permet de l'habiter, elle est l'expérience d'un absolu qui a lieu dans l'Ouvert. Cette expérience ouvre à ce qu'il appelle la Présence. Les diverses possibilités de cette expérience recouvrent les différents styles

865 Voir Maldiney, « l'esthétique du rythme », *Op. Cit.,* p. 203-204.
866 Maldiney, *Ibid.,* p. 202.
867 Maldiney, *Ibid.,* p. 223.
868 Maldiney, *Ibid.,* p. 223.

d'œuvres. Le style de l'œuvre est aussi un style de l'être-au-monde et de l'exister, « où se nouent les fibres rythmiques de l'être-au-monde »[869]. Cette expérience est exceptionnelle mais (et c'est ce qui constitue le paradoxe de la Présence et du rythme), « le rythme est en prise sur cette vie et n'a d'autres éléments fondateurs que les événements-rencontres qui constituent la phénoménalité universelle. Il n'y a pas de situation qui ne puisse donner *lieu* à une possibilité rythmique. (…) le rythme peut naître à tout moment donné. Mais ce moment, c'est lui qui se le donne, en en faisant son *présent* »[870]. Ainsi, l'expérience des rythmes peut surgir au détour des pas de tout un chacun, même si la Présence se réalise à partir de son propre surgissement, sans qu'il soit prévisible. C'est tout naturellement que cette description de l'expérience esthétique pourra être transférée dans le cas de l'architecture qui peut donner lieu à la Présence et mettre l'homme en attente d'un habiter.

b) L'expérience rythmique de l'architecture, de la ville et du paysage

L'architecture est un art particulier, puisqu'elle invite d'emblée à un parcours et qu'elle crée un lieu. Son expérience esthétique recouvre l'expérience de la marche et de la traversée, car nous nous trouvons que très rarement face à elle. L'architecture est vouée à donner un habiter à l'homme, mais lorsqu'elle est œuvre, notamment monument, elle offre rarement refuge, comme nous le verrons dans le cas de la description de la cathédrale Sainte Sophie. C'est à cette condition qu'elle offre la possibilité d'exister, de vivre la présence pour l'homme. Comme le résume Thierry Paquot, « habiter consiste à exister, exister revient à faire l'expérience de la présence en un lieu, c'est-à-dire à combiner ce qui relève de la temporalité destinale et de la spatialité orientée »[871]. Le lieu architectural doit donc nous inviter à exister et à faire la rencontre de l'autre et de nous-mêmes, il doit laisser la place à l'existence par un vide d'où peut surgir la présence.

Dans son œuvre, Maldiney a de nombreuses fois fourni des descriptions de l'expérience d'œuvres architecturales particulières, notamment la cathédrale Sainte-Sophie de Constantinople dans son ouvrage *Art et existence* (Paris, Klicksieck, 1985), qu'il décrit comme une expérience rythmique. Là encore, le rythme surgit du vide (ou du chaos), puisqu'en pénétrant dans l'immense espace de la cathédrale, le piéton perd pied et est saisi de vertige, ne pouvant embrasser la coupole d'un seul regard. Puis le rythme saisit le visiteur : « Celui qui tout à l'heure était perdu sans en face et sans lieu, dans le creux mouvant du vertige, ne se trouve maintenant non plus *en face* d'un rythme. Il est impliqué en lui, sans dehors ni dedans. Le rythme est la dimension d'un espace de toute-présence, qui est une plénitude sans faille et sans débord »[872]. Le rythme se déploie alors dans

[869] Maldiney, *Ibid.,* p. 229.
[870] Maldiney, *Ibid.,* p. 229.
[871] Thierry Paquot, « l'architecture comme attente d'une présence » in *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence,* Paris, Cerf, 2007, p. 145.
[872] Henri Maldiney, *Art et existence,* Paris, Klincksieck, 1985, p. 184.

la forme particulière de la cathédrale qui tient en sa coupole, qui aspire le regard vers le ciel et simultanément le ramène au sol. Le lointain se transforme en proche, la coupole est suspendue et surplombante, et devient ce sur quoi le regard se repose. Ces mouvements et contre-mouvements sont accompagnés par la lumière à laquelle l'édifice offre une voie. Ils ne se déploient qu'à partir du Vide qui spatialise autour de lui l'unité de l'œuvre par le rythme. « Toutes les surfaces de l'église communiquent donc entre elles, sans référence à un espace volumétrique préalable, intervallaire ou englobant, dont elles seraient les limites. Tant s'en faut pourtant qu'elles soient sans espace. Elles sont les moments d'un rythme unique impliquant son espace-temps. Comme toutes les surfaces propres à une œuvre d'art, elles sont des surfaces spatialisantes »[873]. Le vertige du vide revient à plusieurs moments dans l'expérience, mais « c'est justement dans ces moments que du vertige sort le rythme, du vide la plénitude, de l'absence la présence, du Rien l'Être »[874], ce rythme qui est défini comme un « auto-mouvement de l'espace-temps en lui-même »[875].

Cette description phénoménologique de l'architecture peut donner lieu à une réflexion plus générale sur la ville qui doit offrir ces mêmes qualités rythmiques pour le passant ou l'habitant[876]. Certains architectes ont travaillé à mettre en forme des villes, celles-ci pouvant être considérées comme des œuvres. Younès et Mangematin prennent l'exemple de l'intervention de l'architecte finlandais Alvar Aalto dans le centre de Lahti, ou de Le Corbusier à Chandigarh, qui construisit la ville nouvelle en incluant sur la place du Capitole le paysage de la chaîne de montagne dans la chaîne des édifices institutionnels, pour donner au paysage une présence symbolique : « Dressés devant l'horizon majestueux, ils constituent des amers rythmiques signifiants dans la vastitude du paysage »[877]. Ils déclinent l'analyse rythmique aux relations entre les bâtiments, et au schéma d'ordonnancement général de la ville. De la même manière, certaines villes issues de l'architecture vernaculaire comme la ville andalouse Arcos de la Frontera permettent d'éprouver une expérience rythmique suivant la topographie mouvementée de la roche sur laquelle elle s'est érigée. Le style de la ville est produit par le contraste entre les ruelles exiguës et l'ouverture sur le vide d'une place qui donne sur un à-pic où se déploie le paysage.

Chris Younès et Michel Mangematin concluent sur l'importance des rythmes dans la mise en forme des villes en ce qu'ils amplifient leur capacité d'accueillir l'existence. Cette capacité d'accueil est déterminée par l'expérience esthétique vécue durant leur traversée « Édifices, milieux

[873] Henri Maldiney, *Ibid.,* p. 189.
[874] Henri Maldiney, *Ibid.,* p. 190.
[875] Henri Maldiney, *Ibid.,* p. 191.
[876] C'est le sens des travaux de Chris Younès et de Michel Mangematin dans « Rythme architectural, urbain et paysager. Essai à partir de la pensée de Maldiney » (2003) repris dans *Henri Maldiney Philosophie, art, existence*.
[877] Henri Maldiney, *Ibid.,* p. 155.

urbains et paysages sont des événements rythmiques réinventés en permanence à la fois par ceux qui les habitent et les parcourent comme par ceux qui les bâtissent »[878]. Cette expérience esthétique a une portée éthique : « Les rythmiques architecturales et urbaines forment corps avec les existences. Leur 'aisthétique' y est un accomplissement éthique »[879]. Cette définition de l'expérience architecturale et urbaine comme une expérience rythmique amène à se départir de la définition traditionnelle du rythme en architecture fondée sur la mesure et la proportion des bâtiments. En effet pour Maldiney le rythme est incommensurable, et n'est pas saisissable par la mesure mathématique. Ceci amène Chris Younès[880] à relire la tradition de pensée des rythmes architecturaux fondée sur la mesure et les proportions mathématiques, qu'elle soit appliquée à partir de nombres entiers et de répétitions modulaires (eurythmie vitruvienne) ou de séries dynamiques et récurrentes fondées sur des rapports irrationnels (symétrie dynamique pythagoricienne).

Le rythme surgit du vide et s'installe dans un ensemble de mutations qui sont des « substitutions réciproques et totales d'opposés complémentaires »[881]. En généralisant l'analyse de la cathédrale Sainte-Sophie, qui jouait sur cette transmutation du lointain en proche et du proche en lointain, Younès et Mangematin dressent une liste provisoire de ces opposés complémentaires qui font l'expérience rythmique de l'architecture et de la ville : plein/vide, dedans/dehors, proche/lointain, ouvert/fermé, ombre/lumière, recueil/déploiement… En effet, les bâtiments architecturaux et les formes urbaines, s'ils ont une mesure, ne sont pas vécus comme des espaces mesurés, mais les surfaces sont éprouvés comme verticalité, horizontalité, frontalité, profondité. Il reste à préciser que ces oppositions ne sont pas seulement de nature perceptives mais que les rythmes perçus sont intégrés aux rythmes de l'univers :

> « Dans cette articulation, sont transmuées les pulsations et alternances propres aux différents phénomènes corporels, socio-anthropologiques ou cosmiques. Par les relais du vide, de l'ouverture, du souffle, sont ainsi établis des rapports (*logos*) entre des réalités différentes : cycles de la nature soumis à l'irrégularité des variations, qu'il s'agisse des alternances et dynamiques cosmiques, telluriques, biologiques, ou celles de saisons, des jours et des nuits, du lever et du coucher du soleil, du cœur, du souffle, de la veille et du sommeil, mais aussi des rituels répétés de la vie sociale. L'articulation aïsthétique rythmique, qui sépare et joint en même temps, ouvre l'existence à la « surprise d'être » et donne à habiter »[882]

Nous avons déjà montré combien l'insertion dynamique dans l'existence spatio-temporelle était liée

---

878 Chris Younès, Michel Mangematin « Rythme architectural, urbain et paysager » in *Henri Maldiney:Philosophie, art et existence,* p. 159

879 Chris Younès et Michel Mangematin in *Henri Maldiney, Op. Cit.,* p. 159.

880 Voir Chris Younès, « Penser les rythmes de l'architecture et de la ville », in Christian Doumet, Aliocha Wald Lasowski (s. dir.) *Rythmes de l'homme, rythmes du monde,* Herman, 2010, p. 229-242.

881 Younès, Mangematin, *Ibid.,* p. 161.

882 Younès, Mangematin, in *Henri Maldiney, Philosophie, art, existence, Op. Cit.,* p. 161.

à l'appropriation du corps dans le cinquième chapitre. C'est précisément ce qui permet de faire le lien entre les rythmes perçus et leur intégration avec les rythmes corporels, les rythmes naturels et cosmiques. Trop souvent, l'esthétique de l'architecture est réduite à une esthétique purement visuelle alors que celle-ci engage tout le corps, et c'est ce que nous devons garder à l'esprit lorsque nous lisons les descriptions de l'expérience esthétique de l'architecture, voir même de la peinture. Le visuel n'est qu'une partie de la perception esthétique rythmique qui ne peut se réduire à l'appréhension scopique des surfaces. C'est une expérience qui engage tout le corps, notamment à travers la marche.

A cet égard, c'est encore la musique qui peut nous permettre de clarifier ce qu'est le rythme architectural. Même si Maldiney a peu écrit sur le rythme musical, reconnaissant lui-même être moins familier de la musique que des arts plastiques, le rythme ne s'éprouve dans la musique qu'en lien avec le corps et le révèle, c'est ce que montre Philippe Grosos dans son essai « la musique et le corps ». Cela suppose de se départir d'une esthétique qui ne considérerait le corps que comme le médium de sensations de nature incorporelles aptes à être connues, pour se tourner vers une esthétique de l'acte de sentir, comme l'est celle de Henri Maldiney. Philippe Grosos montre combien la musique peut s'apprécier hors des conventions culturelles et sociales parce que celle-ci se fonde sur les rythmes du corps, et que la musique déploie la musicalité déjà présente dans les corps, revisitant la thèse d'une organicité de la musique qui met en acte tout le corps : « jouer ou écouter de la musique, c'est être sollicité de tout son corps. En ce sens, nous sommes susceptibles de chanter et de danser »[883]. La musique naît donc du chant (la parole) et de la danse (la marche et les mouvements des bras et des jambes qui sont aussi en jeu dans la musique), qui s'en nourrissent réciproquement. En enracinant la musique dans le chant (la parole) et la danse (la marche), la musique acquiert un statut spécial, puisque :

> « Parler et marcher ne sont pas pour nous des activités parmi d'autres possibles. Elles déterminent originairement notre être-au-monde, ce par quoi l'homme, dans la singularité de son corps, *habite* le monde. Or c'est cela même que la musique altère, à cela même qu'elle offre de nouvelles possibilités de déploiement et d'expression. C'est pourquoi, ultimement, à ces deux premières catégories fondamentales de l'expression anthropologique musicale que sont le chant et la danse, il convient d'en adjoindre une troisième et dernière : celle par laquelle l'habitation même de l'homme est signifiée, la construction architecturale »[884]

La musique engage donc aussi l'habiter de l'être humain, elle est omniprésente dans l'architecture. Comme l'architecture, la musique met en œuvre des proportions et des mesures, mais n'est

[883] Philippe Grosos, « la musique et le corps », in *Henri Maldiney : Philosophie, art et existence,* Paris, Cerf, 2007, p. 73.
[884] Philippe Grosos, *Ibid.* p. 73.

véritablement vécue que lorsqu'elle les ignore. L'existence musicale de l'homme passe donc aussi par l'architecture et par l'habiter, et transforme l'expérience corporelle en l'appropriant à elle-même. Maldiney montre combien la parole et la marche présentes dans la musique mettent en œuvre l'espace et la capacité d'ouverture du corps, et le façonnent, le transforment : « L'ouverture en dehors me paraît fondamentale et transforme par là l'existence corporelle elle-même. (…) Mais justement elle est, comme il le dit, existence, et l'existence n'est pas simplement donnée, elle doit 's'être'. La musique est une des manière dont elle 's'est' »[885].

Une autre manière dont l'existence corporelle « s'est » peut être trouvée la danse qui met le corps en mouvement. En effet, si nous voulons contribuer à une esthétique de l'urbain et du paysage, il faut parler d'espaces traversés, avant tout par la marche. Là encore, la danse est issue de la marche et montre les possibilités de l'expérience corporelle. La danse est directement ancrée dans les rythmes du corps et révèle leurs possibilités rythmiques. Elle permet aussi de visiter des architectures et plus largement la ville[886]. Les parcours ne sont plus envisagés par leurs points de départ et leurs points d'arrivée mais sont l'occasion d'une expérience présentielle et en mouvement, qui peuvent être décrits de manière rythmique (elle s'inspire de Henri Maldiney). La danse trouve des ressources dans le rythme lors de la création, nous pouvons citer ici la Rythmique de Jacques Dalcroze[887] qui a développé une méthode pour les musiciens et les danseurs.

Mais la danse peut aussi, par un travail sur le rythme, mettre en relief la rythmicité de nos existences, en particulier en ce qu'elles sont prises dans des rythmes qui restent contraignants et se chevauchent. Le travail de la danse peut ainsi permettre de réfléchir sur cette rythmicité du corps en mouvement. Ici, le travail sur le rythme peut se concentrer sur ce qui est « en phase » et ce qui est « en décalage ». Une chorégraphe comme Anne Teresa de Keersmaeker avec sa pièce *Drumming live* (Compagnie Rosas, 1998), qui cherche à danser la musique minimaliste de Steve Reich composée à partir de percussions dont les rythmes se chevauchent et se décalent, montre bien comment une seule phrase gestuelle (celle que peut être notre routine quotidienne) peut être le point de départ, par la répétition et les légers décalages, d'une variation à l'infini. Ce que l'on relève en général comme l'aspect tourbillonnant (spiralé) de la pièce peut être attribué au rythme qui emporte par la répétition, mais qui se différencie à l'intérieur de lui-même par sa propre articulation : « Je parlerai d'une organisation qui repose sur un modèle géométrique très rigoureux

885 Henri Maldiney (en réponse à Philippe Grosos), *Op. Cit.,* p. 78.

886 C'est l'hypothèse de travail d'Aurore Bonnet dans sa thèse « Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche : approche à travers la danse contemporaine » (s. dir. Jean-Paul Thibaud, Université de Grenoble, soutenue le 25 mars 2013).

887 Sur Dalcroze, voir Louise Mathieu, « Un regard actuel sur la rythmique Jaques-Dalcroze », *Rhuthmos*, 24 mai 2014 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article1186

mais aussi sur un *'flow'* (un courant) d'ordre naturel »[888]. Le rythme emporte le danseur et le spectateur et les met « en phase ». Cette même ambivalence entre la construction mathématique et le mouvement naturel du rythme est présente dans la recherche de Maguy Marin dans sa pièce *Bit* (2014), dans laquelle elle interroge la concordance des masses dans les flux, mais où elle cherche à créer des décalage avec le rythme musical qui emporte : « Dans mon travail je lutte plutôt pour la concordance de ces flux, en même temps la discordance entretient une contradiction qui nourrit le collectif. (…) Dans *Salves, Umwelt, Description d'un combat* ou *Turba,* tout le monde était dans la même pulsation. La différence ici est que les interprètes sont parfois en net décalage par rapport à la musique, ou par rapport à ce que le public attend »[889]. Ce décalage produit une frustration du public et crée de la discordance qui met en relief la tendance naturelle de se mettre au pas, dans le rythme. Le rythme peut permettre un oubli de soi, comme les danses de transes l'ont depuis longtemps mis en œuvre, et c'est ce même oubli de soi qui se révèle dans les rythmes collectifs de masse, ceux de la foule d'une rue par exemple. Nous ne faisons ici qu'esquisser les analyses de la danse comme appropriation des rythmes corporels en mouvement qui seraient à poursuivre.

Ainsi, nous avons montré que la pensée de Henri Maldiney peut déboucher sur une esthétique de l'architecture et de l'espace urbain qui considère l'intégralité de l'expérience sensible, à partir du corps sentant et expérimentant l'espace et le temps. Celle-ci ouvre plusieurs possibilités d'analyses des rythmes à partir des arts qui permettent de décrire l'expérience rythmique quotidienne mais aussi d'en dévoiler les possibilités inhérentes au corps humain, lui-même arrangement de rythmes, à travers la peinture, le chant, la musique, la danse... En matière de pensée de l'expérience esthétique des rythmes, au-delà de la musique, Lefebvre avait déjà développé la théorie des moments. En quoi contribue-t-elle à l'esthétique des rythmes ?

3) Rythmanalyse et théorie des moments

Lefebvre achève le second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961) par une présentation de la théorie des moments qu'il avait ébauchée dans *La Somme et le Reste* (1959) et qui constitue l'une des pierres angulaires de son romantisme révolutionnaire, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2. Dans le chapitre « Théorie des moments », il reprend les différentes figures de la répétition abordées dans ce second tome de la *Critique de la vie quotidienne*, avec les couples de concepts élaborés pour distinguer les répétitions : cyclique/linéaire, cumulatif/non cumulatif,

[888] Anna Teresa de Keersmaeker, « Dossier de presse Drumming », http://www.calameo.com/read/000904682c3dbcf4ee6c0

[889] Entretien avec Maguy Marin, Propos recueillis par Bénédicte Namont et Stéphane Boitel, theâtre Garonne Toulouse, août 2014, disponible http://www.compagnie-maguy-marin.fr/

signaux stimulant des comportements/symboles liés à des rites, répétition du même/différence. La théorie des moments se veut une description de l'expérience temporelle privilégiée, une tentative de saisie du vécu dans ses modalités supérieures :

> « Le moment, c'est une forme supérieure de la répétition, de la reprise et de la réapparition, de la reconnaissance portant sur certains rapports déterminables avec l'autre (ou l'autrui) ou avec soi. A l'égard de cette forme relativement privilégiée, les autres formes de répétition ne seraient donc que du matériau ou du matériel, à savoir : la succession des instants, les gestes et les comportements, les états stables qui réapparaissent après interruption ou intermittences, les objets ou œuvres, les symboles et enfin les stéréotypes affectifs »[890]

L'expérience de l'œuvre d'art pourrait correspondre à cette expérience privilégiée ; mais Lefebvre se situe dans l'horizon de la fin de l'art : « nous ne placerons pas l'art, ni aucune activité créatrice d'œuvres esthétiques, parmi les moments. Provisoirement, réservons le terme aux activités dont l'œuvre s'inscrit dans le vécu et ne produit pas au-dehors un objet »[891], comme si l'œuvre d'art happait le spectateur dans sa contemplation, l'empêchant de poursuivre l'objectif de transformation de la vie maintes fois énoncé. L'objet de la théorie des moments et d'intégrer l'œuvre dans la vie (dans l'expérience esthétique quotidienne) et de transformer la vie à partir de ses propres éléments, en les organisant, en les structurant et en indiquant des possibilités.

La théorie des moments fournit les éléments d'une théorie de l'expérience esthétique des rythmes, puisqu'il s'agit de vivre une œuvre, et que le moment décrit une temporalité vécue. Pourtant, les moments ne sont pas décrits comme des rythmes par Lefebvre à cette époque (car toute répétition n'est pas rythmique), et Lefebvre n'évoque pas la théorie des moments dans le manuscrit de la rythmanalyse. Il évoque pourtant une autre notion qui lui y est directement rattachée, celle de présence. A travers la théorie des moments, nous verrons que la musique n'est pas le seul art qui contribue à l'esthétique des rythmes lefebvrienne, et que celle-ci se déplace en dehors de l'art vers la théorie de l'œuvre, à laquelle la théorie des moments contribue.

a) L'expérience esthétique des moments

La vie quotidienne se donne comme une répétition d'instants, d'actions, de gestes, qui sont les matériaux à partir desquels s'élaborent des moments particuliers que Lefebvre définit comme une modalité supérieure de la répétition dans la vie quotidienne. Lefebvre n'a jamais établi de liste exhaustive des moments : l'amour, la connaissance, le jeu…Qu'est ce qui fait la particularité du moment et quelle est sa temporalité ? Pour répondre à cette question, Lefebvre invoque la notion de « présence » :

---

[890] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 344.
[891] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 355.

> « Durable (plus ou moins), il (le moment) se détache sur le continuum des transitoires et du psychisme informe. Il veut durer. Il ne peut pas durer (pas longtemps). Cette contradiction interne lui confère son intensité, poussée jusqu'au paroxysme lorsque dans la plénitude se présente l'inéluctabilité de la fin. Sa durée ne peut s'assimiler ni à une évolution continue, ni à du pur discontinu (mutation brusque ou « révolution »). Elle ne peut se définir que comme *involution*. Le moment, essentiellement *présent* (modalité essentielle de la *présence*), a un commencement, un accomplissement et une fin, un avant et un après relativement bien définis. Il a une histoire : la sienne... »[892]

Comme chez Maldiney, la notion de présence est synonyme d'intensité et de plénitude, et elle est toujours en tension avec le vide (ou l'absence de présence), car le moment ne peut pas durer et ce caractère fugitif amplifie son intensité. Cette notion de présence n'a jamais vraiment été explicitée par Lefebvre. Elle donne son titre à un ouvrage un peu incongru ou énigmatique, publié près de 20 ans après la *Critique de la vie quotidienne,* intitulé *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations* (Casterman, 1980), dans lequel Lefebvre énonce que la présence « suppose et implique un acte : l'*acte poiétique.* Ce qui implique aussi une adhésion à l'*être*, au fait d'être et à la possibilité d'une plénitude jamais fixée, jamais définitive. La Présence, *moment* et non substance ou forme pure, récompense un acte qui prend des risques »[893].

La Présence n'est donc pas la survenue d'un au-delà dans le présent, mais la modalité de vie d'un moment lié à l'activité créatrice, la *poiesis* (alors que Lefebvre rejette pourtant l'art comme moment dans la théorie des moments!)[894]. Dans les *Éléments de rythmanalyse,* Lefebvre prend l'exemple d'un tableau de Van Gogh, les *Souliers* pour illustrer la présence de l'œuvre d'art : « D'un objet quelconque, d'une simple *chose* (les souliers de Van Gogh), un grand artiste crée une forte présence, et cela sur la toile, simple surface. La métamorphose n'empêche pas la restitution de la chose *telle quelle* »[895]. C'est ici à l'analyse de Heidegger dans « l'origine de l'œuvre d'art »[896] que Lefebvre se réfère. Heidegger médite sur le tableau de Van Gogh qui représente des godillots de paysanne, qui sont comme toutes les choses fabriquées par l'homme pour un usage des produits intégrés dans un système d'échange (la *praxis* de Lefebvre). Le tableau, en cessant de référer l'objet à ce système d'usage que nous connaissons de manière quotidienne, permet de prendre conscience de l'Être d'où il provient, le monde de la paysanne, et lui donne une présence en le dévoilant par son

---

892 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 345.

893 Henri Lefebvre, *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations, (PA.)* Paris, Casterman, 1980, p. 226.

894 « l'analyse considère la présence comme la *donnée* (le don, l'enjeu, c'est-à-dire la mise et le gain 'spirituels') de l'*acte poiétique,* créateur plus que producteur », Lefebvre, *PA.,* p. 211-212. Un exemple avec la poésie : « la poésie, en partant du vécu, des 'affects', suscite des présences et non des fantômes ou fantasmes », *PA.,* p. 237.

895 Lefebvre, *ER.,* p. 37.

896 Martin Heidegger, « L 'origine de l'œuvre d'art », (1935-1936, in *Holswege,* 1949) in *Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, 1962.

aspect sensible. « Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être »[897]. L'œuvre permet de découvrir la vérité, ce que Lefebvre pourrait appeler le moment de la découverte.

Lorsqu'il ne s'agit pas de l'activité créatrice d'œuvre, il s'agit d'autres activités qui procurent une jouissance, et qui peuvent être liée à l'activité créatrice d'une autre façon. Andy Merrifield, dans le chapitre deux consacré aux moments de son ouvrage *Henri Lefebvre. A critical introduction* (New York, Routledge, 2006) cherche à ressaisir le style de cette pensée, en définissant le moment comme « à la fois métaphorique et pratique, palpable et impalpable, quelque chose d'intense et d'absolu, cependant flottant et relatif, comme le sexe, le point culminant délirant de la pure sensation, de la pure immédiateté, d'être là et seulement là, comme le moment du festival, ou de la révolution »[898]. La Révolution, pour Lefebvre, est une activité créatrice, celle qui consiste à transformer la vie. Ainsi le moment peut se réaliser de multiples manières, si bien que Lefebvre parle de présences, qui peuvent aussi surgir dans notre expérience quotidienne, l'expérience de l'espace et du temps quotidien. À partir de ces moments privilégiés que sont l'expérience de l'œuvre d'art ou la révolution, il s'agit de comprendre comment les moments peuvent transformer la vie quotidienne et entrer dans l'expérience esthétique. Lefebvre décrit le temps et l'espace comme pouvant être « rythmés » par des présences, donc des moments :

> « la variété des présences est infinie, mais le mot a une portée universelle et univoque : intensification du vécu, force persuasive sans brutalité (qu'il s'agisse d'une irruption, d'une imprégnation, d'un choix…). L'espace ainsi conçu se définit comme jeu des absences et des présences (…). Le Temps donc se jalonne par les présences. Rythmé par elles, il contient aussi les tromperies des choses, les représentations simulantes-dissimulantes »[899]

Ainsi, le moment permet de décrire l'expérience esthétique de l'espace et du temps vécu quotidien, lorsqu'elle est riche. Il nous faut décrire plus précisément les caractéristiques spatiales et temporelles du moment pour repérer cette expérience privilégiée, qui remanie l'espace et le temps en leur donnant une forme particulière.

Le surgissement temporel du moment ne peut pas s'appréhender comme une discontinuité tranchant la continuité, comme le ferait par exemple l'instant, fragment condensé du temps. Lorsqu'il compare les instants et les moments dans *La présence et l'absence,* Lefebvre note : « *Les*

---

897 Martin Heidegger, « L 'origine de l'œuvre d'art », (1935-1936, in *Holswege,* 1949) in *Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, 1962, p. 36.

898 « *both metaphorical and practical, palpable and impalpable, something intense and absolute, yet fleeting and relative, like sex, like the delirious climax of pure feeling, of pure immediacy, of being there and only there, like the moment of festival, or of revolution* », Andy Merrifield, *Henri Lefebvre. A critical introduction,* New York, Routledge, 2006, p. 28. Traduction de l'auteure.

899 Lefebvre, *PA.,* p. 230.

instants : ce qui est en instance et se précipite. Les éclairs, ce qui perce. *Les moments :* lente maturation qui se parachève, développement qui s'enveloppe, retourne vers sa genèse et la ressaisit, avec le travail de la mémoire et la patience des concepts. Rythme : en général adagio »[900]. Cependant le moment ne peut se confondre avec la durée bergsonienne, car elle « tend à revaloriser le discontinu, en le saisissant dans le tissu même du 'vécu', sur la trame de continuité qu'il présuppose »[901]. Le moment introduit une discontinuité, mais dans l'espace du moment, la continuité reste présente, ce que suggère le terme « d'involution » qui était utilisé par Lefebvre pour le définir. Cette involution prend une certaine forme, que Lefebvre décrivait comme « spiralée » dès les premiers textes sur la théorie des moments dans les années 1920 (voir chap. 2). Si Lefebvre suggère que le moment a une certaine *forme dans le temps* – il ne parle pas de rythme.

Cette forme dans le temps du moment se détache, dit Lefebvre, dans le « tissu du 'vécu' ». La métaphore du tissu qui était présente chez Leroi-Gourhan revient ici à propos du moment, et celle-ci est filée pour décrire comment le moment « s'insère dans le tissu de la quotidienneté qu'il ne déchire pas mais tend à transformer (partiellement et 'momentanément', à la manière de l'art, comme un dessin sur ce tissu). Il utilise ce qui n'est pas lui : ce qui passe à sa portée, le contingent et l'accidentel »[902]. Ainsi, le moment donne une certaine « texture » (terme qui dérive aussi du terme « tissu ») à l'expérience de l'espace et du temps, il « remanie, comme le temps, l'espace environnant : espace affectif – espace peuplé de symboles retenus et changés en thèmes adoptés »[903]. La notion de moment rejoint donc celle de texture, et donne un contenu à la notion de style de vie qui est centrale dans la théorie esthétique de Lefebvre. La théorie des moments se propose de travailler sur le style de vie à partir de sa texture faite de moments. Cette notion de moment se rapproche de celle de situation développée à la même époque par l'Internationale Situationniste (cf chap. 2). Guy Debord et Henri Lefebvre ont longuement discuté leur différence, mais ils utilisent les mêmes concepts pour les définir.

C'est en concevant le moment comme une forme (une forme fluente) qu'il peut faire l'objet d'une activité créatrice : « Cette forme s'impose au temps et à l'espace. Elle crée un temps et un espace à la fois objectifs (socialement réglés) et subjectifs (individuels et inter-individuels). En ce sens, le moment n'a pas seulement une forme ; il 'est' cette forme et cet ordre imposés au 'contenu' »[904]. Les éléments de la vie quotidienne, les contenus, ne sont pas inventés : ils sont les fils à partir desquels il est possible de tisser une vie quotidienne renouvelée, de créer des formes et

900 Henri Lefebvre, *PA.,* p. 233-234.
901 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 342.
902 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 346.
903 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 352.
904 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 346.

des motifs. Plusieurs possibilités sont présentes, qu'il s'agit de développer afin de créer une forme. Rites, cérémonial, règle du jeu, il y a de nombreuses formes qui peuvent être réinvesties dans la forme du moment. Cette activité créatrice suppose d'élever la réalisation du moment à une totalité, même s'il ne peut se vivre comme absolu : « Nous appellerons 'Moment ' la tentative visant la réalisation totale d'une possibilité. La possibilité se donne ; elle se découvre ; elle est déterminée et par conséquent limitée et partielle. Vouloir la vivre comme totalité, c'est donc nécessairement l'épuiser en même temps que l'accomplir »[905]. Nous verrons comment cette notion de moment peut être mise en œuvre dans la poétique urbaine, qu'il s'agisse de l'activité de connaissance de l'espace et du temps urbain perçu et vécu (esthétique) ou de l'activité créatrice d'œuvre, dans la prochaine partie consacrée à la poétique urbaine. N'est ce pas cette notion de moment qui permet de passer de l'expérience esthétique du rythme à la poétique dans la rythmanalyse ?

b) Rythmicité et présence : le rythmanalyste poète (1)

Dans les *Éléments de rythmanalyse*, si le terme de « moment » n'apparaît pas, en revanche celui de « présence » apparaît très manifestement en lien avec la problématique esthétique du rythme, des rythmes sentis et vécus. En effet Lefebvre définit le sensible, domaine de l'esthétique, comme ce qui est présent. « Le sensible ? Ce n'est ni l'apparent, ni le phénoménal, mais le **présent** »[906]. S'entraîner à la rythmanalyse suppose de percevoir des rythmes plutôt que des choses, et de « changer la perspective de l'environnement (…) Le sensible, ce scandale des philosophes de Platon à Hegel, prend (reprend) la primauté, transformée sans magie (sans métaphysique) »[907]. S'ensuit une description rythmanalytique d'un jardin dans lequel apparaît le terme de « présence » :

> « (Ce jardin que j'ai sous les yeux m'apparaît autrement, depuis quelques instants. J'ai compris les **rythmes** : arbres, fleurs, oiseaux, insectes. Avec les alentours, ils forment une polyrythmie : la simultanéité du **présent** (donc de la présence), l'immobilité apparente qui contient mille et un mouvements...etc.)
>
> Peut-être une problématique des rythmes ou du moins une esquisse, viendrait-elle ici à sa place, à côté d'une première analyse du **présent** et de la **présence** ? »[908]

Si le sensible, la réalité perçue dans le présent, est constituée d'une synchronie de multiples rythmes, le moment et sa présence peuvent consister en la résonance particulière de ces différents rythmes et leur articulation singulière qui se reconnaît dans l'expérience esthétique, et dont la théorie des moments essaie d'intégrer les qualités dans la vie quotidienne. Le rythmanalyste cherche à écouter ces différents rythmes ensemble et à en saisir l'unité et les différences de manière

905 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 348.
906 Henri Lefebvre, *ER.,* p. 33.
907 Henri Lefebvre, *ER.,* p. 28.
908 Henri Lefebvre, *ER.,* p. 28.

synchrone, dans un moment.

C'est ainsi que Lefebvre parle des rythmes comme la « musique de la Cité, tableau qui s'écoute, image dans le présent d'une somme discontinue »[909]. Le tableau est bien l'intégration synchrone d'éléments divers, mais l'écoute implique une temporalité, donc des changements, qui deviennent « involution » si nous considérons que cette écoute s'effectue dans un moment. Cette synchronicité ne suppose pour autant pas l'harmonie des éléments qui la compose puisqu'elle peut être constituée d'éléments dissonants. Lefebvre met en garde contre la simultanéité obtenue, qui reste une polyrythmie, chaque phénomène conservant son rythme. Ainsi la rythmanalyse suppose de vivre le présent comme un moment, de saisir la présence qui se donne à travers cet arrangement de rythmes. Il s'agit de l'expérience esthétique de rythmes qui demande une attention qui n'est pas exclusivement visuelle, ce que le terme de « tableau qui s'écoute » souligne également[910].

Cependant, Lefebvre montre qu'il faut complexifier l'analyse à cause de l'abondance d'images et de contenus audio-visuels qui simulent la présence dans le présent et s'intègrent dans notre expérience quotidienne « immédiate » : « Le **présent** s'offre en tout innocence et cruauté : ouvert, évident, ici et là. Il peut s'orner d'un sourire, se teinter de mélancolie, provoquer des larmes. Or cette évidence, trompeuse, se fabrique. C'est un produit frelaté qui simule la **présence** comme une contrefaçon »[911]. Ce type de présence « frelatée » introduit une médiation dans le rapport aux autres et aux choses et les transforme en spectacle, dirait Guy Debord qui est présent de manière implicite dans ces pages. Lefebvre explore les problèmes liés à la « journée médiatique » dans le chapitre 5 des *Éléments de rythmanalyse,* qui se superpose dans notre expérience sensible en la déportant sans cesse hors du présent, toute simultanéité devenant impossible. L'importance des flux de communication et leur omniprésence qui transforme tout en images rend obsolète le vide sans lequel la présence ne peut naître. Lefebvre oppose la présence au présent de la journée médiatique, qui est le domaine du remplacement du présent par la représentation :

> « Avec la présence, il y a dialogue, usage du temps, paroles et actes. Avec le présent, qui est *là,* il n'y a qu'échange et acceptation de l'échange, du déplacement (du *soi* et de l'*autre*) par un **produit**, par un simulacre. Le présent est un fait et un effet de *commerce* ; alors que la présence se situe dans la poétique : valeur, création, situation dans le monde et pas seulement dans les rapports d'échange »[912].

Heidegger est sollicité dans ce plaidoyer pour la philosophie et le dialogue qui se dégradent dans la

---

909 Henri Lefebvre, *ER.,* p. 52.

910 « Les traits caractéristiques sont vraiment temporels et rythmiques, non visuels. Dégager, écouter les rythmes demande une attention, avec un certain temps. Autrement, ça ne sert de *coup d'oeil* que pour entrer dans la *rumeur*, bruits, cris », Lefebvre, *ER.,* p. 47.

911 Lefebvre, *ER.,* p. 35.

912 Lefebvre, *ER.,* p. 66-67.

communication : « Certainement la communication existe, devenue courante, instantanée, banale et superficielle – ne touchant pas au quotidien, noyau de la banalité devenue produit et marchandise, flot insipide inondant l'époque »[913]. Mais le théoricien Lefebvre incite à dépasser ce problème de la présence par l'analyse des rythmes : « si vous avez l'habileté de prendre les flux et les flots d'image (T.V., presse, etc.) comme **rythme** parmi d'autres, vous évitez le piège du **présent** qui se donne pour **présence** et veut les effets des présences »[914]. Justement, le flot d'information a son rythme qui est utilisé empiriquement par l'industrie de l'information (découpage des tranches horaires, débit, pauses publicitaires, etc.), et il peut être l'objet d'une recherche dans son rapport à la vie quotidienne : « Le rythmanalyste rendra compte de cette relation (dialectique) entre le présent et la présence : entre leurs rythmes »[915].

Mais « la monotonie répétitive du quotidien, rythmée par les médias (médiatisée) ne doit pas faire oublier l'exceptionnel »[916] qui est découvert par le rythmanalyste dans le présent :

> « Le geste rythmanalytique transforme *tout* en présences, y compris le *présent*, saisi et perçu comme tel. Le geste ne s'emprisonne pas dans l'idéologie de la *chose*. Il perçoit la *chose* dans la proximité du *présent*, cas de ce présent, comme l'image est un autre cas. Ainsi, la *chose* se fait **présent** mais non **présence.** Par contre, le geste rythmanalytique intègre ces choses- ce mur, cette table, ces arbres – dans un devenir dramatique, dans un ensemble plein de sens, les transformant non plus en diverses choses, mais en présences »[917]

Il faut dire que Lefebvre compare le geste rythmanalytique au geste du magicien, transformant la chose en action (exorcisme), métamorphosant les choses en présence. Il en est de la présence comme des constellations, qui « résultent d'un geste magique ; sans auteur et sans savoir, depuis les Chaldéens, ces œuvres règnent, on leur attribue des influences »[918]. Lefebvre reconnaît que ce rôle a pendant longtemps été dévolu à la religion ou aux croyances, qui ont investi de nombreuses choses de ce pouvoir de présence (il prend l'exemple du Ciel). Mais dans la seconde *Critique de la vie quotidienne,* dans la théorie des Moments, Lefebvre avait fait subir une évolution à ce concept de constellation qui représente selon lui la vie spirituelle. La constellation relève d'une activité créatrice propre à la vie spirituelle, celle qui met en forme et fait un monde, l'activité poétique créatrice de moments :

> « La vie dite 'spirituelle' nous apparaît comme une constellation. Très volontairement, nous adoptons ce symbole. Le jour de la quotidienneté, ce clair-obscur, occulte la constellation des moments. Qu'un trouble obscurcisse le quotidien, et la constellation monte à l'horizon.

[913] Lefebvre, *ER.,* p. 69.
[914] Lefebvre, *ER.,* p. 35.
[915] Lefebvre, *ER.,* p. 36.
[916] Lefebvre, *ER.,* p. 70.
[917] Lefebvre, *ER.,* p. 36.
[918] Lefebvre *ER.,* p. 37.

> Chacun choisit son étoile, librement, c'est-à-dire avec l'impression d'une irrésistible nécessité intérieure. Personne n'est obligé de choisir. La constellation des moments ne se prête à aucune astrologie : point d'horoscope pour la liberté. Ce sont de faux soleils qui éclairent aujourd'hui la vie quotidienne : la morale, l'État, l'idéologie. Malheureusement, les étoiles des possibles ne brillent que la nuit. Tôt ou tard, le jour quotidien se lève, et les soleils (y compris le soleil noir de l'angoisse vide) remontent au zénith. Les étoiles ne brilleront que la nuit, tant que l'homme n'aura pas transformé ce jour et cette nuit (…) Le moment ? C'est une fête individuelle et librement célébrée, fête tragique, donc véritable fête. Le but, ce n'est pas de supprimer les fêtes ou de les laisser tomber en désuétude, dans la prose du monde. C'est d'unir la Fête à la vie quotidienne »[919]

La rythmanalyse n'est pas le seul relevé objectif des rythmes : elle engage une narration qui intègre les éléments dans un monde. Le rythmanalyste n'a pourtant rien de commun avec un prophète ou un sorcier, nous assure Lefebvre. Ce pouvoir de métamorphose est propre à la poésie, elle est un acte de transformation propre à la rationalité : « Son geste, son acte le rattachent à la raison. Il espère la déployer, la mener plus loin et plus haut, en retrouvant le sensible. Bref, ce n'est pas un mystique ! (…) Il change ce qu'il constate : il le met en mouvement, il reconnaît son pouvoir »[920]. Lefebvre définit la rythmanalyse comme une activité poétique. Le rythmanalyste est comparé au poète : « Comme le poète, le rythmanalyste accomplit un acte verbal, qui a une portée *esthétique*. Le poète se préoccupe surtout des mots, du verbe. Alors que le rythmanalyste se préoccupe des temporalités et de leurs relations dans des ensembles »[921]. Cela est important pour comprendre quel est le résultat de l'activité rythmanalytique : il ne s'agit pas de donner une représentation des rythmes perçus ou vécus. La rythmanalyse n'est pas le seul enregistrement ou documentation des rythmes, elle doit se donner comme objectif de transformer le quotidien :

> « L'art, la poésie, la musique, le théâtre ont toujours apporté quelque chose (mais quoi donc?) au quotidien. Ils ne l'ont pas *reflété.* Le créateur descendait dans les rues de la cité ; les habitants figurés habitaient parmi les citoyens. Ils assumaient la vie citadine. Le rythmanalyste pourrait, à long terme, tenter quelque chose d'analogue : que les œuvres reviennent dans le quotidien et y interviennent. Sans prétendre *changer la vie* mais en restituant pleinement le sensible dans les consciences et la *pensée*, il accomplirait une parcelle de la transformation *révolutionnaire* de ce monde et de cette société en déclin. Sans position politique déclarée »[922]

La transformation du quotidien par les moments doit permettre de réintégrer la jouissance, la fête, la création dans le quotidien. Celle-ci passe par un savoir de type poétique, qui a une portée pratique et éthique, car « le savoir du vécu modifierait le vécu sans savoir, le métamorphoserait »[923]

L'objet de la rythmanalyse et son médium est donc l'expérience esthétique de l'espace et du

---

919 Lefebvre, *CVQ2.,* p. 347-348.
920 Lefebvre, *ER.,* p. 39.
921 Lefebvre, *ER.,* p. 37.
922 Lefebvre, *ER.,* p. 39.
923 Lefebvre, *ER.,* p. 30.

temps. Ce faisant, Lefebvre s'appuie une esthétique des rythmes, c'est-à-dire une théorie de la sensibilité rythmique. La sensibilité elle-même est l'objet de la théorie de la *praxis*. C'est ce qu'indique l'extrait conclusif de l'article « Le projet rythmanalytique » :

> « L'oreille, les yeux et le regard, les mains n'ont rien d'appareils passifs et simplement enregistreurs. Le façonné, le formé, le produit s'instaurent à cette échelle dont il faut aussi comprendre qu'elle n'a rien d'accidentel ou d'arbitraire. C'est celle de la terre, des accidents sur la surface terrestre et des cycles qui s'y déroulent. Ce qui ne veut pas dire que la production se borne à reproduire les choses et les objets donnés naturellement. Le créé ne rentre pas dans cette échelle, soit qu'il la dépasse, soit qu'il la transfigure »[924]

Il ne s'agit pas pour Lefebvre de travailler à une esthétique des rythmes urbains, mais d'interroger la place globale de l'*aïesthesis*, du corps qui s'engage dans une activité créatrice d'œuvre, qui transforme le rapport à soi et aux autres, ainsi qu'à l'environnement, à l'espace et au temps. Comme nous l'avons vu, l'activité poétique peut prendre corps dans une œuvre qui permet de vivre des moments, temporalité particulière qui permet une présence. Celle-ci peut se réaliser dans la musique et les arts plastiques, ou dans l'architecture, l'urbanisme et le paysage. Ces derniers, en particulier, permettent de créer une œuvre à partir de la vie quotidienne, qui réalise ce que Lefebvre appelle la jouissance.

La théorie des moments, en abordant l'expérience quotidienne comme une texture de moments qui incluent des spatialités et des temporalités, permet d'envisager la rythmanalyse comme une activité poétique qui connaît l'expérience rythmique urbaine et la transforme. C'est cette dimension poétique de la rythmanalyse qu'il semble nécessaire d'explorer à l'égard de la ville et l'urbain. Le rythmanalyste poète se concentre sur la capacité des rythmes d'émouvoir, de faire sentir, et leur qualités perceptives. Redonner une place au corps dans la ville, et faire de la ville un espace-temps approprié et dans lequel l'individu est inséré affectivement passe nécessairement par une prise en compte du corps dans sa sensibilité. Avec la rythmanalyse, il s'agit donc de faire de la perception de la ville à la fois une expérience esthétique et un acte créateur : elle est un regard et une ouïe qui révèle, et un geste qui transforme. Il ne s'agit pas d'une activité activité artistique individuelle, mais de faire émerger un style de vie qui soit l'œuvre de la ville et de produire la ville comme œuvre, espace et temps appropriés.

En cela, la rythmanalyse se rapproche des utopies expérimentales des penseurs et artistes des années 1960 que Lefebvre côtoyait, en particulier l'Internationale Situationniste. Nous aurons à déterminer en quoi l'intervention sur le rythme amène quelque chose de différent, ou de

[924] Henri Lefebvre, Catherine Régulier, « Le projet rythmanalytique » in *Communications,* 41, 1985, p. 199.

spécifiquement lefebvrien, par rapport à ce que nous pouvons appeler des poétiques de l'expérience urbaine, dans l'héritage desquelles la rythmanalyse s'inscrit. C'est l'ambition de la partie suivante qui explore les expérimentations rythmanalytiques dans leur rapport avec l'urbain.

Troisième partie
Expérimentations rythmanalytiques et poétique urbaine

Introduction

Dans les *Éléments de rythmanalyse,* Lefebvre présente d'emblée la rythmanalyse comme une pratique, ce qui la distingue de la pure activité conceptuelle, qu'elle soit philosophique ou scientifique. S'il s'agit de saisir les rythmes et de les connaître, Lefebvre pense aussi créer un savoir pratique, qui puisse non seulement être impliqué dans des pratiques de soi, conformément au projet bachelardien, mais aussi dans des transformations de la vie quotidienne. L'analyse doit permettre de déceler des rythmes sur lesquels intervenir dans la *praxis*. Plus particulièrement, nous avons montré dans la deuxième partie que la rythmanalyse intervient dans la quête de l'appropriation de l'espace et du temps. C'était la piste principale que nous avions présentée pour montrer l'intérêt de la connaissance des rythmes de l'espace et du temps urbain. Ce faisant, nous avions montré que la rythmanalyse ne pouvait se résoudre en une seule science du temps social, puisque c'était avant tout le temps vécu qui faisait l'objet d'une expérience rythmique et qu'elle engageait une esthétique, c'est-à-dire une science de la sensibilité, du corps sentant et percevant.

Cette orientation esthétique a guidé notre lecture des textes de la rythmanalyse, en montrant que l'étude du rythme induit toujours un rapport entre le spatial et le temporel. La dynamique corporelle d'appropriation de l'espace-temps fondée sur le rythme fournissait le modèle pour penser la production de l'espace et du temps dans son aspect génératif, producteur et produit. Il s'agissait par les rythmes de saisir l'espace-temps approprié, investi par des affects, comme l'œuvre du corps total, pleinement vivant. À partir de là, Lefebvre imagine une pédagogie appuyée sur les rythmes dans la quête d'un espace-temps approprié. Mieux, cette pédagogie pouvait impliquer toutes les dimensions de l'expérience esthétique des rythmes pour mener vers cette appropriation de l'espace et du temps et en faire des œuvres humaines. La musique et l'architecture étaient les arts privilégiés pour une telle entreprise. La rythmanalyse rejoint alors un autre projet de Lefebvre, celui de la théorie des moments, qui ouvre la voie d'une rythmanalyse poétique, impliquée dans la création de moments, forme de l'espace-temps approprié.

Lefebvre a fondé sa théorie critique, nous l'avons vu, sur l'ambition de la transformation du quotidien, dont elle permet de déceler les contradictions, les aliénations, et d'imaginer des solutions alternatives qui se concrétiseraient dans des pratiques. L'imagination et la projection de possibilités étaient ainsi étayée par l'activité scientifique et rationnelle. Or une telle science du rythme, si captivante soit-elle, n'existe pas encore, et de fait, elle ne peut être employée pour étayer l'action.

De surcroît, peut-être n'est ce pas un hasard si Lefebvre n'a pu se contenter que d'une « introduction » à la science des rythmes. Le rythme reste insaisissable et échappe à la pensée conceptuelle, comme le rappelle Jean-Jacques Wunenburger, excédant chaque définition que nous pouvons en donner et sur lesquelles appuyer une étude scientifique[925] recoupant plusieurs champ d'investigation, dont nous avons montré l'étendue dans le cas du projet rythmanalytique lefebvrien. Le rythme s'introduit dans toute forme en devenir mais ne peut s'y réduire, participant toujours du mouvement de l'informe, qui ne peut pas être saisi par le concept. Il mêle spatialité et temporalité, mais ne peut participer à une définition systémique et intégrale de la spatio-temporalité, nos catégories conceptuelles étant empreintes de la séparation entre espace et temps dans la philosophie moderne. Le rythme met en valeur des instants précis (*kairos*), des phases dans les phénomènes qu'il faut penser en relation les unes avec les autres (co-rythmes) et dont il faut penser le jeu dans l'expérience. Il est lié à l'énergie d'existence et la génération des êtres, se muant parfois en vibrations. Il est inhérent au corps vivant qui affronte la mort, dans une tonalité dramatique qui est décisive pour l'esthétique des rythmes. Ces différentes dimensions peuvent se retrouver dans les textes de Lefebvre sur le rythme, car il y est associé à un vitalisme et à une pensée du corps, une pensée temporelle des moments et à la génération des espace-temps sociaux, et à l'esthétique dans ses aspects dramatiques en rapport avec la vie humaine.

La rythmanalyse ne peut donc s'inscrire dans le projet de théorie critique en tant que tel. S'il y a une connaissance des rythmes, elle s'inscrit dans un autre type de savoir que Lefebvre a désigné par métaphilosophie. La première partie de cette thèse nous a permis de montrer qu'à côté du projet critique et solidaire de lui, la métaphilosophie explorait également une modalité du faire humain dans la *praxis,* l'activité créatrice d'œuvre. Le projet de métaphilosophie peut en fait se rapporter à une poétique, qui est une modalité du savoir spécifique à l'œuvre humaine, à la transformation de l'homme par lui-même dans son rapport à la nature. Cette poétique est également un projet de transformation de la *praxis*, et elle s'appuie sur un savoir de type anthropologique et philosophique, comme nous l'avons mis en évidence.

Le projet poétique, tel que Lefebvre l'envisage, ne résulte pas seulement dans la création de poésie. La poétique urbaine vise à la transformation de l'environnement urbain, il vise à créer non plus seulement la ville comme œuvre, mais, dépassée par l'urbanisation, à créer un style de vie et d'habiter dans l'environnement urbain. Le concept de rythme n'est-il pas plus apte à être mobilisé dans ce projet que dans la sociologie comme théorie critique ? En effet, une vie quotidienne rythmée est une vie riche, la richesse de l'expérience esthétique de l'environnement urbain est

[925] Jean-Jacques Wunenburger, « l'utopie conceptuelle du terme de rythme », intervention à la journée d'étude du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage, *Histoire du rythme, histoire des rythmes,* 12 décembre 2014, disponible : https://www.youtube.com/watch?v=3OHmhcVI79k.

également la richesse de ses rythmes qui apportent de la différence dans la répétition. Il n'est pas étonnant que les descriptions de la rue animée de centre-ville ou de la place privilégiées dans la littérature urbanistique[926] soient des descriptions de lieux polyrythmiques. À l'opposé de la vie programmée et séquencée par des temps linéaires, la vie rythmée est celle qui apporte une richesse voire une plénitude de l'expérience. Comment l'étude des rythmes peut-elle être impliquée dans la poétique urbaine ? Les arts connaissent depuis longtemps les rythmes avec lesquels ils créent et élaborent des théories à son sujet, même si celui-ci reste indissociable de la pratique. En quoi cette pratique poétique des rythmes peut être prolongée dans la création de l'environnement urbain ?

Nous sommes donc invités à nous interroger sur la pratique de rythmanalyse comme forme de poétique urbaine. La rythmanalyse aurait donc pour objet un savoir de type poétique qui serait directement investi dans un « faire » de type poétique, une activité de transformation de la vie. Celle-ci serait de fait une activité d'opposition et de lutte contre l'abstraction qui est le processus inhérent à la modernité et aux organisations sociales qui prennent la forme d'un système (État, bureaucratie, etc.). Le rythme est ainsi opposé à l'espace et au temps abstraits. La rythmanalyse peut même être envisagée, associée à la théorie critique, comme une pratique de contestation de l'ordre dominant qui s'exprime dans la production de l'espace et du temps social. Plus directement, celle-ci est engagée dans une activité créatrice d'œuvre, ce qui rejoint le sens premier de la poétique ou « poïétique », qui peut être décrite de manière pragmatique et donner lieu à des applications dans les pratiques créatives de l'environnement (architecture, design, paysagisme, etc.). Ce sont ces deux versants de l'action poétique que nous allons explorer dans les deux chapitres qui suivent.

Lefebvre a forgé sa poétique de la ville au contact des avant-gardes des années 1950, et il qualifiait les pratiques de l'Internationale Situationniste, notamment la psychogéographie qui employait la technique de la dérive, d' « utopie expérimentale ». Comme la rythmanalyse, la psychogéographie n'a jamais abouti dans une science, fut-elle expérimentale, mais elle a nourri une poétique. Nous chercherons à mobiliser cette notion d'utopie expérimentale dans le septième chapitre pour inscrire la rythmanalyse dans un projet poétique et la comprendre comme la réponse lefebvrienne à la psychogéographie. La notion d'expérimentation combinée à celle d'utopie sera décisive pour comprendre le processus créatif engagé dans la rythmanalyse. L'utopie d'une architecture de la jouissance à laquelle nous associerons le projet de rythmanalyse n'est pas seulement une utopie au sens courant du terme, mais elle est le processus qui fait advenir des possibilités dans la réalité sociale (*praxis*) pour la transformer. Cette utopie expérimentale qui laisse

[926] Nous pouvons citer le « ballet » quotidien observé par Jane Jacobs dans *The death and life of great american cities,* Vintage, 1961, ou la rue de Boston décrite par Kevin Lynch dans *What time is this place ?* MIT Press, 1972.

place aux dissonances et aux décalages dans l'expérience urbaine, propice aux jeux et aux détournements, n'est pas une utopie fondée sur l'eurythmie. C'est parce qu'elle s'appuie sur le rythme que l'utopie expérimentale lefebvrienne n'est pas une utopie harmonique. La notion d'expérimentation issue de cette réflexion est capitale pour nourrir une poétique urbaine qui peut s'appliquer dans les espaces urbains contemporains, de manière pragmatique. Nous explorerons dans le huitième chapitre ces pratiques poétiques contemporaine et nous envisagerons leur potentialités transformatrices.

Chapitre 7) La rythmanalyse et le renouveau de l'utopie expérimentale

> « Cette isolation (de la création architecturale par rapport aux conditions du mode de production) est la seule voie à suivre pour avoir une pensée claire, le seul moyen d'éviter la répétition incessante de l'idée qu'il n'y a rien à faire, rien à penser, parce que tout est 'bloqué', que le 'capitalisme' régit et coopte toute chose, parce que le 'mode de production' existe comme un système et une totalité, et qu'en accord avec le principe de 'tout ou rien' nous devons soit l'accepter soit le refuser. Toute autre approche ne peut que valider le *status quo*, en d'autres termes annihiler la pensée – et donc l'action – quelque soit le domaine. »[927], Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment*, p. 4.

Comment mettre en œuvre la rythmanalyse dans la transformation des mondes urbains et quelles pratiques pourrait-elle recouvrir ? Lefebvre n'a pas répondu à cette question dans ses textes exploratoires : la rythmanalyse reste un projet, elle n'est pas « utilisable » en tant que telle dans la conception ou l'exploration des mondes urbains. Faut-il conclure qu'elle est inutile ? La rythmanalyse est en fait fondamentalement liée à la recherche de possibles face à l'aliénation des processus que sa pensée critique a mis au jour, et qui se présentent sous la forme de l'abstraction dans *La production de l'espace* (1974). Le penseur trouve alors refuge dans l'utopie, non pour fuir la réalité qu'il ne pourrait combattre, mais pour penser des alternatives. Le genre littéraire de l'utopie propose de montrer une société idéale dans un ailleurs spatio-temporel par la fiction, qui permet de critiquer l'ordre existant. Pour Lefebvre, l'utopie est une alliée de la transformation de la réalité : elle propose un ailleurs dans l'ici. L'utopie est alors la meilleure alliée de la création, et donc de l'action. Nous allons explorer cette utopie agissante qui se dessine avec la rythmanalyse.

Comme l'explique Grégory Busquet dans son article « L'espace politique chez Henri Lefebvre : l'idéologie et l'utopie » la pensée utopiste lefebvrienne est à intégrer dans sa pensée

[927] « *This isolation is the only way forward toward clear thinking, the only way to avoid the incessant repetition of the idea that there is nothing to be done, nothing to be thought, because everything is 'blocked', because 'capitalism' rules and co-opts everything, because the 'mode of production' exists as a system and totality, to be rejected or accepted in accordance with the principle of 'all or nothing'. Any other approach can only incorporate the status quo, in other words the annihilation of thought – and hence of action – no matter the domain* » Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment* (1973), ed. Lukasz Stanek, London, The University of Minnesota Press, 2014, p. 4. Traduction de l'auteure.

révolutionnaire de transformation de la réalité : « l'utopie qu'il propose ne nie donc pas la réalité (sociale, spatiale, historique), mais la prend en compte – compose avec – afin, justement, d'en explorer les potentialités »[928]. La démarche utopique est également indissociable de la théorie critique puisqu'elle ouvre des possibilités de transformation par la réaffirmation des possibles humains malgré l'aliénation et sa systématisation dans les idéologies. En cela, il se situe dans le prolongement des socialistes utopiques comme Charles Fourier, et du penseur Ernst Bloch qui imaginait une utopie « concrète et agissante » qui permette d'espérer à partir du réel et dans le présent. C'est l'utopie que l'on peut entrevoir dans la réalité qui permet d'avoir la motivation affective pour l'action et la transformation de la vie. Cette dimension utopique l'oppose encore une fois au marxisme structuraliste d'Althusser pour qui il n'y a pas d'élaboration d'alternatives possibles dans le système capitaliste et la révolution doit précéder toute tentative d'élaboration de la société future. Pour Lefebvre, qui est là encore dans la lignée de Gramsci, les nouvelles relations sociales peuvent et doivent maturer dans le système actuel : l'utopie peut se réaliser dans des contre-espaces qui permettent d'affirmer la volonté de changement et d'imaginer des formes de vie débarrassées de l'aliénation.

L'utopie a toujours pris une grande place dans la pensée du projet architectural et urbain. En effet, l'utopie est associée à l'imagination de lieux nouveaux et différents, et elle est à la source de l'imagination des formes qui ont nourri les architectes au-delà des techniques et des pratiques de leur temps. Ces formes ne sont pas seulement imaginées pour d'autres temps et d'autres lieux mais ont l'ambition de contribuer à transformer la société. C'est ainsi que l'architecture fonctionnaliste, notamment à travers *La Charte d'Athènes,* a pu se présenter comme une réalisation utopique. L'utopie ne nourrit pas seulement la création de formes dans le projet architectural et urbain, elle implique aussi un projet de société et un programme. C'est ainsi que Lefebvre, à la fin des années 1950, va interroger des projets de villes nouvelles, qui n'étaient pas seulement des projets de nouvelles villes, mais présentaient également des programmes de transformation de la vie. Malgré leurs promesses, Lefebvre veut distinguer les projets de villes nouvelles de l'utopie qu'il recherche. Le projet de ville nouvelle qu'il analyse :

> « propose à ces êtres humains un programme de vie quotidienne. Il ne se contente pas d'apporter aux futurs habitants un cadre et un décor, cadre plus ou moins rigide ou adapté, décor plus ou moins réussi. Il veut offrir de multiples moyens rationnellement ordonnés d'accéder à l'épanouissement de l'individu et des groupes partiels dans la communauté. Il propose une harmonie. De cette proposition, de ce programme de vie, il prend la responsabilité morale »[929]

[928] Grégory Busquet, « L'espace politique chez Henri Lefebvre : l'idéologie et l'utopie », *Justice spatiale/spatial justice,* n°5, 2012-2013. Nous sommes cependant en désaccord avec sa thèse selon laquelle la dimension utopique est une facette de la subjectivité de la sociologie de Lefebvre.

[929] Henri Lefebvre, « Utopie expérimentale : pour un nouvel urbanisme », in Revue française de sociologie, 1961, vol. 2, n°2-3, p. 191-198, p. 193 (reproduit in *DRU*)

Lefebvre met en avant les manques dans cette programmation de la vie qui initie ses critiques contre le fonctionnalisme (peu de place pour le jeu, pour les catégories de la population qui ne sont pas associées à la production comme les jeunes et les adolescents, pas de monuments…). Lefebvre voudra montrer que la ville nouvelle est en fait une utopie abstraite.

Il oppose à cette utopie abstraite une utopie concrète et agissante, qu'il trouve chez l'avant-garde de la fin des années 1950 et qu'il nomme « utopie expérimentale ». Cette utopie expérimentale permet de critiquer directement l'existant par des pratiques poétiques et propose l'expérimentation comme voie d'action singulière. Nous voulons montrer comment le projet rythmanalytique s'inscrit dans cette différence entre l'utopie abstraite et l'utopie concrète et qu'elle permet à Lefebvre de poursuivre un dialogue qui s'était arrêté de manière brutale avec les avant-gardes de la fin des années 1950, en particulier avec l'Internationale Situationniste. Se pourrait-il que le rythmanalyste soit l'héritier du psychogéographe, et que la rythmanalyse soit la réponse de Lefebvre à la psychogéographie que l'IS avait développé à la fin des années 1950 ? Avant de répondre à cette question, nous verrons d'abord comment Lefebvre se détache des utopies expérimentales avec la théorisation de la société urbaine, tout en conservant la dimension utopienne dans la notion d'espace différentiel. En pensant la pratique de la rythmanalyse dans le prolongement des pratiques de l'Internationale Situationniste (psychogéographie, création de situations et de moments, détournement, etc.), nous montrerons que c'est l'expérimentation qui caractérise le mode d'action de la rythmanalyse, dont elle permet d'esquisser les méthodologies. Enfin, nous montrerons que l'utopie est un ressort de la création, que Lefebvre imagine sous les traits de l'architecture de la jouissance, et qui coïncide avec la figure du rythmanalyste poète que nous avons déjà dégagée dans le chapitre 6. En pensant la rythmanalyse comme un renouveau de l'utopie expérimentale, nous pensons le mode d'action spécifique du rythmanalyste poète qui aurait pour tâche de produire un espace-temps approprié.

1) De l'utopie expérimentale à la production de l'espace différentiel

Le terme d' « utopie expérimentale » est utilisé par Lefebvre pour décrire les activités des groupes d'avant-garde qu'il côtoie à la fin des années 1950 et dans la formulation de son romantisme révolutionnaire (voir chapitre 2). Si sa pensée de l'urbain conserver une dimension utopienne, son dialogue avec les créateurs d'utopies expérimentales, en particulier les architectes, se reconfigure avec sa théorisation de la production de l'espace. Quelle place assume alors l'utopie et quel rôle joue l'architecte dans la production de l'espace différentiel qui doit dépasser l'espace

abstrait ?

a) Utopie expérimentale et théorie critique

Lefebvre forge le terme d' « utopie expérimentale » au début des années 1960, dans le double contexte de la construction de Lacq-Mourenx, des villes nouvelles et des débuts de la planification, et de sa rencontre avec Guy Debord et les membres de l'Internationale Situationniste (IS). C'est précisément à l'occasion de l'examen de projets de villes nouvelles qu'il va présenter le concept d'utopie expérimentale, qu'il veut distinguer de l'utopie dont se réclament les projets fonctionnalistes : « Nous pourrions aussi nommer 'utopie expérimentale' l'exploration du possible humain, avec l'aide de l'image et de l'imaginaire, accompagnée d'une incessante critique et d'une incessante référence à la problématique donnée dans le 'réel'. L'utopie expérimentale déborde l'usage habituel de l'hypothèse dans les sciences sociales »[930]. Il distingue ainsi l'utopie expérimentale de la prospective qui prolonge les tendances présentes sans imagination d'un changement de société, et qui préside dans l'après seconde guerre mondiale à l'élaboration des plans urbains (c'est la naissance de la prospective urbaine). Il distingue également l'utopie expérimentale de l'utopie « abstraite » qui imagine un monde possible complètement détaché des conditions présentes, dans un espace-temps complètement fictionnel.

Lefebvre trouve la pratique architecturale et urbaine qui correspondrait à la mise en œuvre de l'utopie expérimentale chez les groupes d'avant-garde, en particulier les membres de l'Internationale Situationniste. En effet, c'est à la même époque qu'il rédige l'essai « Vers un nouveau romantisme ? » (1959-1961), dans lequel il définit les activités de l'IS comme l'exploration d'une « utopie vécue, à titre expérimental »[931]. Comme nous l'avons vu dans le second chapitre, l'IS développe des pratiques (dérive, psychogéographie, construction de situations) qui sont associées à la ville comme cadre de vie. L'art de construire des villes, des situations nouvelles fait du style de la vie urbaine un art. La construction des situations et l'urbanisme unitaire répondent à la crise de l'art en faisant de la ville une œuvre : l'art de construire et l'art d'habiter créent des styles. La ville comme œuvre doit permettre la pleine participation (l'écroulement du spectacle, dirait Guy Debord) et une vie quotidienne renouvelée par un style et une façon de vivre. Pour les membres de l'IS, l'activité créatrice, ce qui fait œuvre pour l'activité artistique d'après le dépassement de l'art, c'est la ville. Cette thèse est déjà présente dans l'urbanisme unitaire chez Constant : la ville est une construction totale, qui réclame la réunion de l'art et de la science, de l'artiste architecte et des

---

930 Henri Lefebvre, « Utopie expérimentale : pour un nouvel urbanisme », in *Revue française de sociologie*, 1961, vol. 2, n°2-3, p. 191-198, p. 192 (reproduit in *DRU*)

931 « En résumé, les plus brillants représentants de ce groupe explorent une sorte d'utopie vécue, à titre expérimental, en cherchant une conscience et une activité constructrice désaliénante par opposition aux structures aliénées et situations aliénantes qui pullulent dans la 'modernité' », Lefebvre, *IM.,* p. 336.

habitants ; la ville doit devenir l'œuvre d'une communauté, celle-ci se réalise dans la création de la ville et d'un art de vivre la ville. Pour Lefebvre, ces pratiques permettent de vivre une utopie, puisqu'il s'agit de s'extraire de la vie quotidienne tout en montrant son aliénation. Elles sont également expérimentales, puisque ces utopies ne sont pas seulement imaginées de manière fictives, mais sont vécues à travers des pratiques comme la psychogéographie qui réalisent dans l'expérience la recherche de possibilités nouvelles. L'exploration des possibles se traduit par des pratiques concrètes qui nourrissent des projets architecturaux et urbains, et des alternatives réalisables.

Dans les années 1960, Lefebvre développe une théorie critique de l'urbain dont nous avons établi les contours dans le chapitre 3, en parallèle de la critique de l'urbanisme comme idéologie menée par Debord et l'Internationale Situationniste laissant de côté semble-t-il, la recherche d'utopies expérimentales. Celles-ci ne sont plus le centre de sa réflexion théorique lorsqu'il se brouille avec Guy Debord (voir chapitre 2). Il note d'ailleurs que dans le mouvement situationniste lui-même, l'urbanisme unitaire et la dérive psychogéographique sont très vite abandonnés au profit de la théorisation de l'idéologie urbanistique[932]. La situation n'est plus comprise dans un sens créateur mais dans la perspective d'une stratégie insurrectionnelle et de l'activisme politique.

Qu'en est-il de la psychogéographie ? Dans l'interview de Kristin Ross de 1983, Lefebvre essaie de rendre raison de l'abandon rapide de cette partie intégrante de l'« utopie expérimentale » par ses concepteurs : la dérive était une pratique plus qu'une théorie, elle permettait de révéler la fragmentation croissante de la ville, qui n'était alors pas évidente. L'expérience de la dérive, notamment les expériences à Amsterdam où différents groupes circulaient avec des talkies-walkies, mettaient bien en évidence, par la simultanéité obtenue, l'existence des différents fragments ou tonalités affectives de la ville. Mais la ville historique était alors entrée dans un processus d'éclatement (villes nouvelles, cités HLM et banlieues pavillonnaires) et l'urbanisation massive rendit la dérive obsolète sous sa forme historique de la marche dans le centre-ville piétonnier. Ou du moins, l'impossibilité même de la dérive dans cette ville issue de l'urbanisme fonctionnaliste et de l'étalement urbain rendait l'analyse essentielle, sans que l'on puisse conclure que la dérive est obsolète dans l'urbain généralisé.

Pour Lefebvre, cette pratique ne permettait pas d'accéder à la totalité du phénomène urbain, pas seulement en raison d'un problème d'échelle (une dérive organisée sur plusieurs jours pourrait le résoudre, y compris dans les mégapoles contemporaines) mais parce qu'il ne s'agissait plus simplement de comprendre la fragmentation globale de la ville. Il fallait passer à l'analyse du

[932] Lefebvre dit approuver cette formulation de Guy Debord de l'urbanisme comme idéologie dans l'interview avec Kristin Ross. Voir Kristin Ross, « An interview with Henri Lefebvre », *Society and Space*, vol. 5, n° 1, 1er trimestre 1987, p. 27-38.

phénomène urbain plus large et comprendre l'émergence d'un urbain généralisé et de la pratique urbanistique correspondante. Lefebvre juge les réponses de l'IS insuffisantes face aux enjeux de la société urbaine. Le concept de situation était selon lui inadéquat pour transformer la globalité de la vie quotidienne et de la *praxis*. Les situations conçues comme des interventions locales ne changent pas la vie. Elles ne se développent pas en un jour, ne sont pas réductibles à des événements : elles se développent dans le temps historique et ne se réduisent pas à l'action individuelle ou à l'action d'un groupe isolé. Lefebvre pense que l'intervention situationniste ne fera pas la révolution. Il est sceptique quant à l'activisme politique et rattache celui-ci à la radicalité de l'avant-garde, la tendance exclusive de Debord étant déjà observable chez André Breton. C'est une métamorphose de la *praxis* qu'il faudrait entreprendre, plus longue, moins spectaculaire. C'est la ville elle-même qui créera des situations nouvelles, si elle est œuvre : la situation serait l'œuvre de la ville. On pourrait croire que le dialogue entre Lefebvre et l'IS s'arrête là, avec la rupture entre Lefebvre et Debord. Mais si Lefebvre s'exprime sur les interventions situationnistes conçues comme des déclencheurs politiques et qu'il fonde son jugement sur l'évaluation du concept de situation, il abandonne la notion d'utopie expérimentale avec sa théorie critique, pour aller vers la notion plus vaste et politisée de droit à la ville.

Lefebvre ne se cantonne pourtant pas à l'élaboration d'une théorie critique. La théorisation de la production d'un espace de l'aliénation est accompagnée de son dépassement. Il cherche toujours à dégager des possibilités pour une vie urbaine renouvelée qui se traduit par l'appel au droit à la ville, l'une des modalités de la ville comme œuvre et de l'espace-temps approprié (voir chapitre 2 : la ville comme œuvre). Le jeu, dont l'IS avait reconnu la nécessité dans la vie humaine, est compris comme une modalité de réalisation des désirs de l'homme qui permet aussi la rencontre et le rassemblement dans des centralités urbaines. La dimension utopique est donc conservée comme un ressort fondamental de la critique, puisque celle-ci n'est fertile qu'en permettant d'entrevoir des possibilités nouvelles à développer et des chemins pour une métamorphose de la société.

En revanche, c'est la dimension expérimentale, la recherche de pratiques alternatives comme terrain de la pensée, qui est délaissée. En témoigne le traitement de l'utopie expérimentale dans *Le droit à la ville* (1968), dans lequel Lefebvre dénonce encore une fois l'assimilation entre la planification (prospective) et l'utopie : « il y a plusieurs utopismes. Le pire, ne serait-ce pas celui qui ne dit pas son nom, qui se couvre de positivisme, qui impose à ce titre les plus dures abstractions et la plus dérisoire absence de technicité ? L'utopie est à considérer expérimentalement, en étudiant sur le terrain ses implications et conséquences »[933]. L'expérience

[933] Lefebvre, *DV.,* p. 112.

pratique est remplacée par une évaluation sur le terrain, il s'agit d'examiner les possibilités d'un modèle en le confrontant à d'autres possibilités. C'est que Lefebvre met davantage en avant une opération intellectuelle, celle de la transduction, qui dépasse l'induction et la déduction : « La transduction élabore et construit un objet théorique, un objet *possible* et cela à partir d'informations portant sur la réalité ainsi que d'une problématique posée par cette réalité. (…) Elle introduit la rigueur dans l'invention et la connaissance dans l'utopie »[934]. Dans la définition de cette opération rien n'est dit des modalités d'exercice de la transduction et de son association à des pratiques créatrices. En quoi la notion d'espace différentiel qu'il théorise alors réintègre la notion d'utopie à l'intérieur de la théorie critique ?

b) Utopie et création de l'espace différentiel

La recherche de possibles qui s'effectue au moyen de la transduction n'est pas limitée au domaine de l'architecture et de l'urbanisme. Elle entre dans la théorie plus générale de la production de l'espace, qui cherche des voies possibles au-delà du modèle de l'espace abstrait, dystopie de la production de l'espace moderne, car l'espace abstrait mis en pratique par la rationalité industrielle de la planification fonctionnelle réalise des séparations abstraites, à partir de la projection dans l'espace de séparations visuelles, et réduit les temps et les espaces humains à des caractéristiques fixes tout en homogénéisant l'espace. À la limite, l'espace se produit par répétition et reproduction pure. Pour Lefebvre, les contradictions de l'espace abstrait poussées à bout ne peuvent qu'aboutir à la production d'un espace différentiel qui émerge des contradictions de l'espace abstrait[935]. Lukasz Stanek appelle le « projet » cette dimension constitutive de la pensée de Lefebvre à côté des deux autres dimensions que sont la recherche et la critique. Le projet est inhérent à l'espace différentiel : « une importante partie du travail de Lefebvre a été consacrée à l'examen des possibilités pour un 'espace différentiel' par rapport à l'espace abstrait produit par le capitalisme d'après-guerre – une recherche qu'il a menée avec les mêmes concepts qu'il a introduits pour penser celle-ci : celui de vie quotidienne, mais aussi celui de pratiques d'appropriation, de centralité et de différence »[936].

Lukasz Stanek montre comment à la fin des années 1960, le campus de Nanterre exemplifie l'espace abstrait par la séparation physique et visuelle qui rend antagonistes les fonctions de travail, de repos, de loisir, le privé et le public, les rapports entre hommes et femmes,

---

934 Lefebvre, *DV.,* p. 112.

935 Lefebvre dit que la théorie de l'aliénation, se réalisant pleinement dans la production de l'espace, montre son insuffisance par son excès de vérité ; cf Lefebvre, *PE.,* p. 428.

936 « *much of Lefebvre's work was devoted to examining a possibility for a 'differential space' contrasted to the abstract space of postwar capitalism – research carried out by means of the very concepts that he introduced in order to account for postwar society : that of everyday life, but also that of the practice of appropriation, centrality, and difference* », Lukasz Stanek, *Henri Lefevre on Space, Op. Cit.,* p. 167. Traduction de l'auteure.

entre vieux et jeunes, entre jeunes et autorités, et les transforme en contradictions vécues. Ces ségrégations deviennent vécues dans l'espace, et les contradictions en font un espace de condensation qui cristallisera les tensions sociales lors des révoltes de mai 1968. Elles font de Nanterre une centralité de la contestation étudiante, ce que Lefebvre appelle un espace différentiel, une centralité qui naît de la différenciation. Nanterre est le lieu d'une dystopie, qui se vit comme telle par rapport à la centralité parisienne qui devient utopique en ce qu'elle devient l'image de la ville, la Cité, de tout ce que Nanterre n'est pas, et qu'il s'agira de reconquérir par le mouvement de contestation étudiant. Lefebvre analyse ce mouvement de reconquête de la centralité dans *L'irruption de Nanterre au sommet* (Anthropos, 1968) qui prolonge ses analyses de la Commune de Paris, dans laquelle il montre l'importance de l'imaginaire de la ville qui crée une utopie qu'il s'agit de conquérir. Ce mouvement entre utopie et dystopie est présent dans la notion de centralité dialectique selon Stanek : « c'est précisément la simultanéité de ces mouvements contradictoires que Lefebvre cherche à capturer dans son concept de centralité dialectique comme une forme universelle de l'espace social »[937]. Ce caractère contradictoire s'exprime aussi dans les contradictions de l'événement, entre jeu et lutte, combat et fête, etc.

L'exemple de Nanterre sous-tend le raisonnement à une plus large échelle du passage entre l'espace contradictoire et l'espace différentiel dans *La production de l'espace* (1974). Toutes les contradictions relevées dans l'espace abstrait (quantité/qualité, usage/échange, centre/périphérie, mondial/local travail/loisir, production/consommation) et qui sont toujours ramenées à la contradiction entre forces productives et rapports sociaux, deviennent des contradictions de l'espace et font de l'espace un enjeu spécifique de lutte. « L'un des plus criants paradoxes de l'espace abstrait, c'est qu'il puisse être à la fois l'ensemble des lieux où naissent les contradictions, le milieu où elles se déploient et qu'elles déchirent, l'instrument enfin qui permet de les étouffer en leur substituant une apparente cohérence »[938]. Lefebvre montre l'enjeu d'une théorie de la différence qui couvre des champs plus vaste que la seule théorie de l'espace, et qu'il expose dans *Le manifeste différentialiste* (Gallimard, 1970). La différence n'est pas une séparation abstraite, elle naît soit en marge de l'homogénéité (exclusion) et est produite par elle, soit elle existe à l'intérieur d'un système. L'espace différentiel naît dans des contre-espaces, des espaces appropriés par une contre-culture. Il est donc indissociable de la tentative d'un mode de vie utopique. Lefebvre cite les modes de vie communautaire résurgents dans les années 1970. Selon lui, ces modes de vie échouent s'ils ne cherchent pas à produire leur espace approprié. Ces contre-espaces qui naissent dans l'espace

---

[937] « *precisely the simultaneity of these contradictory movements is what lefebvre aimed at capturing in his concept of dialectical centrality as universal form of social space* », Lukasz Stanek, *Henri Lefevre on Space, Op. Cit.,* p. 179. Traduction de l'auteure.

[938] Lefebvre, *PE.,* p. 419.

abstrait tentent de dépasser les aliénations de l'espace abstrait et débordent selon Lefebvre la distinction bien établie entre réforme et révolution[939].

C'est ce second rapport entre utopie et espace différentiel qui explique l'intérêt de Lefebvre pour les tentatives de réalisations de l'utopie dans le phalanstère de Charles Fourier. L'étude de l'œuvre de Charles Fourier a donné lieu à un colloque en 1972 dont la publication des actes par Henri Lefebvre s'intitule *Actualité de Fourier* (Anthropos, 1975). Fourier veut surmonter les séparations induites par le capitalisme par un appel aux différences irréductibles des personnes et de leurs désirs. L'homme est compris dans toutes ses dimensions, y compris sensibles et sensuelles. Cela induit une architecture qui permette les rencontres et qui ne sépare pas les différentes « passions de l'homme » qu'il appelle « architecture unitaire » (dont on perçoit le lien avec « l'urbanisme unitaire » de l'Internationale Situationniste). Fourier cherche dans l'architecture un moyen de susciter l'association, la plus grande vertu de la vie sociale. Son modèle est le Palais Royal à Paris, une architecture qui préfigure les célèbres arcades qui ont tant inspiré Walter Benjamin[940]. Il cherche à produire un espace qui surmonte les aliénations, et qui peut nourrir la définition d'un espace différentiel que recherche Lefebvre. C'est que Charles Fourier a inspiré de nombreuses réalisations utopiques qui se présentent comme des alternatives actuelles, des familistères pour ses ouvriers de Jean-Baptiste André Gobin aux nombreuses tentatives sociétaires aux Etats-Unis décrites par Thierry Paquot dans son ouvrage *Utopies et utopistes*[941].

Mais ces modèles et les réalisations auxquelles ils ont donné lieu ne manquent pas d'ambiguïté. Comme le montre Lukasz Stanek, Fourier le progressiste promeut le confort pour les plus modestes, et préfigure la société de consommation par un modèle proche de la machine, qui servira d'ailleurs d'inspiration à de nombreux architectes du mouvement moderniste, y compris Le Corbusier lui-même. Le phalanstère peut servir de prototype pour la cité hygiéniste. Une raison peut sans doute en être trouvée dans le fait que le phalanstère cherche à réaliser l'harmonie. L'utopie fouriériste est une utopie de l'harmonie et de la civilisation, du moins c'est ce terme qui ressort de manière favorite des écrits de Victor Considérant, ingénieur fouriériste qui cherche à décrire le phalanstère : « La rue-galerie d'un Phalanstère de haute Harmonie est au moins aussi large et aussi somptueuse que la galerie du Louvre. (…) Parées de fleurs comme les plus belles serres, décorées des plus riches produits des arts de l'industrie, les galeries et les salons des Phalanstères ouvrent aux artistes d'Harmonie d'admirables expositions permanentes »[942]. L'harmonie va avec une conception ordonnée de l'espace, avec l'accord, la cohérence, la

939 Lefebvre, *PE.,* § 6, 21, p. 441.
940 Walter Benjamin, « Paris, capitale du 19ème siècle, in *Oeuvres 3,* Gallimard, 2000
941 Thierry Paquot, *Utopies et utopistes,* Paris, La découverte, 2007.
942 Victor Considérant, cité par Thierry Paquot, *Op. Cit.,* p. 81.

convenance. Certes, Fourier veut rompre la monotonie qui est source de tensions car l'homme un être de passion, mais il vise à résoudre les désordres dans les relations pour aboutir à une société harmonieuse.

Ce n'est pas du tout l'idéal de l'harmonie qui sous-tend l'utopie lefebvrienne. Celle-ci vise plutôt la jouissance comme réalisation du désir, et permettant la dépense de l'énergie accumulée par le corps (qu'il dépense sinon dans la violence et la destruction), un corps qu'il s'agit de retrouver de manière totale par l'appropriation de l'espace et du temps. À l'harmonie des sens la jouissance oppose les intensités des plaisirs et des jeux, elle implique une notion d'excès, de transgression (incluse dans sa connotation sexuelle). L'architecture de la jouissance imaginée ainsi serait la production d'un espace différentiel, propre à l'appropriation du corps et de ses désirs. Nous reviendrons sur l'architecture de la jouissance dans la seconde partie de ce chapitre, avec l'examen du contenu de l'ouvrage *Vers une architecture de la jouissance*[943].

Lefebvre ne précise pas comment l'espace différentiel émergera des contradictions de l'espace abstrait dans *La production de l'espace*, mais c'est pourtant bien les modes de production de l'espace différentiel qui sont à questionner, et pour lequel le texte *Vers une architecture de la jouissance* donne des pistes. En effet, cet écrit sur l'architecture part d'une hypothèse importante concernant la place de l'architecte et lui donne un pouvoir d'action à un niveau spécifique. Lefebvre distingue trois niveaux dans la réalité urbaine qui permet de distinguer trois différents métiers de la fabrique urbaine qui travaillent en collaboration. Le niveau architectural est celui de la pratique spatiale quotidienne et de l'habiter. La planification intervient à l'échelle de l'agglomération urbaine sur des questions très larges de réseaux et de territoires. Les espaces intermédiaires de la vie urbaine reviennent à l'urbanisme. Dans la théorie critique, contrairement à l'image de l'architecte démiurge qui prévalait jusqu'alors, l'architecture a souvent été considérée comme complètement soumise à la division du travail et aux rapports de force qui façonnent la ville. Lefebvre propose de mettre entre parenthèse les déterminismes de la production de l'espace auxquels sont soumis l'urbanisme et la planification pour examiner l'imagination architecturale liée à l'espace proche, quotidien et vécu :

> « (ce livre) ouvre une discussion de l'architecture pas seulement comme 'projection' des relations sociales sur le territoire, mais aussi comme un *medium* par lequel la place des groupes particuliers est définie, distinguée, et manifestée à l'intérieur de la société, et donc un lieu où les subjectivités collectives et leurs positions relatives au capital dans ses formes variées (financier, social, culturel) sont négociées. L'imagination architecturale a pour objectif de contempler ces repositionnements, à partir l'ordre 'proche' du quotidien et

[943] Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment* (1973), ed. Lukasz Stanek, London, University of Minnesota Press, 2014.

de l'appropriation de l'espace, que Lefebvre distingue de l'ordre lointain de l'urbanisme »[944]

Il s'agit de savoir quel degré de transformation de la société peut apporter la pratique architecturale ; bien souvent ce débat a été réduit à celui entre réformisme et révolution, mais Lefebvre cherche à dépasser cette opposition car la vraie révolution (le changement de la vie) passe par des changements à l'intérieur de la vie réelle, changements qui peuvent avoir lieu dans la pratique, dont Lefebvre tente de déceler les tendances avancées dans la société des années 1960. Malgré les mécanismes propres à la production de l'espace abstrait, l'architecte a une action spécifique et un pouvoir de transformation. L'architecte devient donc une figure de l'émergence des possibles à même de réaliser l'utopie concrète : « En mettant de côté l'ordre distant, en appréhendant clairement le lien à la pratique, une considération du travail architectural libère l'imaginaire. Cette pensée peut atteindre l'espace utopien en écartant l'abstraction et en garantissant par avance la nature concrète de cette utopie (qui peut et doit se révéler à chaque moment dans sa relation à la pratique et à l'*expérience vécue*) »[945]. C'est que l'architecte a une place particulière dans la production de l'espace, car il vit la contradiction entre le produit et le processus de production répétitif, et le différentiel, proche de l'usage et de l'art : « à lui, l'architecte, incombe une tâche difficile : surmonter la séparation entre le produit et l'œuvre. Il a pour destin de vivre les conflits, en cherchant désespérément à surmonter la séparation devant lui toujours plus profonde entre le savoir et la création »[946]. C'est donc dans la pratique créatrice de l'architecte et dans sa perpétuelle transaction avec la pratique que se trouve l'exploration de l'utopie concrète.

Dans *La production de l'espace,* Lefebvre montre bien que dans la pratique, l'architecture est soumise à des jeux de pouvoirs et à des stratégies, et son intervention n'est pas neutre et contient des déterminations objectivables plus que seulement subjectives. Lefebvre montre comment le discours de l'architecture moderne se rapporte au discours du pouvoir, par la représentation de l'espace comme géométrique et la perspective linéaire que les architectes prennent comme l'espace vrai. Mais cet espace de la pratique architecturale ignore le découpage entre l'espace proche et l'espace lointain mis en place pour cerner le niveau d'action de l'architecture, puisque celui-ci ne se

[944] « *(this book) open up a discussion of architecture not just as a 'projection' of social relationships on the territory, but also as a medium by which the place of particular groups is defined, distinguished, and manifested within the social totality, and hence a site where collective subjectivities and their relative positions to capital and its various form (financial, social, cultural) are negotiated. To envisage such repositioning is the task of architectural imagination, developed from within the 'near' order of everyday appropriation of space, which Lefebvre contrasted to the 'distant' order of urbanism* », Lukasz Stanek, *Toward an architecture, Op. Cit.,* p. 36 de l'introduction. Traduction de l'auteure.

[945] « *By setting aside the distant order, by clearly apprehending the link to practice, a consideration of the architectural work liberates the imaginary. Such thinking can approach utopian space by avoiding abstraction and underwriting in advance the concrete nature of that utopia (on that must and can reveal itself at every moment in its relation to practice and to lived experience* »Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 5. Traduction de l'auteure.

[946] Lefebvre, *PE.,* p. 456.

réfère pas à l'usager : « le projet, pour mériter examen, doit être chiffrable, rentable, communicable, 'réaliste'. A priori se trouvent exclues ou réduites les questions concernant l'ordre prochain et l'ordre lointain, les alentours, 'l'environnement', le rapport du privé au public »[947]. Dans la pratique architecturale commune, le travail est effectué sur un espace conçu plus que sur l'espace vécu, celui de l'usager. C'est précisément ce qu'interrogent les architectes de l'avant-garde des années 1960 : l'Internationale Situationniste dont fait partie l'architecte Constant Nieuwenhuys, le groupe Utopie dont fait partie son assistant Hubert Tonka, et tous les autres architectes avec qui Lefebvre entretient des relations comme Ricardo Bofill... En effet, la place accordée à l'architecture dans la production de l'espace différentiel contient les apports de ces groupes dans la notion même d'architecture et sur son niveau de travail, comme le montre très bien le chapitre « project » de l'ouvrage de Lukasz Stanek *Henri Lefebvre on space* (2011).

Il est possible de rétorquer que ces architectes sont précisément des producteurs d'utopies et qu'ils ont bien montré leur incapacité à transformer la vie réelle. C'est le sens de la recension de l'ouvrage de Lukasz Stanek par Grégory Busquet, dans laquelle il s'étonne de cette prédominance des architectes utopistes dans les références architecturales de Lefebvre : « On s'étonnera de voir ici que tous ces projets sont des utopies, sans que l'espoir de Lefebvre de transformation du monde ne soit véritablement discuté. Car de la critique de la production de l'espace, on n'aboutit pas automatiquement à l'émancipation possible par l'espace, et comme il est rappelé ici, 'la société ne peut être changée par l'architecture' »[948]. Mais justement, ces architectes utopistes n'ont-ils pas tenté de modifier la pratique architecturale en mettant entre parenthèse les conditions d'exercice actuelles de l'architecture pour faire émerger des possibles ? N'est ce pas justement cette dimension utopique qui permet d'entrevoir la réalisation de l'espace différentiel ? Par la place qu'il accorde à l'architecte et à la création dans la production de l'espace différentiel, le dialogue avec les avant-gardes architecturales de la fin des années 1960 se reconfigure et gagne une nouvelle place dans la théorie urbaine. Lefebvre décrit précisément le procédé de l'architecture utopienne lorsqu'il imagine pouvoir mettre entre parenthèse l'ordre distant. Lorsque cette mise entre parenthèse s'efface, le possible montre son caractère réalisable, et donne du sens à l'action humaine, puisqu'elle permet d'envisager des projets réalisables en l'état actuel des conditions techniques et sociales.

N'est ce pas justement l'expérimentation qui peut être la démarche de création de cette architecture de l'espace différentiel ? La reconfiguration du dialogue avec l'architecture utopienne à la faveur de la discussion de la création de l'espace différentiel redonne une place à la notion d'utopie expérimentale qui permettait à Lefebvre de décrire le mode d'action et de création de ces

[947] Lefebvre, *PE.,* p. 418.

[948] Grégory Busquet, « Henri Lefebvre à l'usage des architectes », *Métropolitiques*, 10 juillet 2013. URL : http://www.metropolitiques.eu/Henri-Lefebvre-a-l-usage-des.html

avant-gardes. Notre hypothèse est que la rythmanalyse intervient à un moment clé de cette reconfiguration, par la place que Lefebvre donne au rythme dans l'architectonique spatiale et temporelle, aux sources de l'appropriation de l'espace et du temps (cf chapitre 5). S'il s'agit de produire l'espace différentiel approprié à un mode de vie utopien, la rythmanalyse semble essentielle dans ce dispositif de création de l'espace différentiel. Le projet de rythmanalyse pourrait ainsi être compris comme une continuation par d'autres moyens de la psychogéographie et de l'utopie expérimentale. Se pourrait-il qu'à la faveur de ce projet, Lefebvre ait fait tout le miel de sa relation avec l'IS et avec les architectes utopiens ? Nous voulons analyser la rythmanalyse dans le prolongement de la psychogéographie et voir en quoi celle-ci correspond au renouveau de l'utopie expérimentale chez Henri Lefebvre, et s'inscrit dans la question plus large de la stratégie de mise en œuvre de l'espace différentiel.

2) Expérimenter : de la psychogéographie à la rythmanalyse

En présentant le rythmanalyste comme « un personnage énigmatique qui promène dans les rues d'une grande ville de la Méditerranée ses pensées et ses émotions, ses impressions et ses étonnements »[949], Lefebvre réactive et rappelle près de trente ans plus tard les pratiques qu'il avait nommées « utopie expérimentale » chez ses anciens amis des avant-garde des années 1950, en particulier la dérive psychogéographique pratiquée par les membres de l'Internationale Situationniste. Si le rythmanalyste peut être comparé au psychogéographe, en quoi la rythmanalyse comme science expérimentale peut-elle être considérée comme la réponse lefebvrienne à la psychogéographie ? De la même manière que la psychogéographie était engagée dans la construction des situations, la rythmanalyse a une ambition de transformation ou de création : en quoi permet-elle de construire une utopie expérimentale ? Nous verrons en quoi lire la rythmanalyse dans la perspective de la création de l'utopie expérimentale permet de l'insérer dans la stratégie de production de l'espace différentiel, dont nous avons vu les rapports avec l'utopie. La rythmanalyse est ainsi la pratique expérimentale qui correspond à une activité créatrice d'une utopie concrète, celle de la création d'un espace approprié, qui trouve son modèle utopien dans l'architecture de la jouissance.

[949] Lefebvre, *ER.,* p. 98.

a) La psychogéographie, poétique de l'exploration urbaine[950]

Au milieu des années 1950, Debord définit la psychogéographie comme une science, une « étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus »[951]. Celle-ci prolonge la géographie matérialiste qui étudie le conditionnement du déploiement de la vie dans l'espace par les climats et milieux, en étudiant le conditionnement géographique des sentiments et des émotions des individus. C'est une esthétique, au sens premier d'une science de la sensibilité, du rapport subjectif de l'individu à son milieu, et de ses déterminants. Cette étude scientifique est réalisée de manière expérimentale, car elle utilise comme méthode la dérive qui est le « mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine »[952]. Il s'agit d'un parcours errant dans la ville, utilisant la marche à pied ou d'autres modes de transports (notamment à l'occasion de la grève des transports en commun à Paris à l'été 1953, des dérives sont organisées en taxi).

La dérive est intégrée dans des protocoles d'exploration de la ville, qui se présentent sous la forme de jeux, notamment dans la revue *Potlach* qui publie régulièrement « le jeu psychogéographique de la semaine » (par exemple : s'orienter dans une ville allemande à l'aide d'une carte de Londres). Au départ les dérives sont l'occasion d'une expérience esthétique permettant le dépaysement dans sa propre ville, souvent accompagnée d'alcool et de jeux, et revenant à l'activité première de la marche en groupe. La dérive est une expérience intense qui permet de rafraîchir l'expérience ordinaire. Il ne s'agit pas seulement d'un passe-temps lié au désœuvrement mais la dérive demande un emploi du temps spécifique pour répondre à l'objectif scientifique. Il s'agit de mettre en œuvre un style de vie poétique qui permette de vivre des situations. Celles-ci sont directement vécues dans la pratique de la dérive. La marche sans but et sans fonction permet de critiquer l'emploi uniquement utilitaire de l'espace urbain et de ses voies en l'occupant de manière différente. « La dérive est en elle-même une lutte contre cette rationalisation des trajets dans l'espace urbain : son principe n'est pas la ligne droite, elle ne veut pas économiser de temps, elle refuse les destinations obligatoires »[953]. Au fil des pas se déroule un sens de la ville

---

950 Nous reprenons ce titre à l'ouvrage de Merlin Coverley, *Psychogéographies ! Poétique de l'exploration urbaine,* Lyon, les Moutons électriques, 2011, dont le thème a été l'objet du colloque organisé par Nathalie Caritoux, Gregory Lee, Jean-Jacques Wunenburger et Florent Villard à l'Université Lyon 3 le 6 et 7 juin 2013, intitulé « Psychogéographies, poétiques de l'exploration urbaine : sources, figures, actualité ».

951 Guy Debord, « introduction à une critique de la géographie urbaine » in *Les lèvres nues* n°6, Bruxelles, 1955. La psychogéographie est aussi définie de la sorte dans le n°1 de L'*Internationale Situationniste*, 06/1958.

952 « définitions », *Internationale Situationniste*, n°1, 06/1958.

953 Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Paris, L'échappée, 2012, chapitre « Psychogéographie », p. 92.

dans ce qui s'apparente à une psycho-analyse de la ville, dont le principe est de s'autoriser à des associations par les rencontres et hasards. Ces hasards permettent la pratique du détournement, qui enrichit la construction des situations.

Ces protocoles devaient permettre de constituer une science des ambiances pure. Par la méthode de la dérive qui consiste en une traversée plus ou moins rapide dans des ambiances différentes, il s'agit de repérer les changements d'ambiances, les frontières invisibles entre les quartiers, de décrire l'expérience d'un parcours comme le montage d'un film qui passerait d'une ambiance à une autre. Cet aspect cinématographique de la dérive est relevé par Thierry Davila : « Les agencements résultant de la dérive, ce jeu entre des situations et des circonstances urbaines qui construisent un parcours, ou ces trajets qui ne se déploient que dans des écarts intenses entre des architectures traversées, sont ainsi essentiellement cinématographique dans leur principe même d'existence »[954]. La dérive permet d'établir des zones d'attirance et de répulsion, même si ce ne sont pas seulement des lieux harmonieux qui sont recherchés mais des lieux qui créent des surprises, des contrastes, des chocs[955]. Différentes techniques sont développées pour rendre compte des dérives et accumuler le savoir psychogéographiques. Le cinéma a été envisagé pour rendre compte du rythme et de la structure de la dérive avant d'être fermement rejeté. La narration et les récits de dérive qui détournent les récits de voyage racontent l'expérience de l'exploration urbaine (des récits sont publiés dans la revue *Potlach*). La cartographie est également utilisée pour rendre compte de l'expérience de la traversée de Paris. Deux cartes éditées par Guy Debord sont particulièrement connues, *The Naked City* et le *Discours sur les passions de l'amour* (1957) qui utilisent la technique du collage, autre forme de montage. Cette science expérimentale a une visée pratique : dans le chapitre 2, nous avions montré comment la psychogéographie devait concourir à la construction des situations en étudiant leurs déterminants matériels et psychiques.

Mais la psychogéographie, si elle a fait l'objet d'une intense théorisation, a finalement peu été mise en pratique par les membres de l'Internationale Situationniste, et aura finalement une place peu importante dans le mouvement qui se tourne vers la théorie critique et l'action politique au tournant des années 1960, comme nous l'avons déjà établi ci-dessus. Merlin Coverley, qui consacre un ouvrage à la psychogéographie dans son sens élargi, considère que :

> « ces annonces de plus en plus ambitieuses ne dévoilent guère plus de résultats réels que les facéties ouvertement exagérées des lettristes. Le peu d'exemples produits sont des descriptions plutôt fragmentaires et banales, qui se lisent comme un guide de voyage démodé, et les situationnistes eux-mêmes semblent s'en être rendu compte. (…) Bref,

[954] Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20ème siècle,* Paris, édition du Regard, 2002, p. 31.

[955] L'expérience du choc avait été décrite comme l'expérience urbaine fondamentale par Walter Benjamin, et elle était selon lui omniprésente dans le cinéma, ce qui en faisait le média approprié pour décrire l'expérience urbaine.

> beaucoup de travail fut réalisé pour fort peu de résultat visible et, en tant qu'outil scientifique pour mesurer l'impact émotionnel de l'espace urbain, la psychogéographie situationniste doit être considérée comme un échec complet »[956]

Il faut dire que c'est surtout l'esprit ludique qui animait les dérives de ces jeunes gens, et que l'emphase apportée sur le caractère scientifique des expéditions de dérive faisait peut-être elle-même partie du jeu. L'idée d'une science du comportement affectif liée à l'espace trouve des prolongements dans la psychologie comportementale, notamment dans les travaux d'Abraham Moles[957] qui occupe en 1966 la Chaire de psychologie sociale au département de sociologie de l'Université de Strasbourg dirigé par Henri Lefebvre.

C'est surtout que la psychogéographie trouve ses sources dans une poétique littéraire, comme le met en avant Merlin Coverley, qui en fait « le point de rencontre d'un certain nombre d'idées et de traditions dont les histoires s'entrelacent »[958]. La déambulation urbaine et le voyage mental sont au croisement de traditions littéraires des deux côtés de la Manche, dans les deux grandes villes psychogéographiques que sont Paris et Londres. La promenade psychogéographique peut aisément se transformer en promenade dans la littérature. Merlin Coverley trouve dans la tradition visionnaire londonienne des ancêtres à la psychogéographie, que ce soit dans la figure de Robinson de Daniel Defoe, dans la topographie subjective et la construction symbolique de Londres par William Blake, dans les errances de Thomas De Quincey ; ou encore dans les dessous ténébreux qui imprègnent l'expérience urbaine chez Robert Louis Stevenson, Arthur Machen et ses déambulations guidées par l'imagination, ou Alfred Watkins et ses recherches symboliques des alignements dans le paysage.

Du côté français ou plutôt parisien, nous retrouvons dans les ancêtres de la psychogéographie de nombreux « héritiers » du romantisme français que Lefebvre avait identifiés comme les précurseurs de son romantisme révolutionnaire. Xavier de Maistre qui peut être considéré comme un précurseur avait imaginé un voyage mental dans son *Voyage autour de ma chambre* (1794). La figure du flâneur qui pratique la déambulation ou l'errance dans la ville naît dans la capitale au dix-neuvième siècle, notamment grâce à Honoré de Balzac qui définit la flânerie dans sa *Physiologie du mariage* (1826), classée dans les études analytiques dans la *Comédie humaine* : « Oh ! Errer dans Paris ! Adorable et délicieuse existence! Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener, c'est végéter. Flâner, c'est vivre »[959]. Il analyse la marche et la démarche des passants dans son essai *Théorie de la démarche* qu'il publie en 1833 dans *L'Europe*

---

956 Merlin Coverley, *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine* (2006), Lyon, Les moutons électriques, 2011.
957 Abraham Moles, *Psychologie de l'espace,* Paris, Casterman, 1972.
958 Merlin Coverley, *Op. Cit.,* p. 9.
959 Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage* (1826), méditation 3.

littéraire, qui nourrit le genre des physiologies. Baudelaire qui s'inscrit dans cette tradition déjà existante a célébré les rues de Paris, avec à sa suite Walter Benjamin qui s'est attaché à comprendre le mystère des passages ou arcades parisiennes, ainsi qu'Apollinaire dont le poème Zone est également une ode à la capitale.

Thierry Paquot, qui retrace les précurseurs de la dérive urbaine dans son intervention au colloque « Psychogéographies » (Lyon, juin 2013), insiste sur l'importance du groupe de poètes de l'Abbaye de Créteil, formé sur le modèle du phalanstère, dont fait partie Jules Romain. Celui-ci rencontre Gustave Kahn qui publie en 1901 *L'esthétique de la rue*, dans lequel il dresse une physiologie des rues passées, présentes et rêvées et appelle à un art urbain d'un style nouveau, à l'édification des rues comme luxe commun, dotées de parures immobiles (les façades) et de parures mobiles (l'éclairage, l'affichage, etc.) que peuvent fournir les arts décoratifs. L'art doit devenir gratuit et accessible dans la rue. Cette idée de la rue comme le luxe commun est empreinte de l'utopie fouriériste de la recherche de la rue comme d'un « endroit harmonique »[960]. Mais c'est surtout la preuve de la connexion intrinsèque de la littérature et de l'architecture et des arts qui devraient présider à l'aménagement des villes. L'appel à allier l'architecture et les arts appliqués dans un art de la rue sobre et moderne fait penser au projet du Bauhaus qui émerge à la même époque en Allemagne. Gustave Kahn inspire également Émile Magne qui publie *L'esthétique des villes* (Paris, Mercure de France, 1908).

Ce sont surtout les surréalistes qui sont les ancêtres littéraires directs de la psychogéographie en donnant à la promenade une dimension subversive. La rue est le premier lieu d'un voyage pour enchanter le quotidien et le métamorphoser, et elle est le théâtre de nombreux écrits surréalistes. La rue est également le lieu de la rencontre amoureuse et de la surprise, que le marcheur cherche de manière compulsive, guidé par le hasard. Le marcheur surréaliste est en quête de coïncidences marquantes dont la ville a le secret. C'est cet aléatoire au cœur de la vie citadine qui est l'objet de *Nadja* de André Breton (1926), qui se veut un récit réaliste, un « procès verbal » plutôt qu'un récit fictif. Louis Aragon dépeint quant à lui l'atmosphère des passages parisiens et du parc des Buttes Chaumont dans *Le paysan de Paris* (1926). Ces deux lieux clés qui sont choisis par Aragon pour construire une mythologie moderne sont précisément des lieux en voie d'être dépassés par la modernité ; ils témoignent de l'obsolescence grandissante des espaces et du caractère éphémère du temps urbains. Les passages[961] emblématiques du 19ème siècle semblent étrangers à

[960] Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue* (1901), Paris, réed. Infolio, 2008, p. 206. Thierry Paquot, qui introduit l'ouvrage, considère qu'il s'agit du premier essai d'urbanisme français.

[961] « Il règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris et que l'on nomme d'une façon troublante des passages, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre » Louis Aragon, *Le paysan de*

la ville moderne et sont en passe d'êtres détruits (ou conservé au titre de patrimoine) et le parc des Buttes Chaumont a un charme désuet, presque kitsch. La connaissance de ces lieux, qui est ici aussi décrite comme une « science », ne se fait que par l'expérience renouvelée et quotidienne, qui est le point de départ de la méditation d'Aragon sur l'homme moderne :

> « Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et suicide »[962]

Le paysan de Paris, c'est l'homme face à la ville moderne marquée par une temporalité nouvelle, celle de son éphémère et de son renouvellement perpétuel, par lequel chaque nouveauté tend à être engloutie et dépassée par l'évolution de la ville. Aragon offre une méditation sur la condition spatio-temporelle de l'homme et sur les expériences sensitives que la ville moderne engendre.

Ainsi la figure du marcheur et la pratique de l'errance est ancrée dans une solide tradition littéraire dont Merlin Coverley montre les prolongements dans une littérature contemporaine florissante, toujours des deux côtés de la Manche, qu'il décrit dans le chapitre « la psychogéographie aujourd'hui » de son ouvrage. Si la psychogéographie est une science, elle l'est donc beaucoup plus au sens des physiologies de Balzac qu'au sens d'une psychologie comportementale : elle contribue à une poétique de la ville qui, comme nous le verrons, ne peut être réduite à une poétique littéraire.

b) Le rythmanalyste, héritier du psychogéographe ?

Le rythmanalyste ressemble au psychogéographe par les caractéristiques épistémiques de sa pratique. La rythmanalyse témoigne d'un retour de l'ambition expérimentale dans la pensée de Lefebvre, car elle nécessite la mise en œuvre expérimentale d'une expérience sensible et corporelle des rythmes. La même ambition scientifique l'anime, ce qui peut porter à confusion. La rythmanalyse peut ainsi se définir comme une science expérimentale, qui consiste en la saisie des modalités des temps et des espaces sociaux concrets par les rythmes et vise à leur transformation. Nous cherchons donc à définir la pratique propre à la rythmanalyse en la comparant à la psychogéographie, en cherchant leurs points communs et leurs différences.

Comme la psychogéographie, la rythmanalyse n'est pas un savoir constitué mais vise directement à une mise en pratique dans un projet de transformation de la vie ; Lefebvre veut « fonder une science, un nouveau domaine du savoir : l'analyse des rythmes ; avec des

---

Paris, Gallimard, ed. 1948, p. 18-19.

[962] Aragon, *Le paysan de Paris,* Gallimard, éd. 1948, p. 14.

conséquences pratiques »[963]. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, l'objet de cette science des rythmes est l'espace et le temps de la vie quotidienne, tel qu'il est conçu, perçu et vécu. De la même manière, la rythmanalyse a pour objectif de connaître de manière scientifique les rythmes qui déterminent le quotidien, qui sont parfois tellement évidents qu'ils peuvent paraître cachés. Dans les deux cas, l'objet de cette science n'est pas l'étude d'objets, puisque c'est l'homme dans ses dimensions affectives et sensibles qui est l'objet de ces savoirs. Mais il s'agit bien dans les deux cas d'un projet scientifique, avec une visée rationnelle. Lefebvre décrit la rythmanalyse comme une science transdisciplinaire, s'appuyant sur une multitude de savoirs constitués (il cite « la médecine, l'histoire, la climatologie, le poésie (poétique), etc. Sans omettre bien entendu la sociologie et la psychologie, qui occupent le premier plan et fournissent l'essentiel »[964]). La psychogéographie comprenait le milieu géographique dans sa dimension spatiale ; Lefebvre cherche à aborder la ville dans sa dimension temporelle : « Sans omettre, bien entendu, le spatial et les lieux, il se rend plus sensible aux temps qu'aux espaces. Il parviendra à « écouter » une maison, une rue, une ville, comme l'auditeur écoute une symphonie »[965]. Cette méthodologie d'écoute est proche de la dérive par son caractère expérimental mais ne requiert pas forcément le déplacement : elle peut s'effectuer d'un balcon ou d'une fenêtre.

Cela nous incite à revenir sur le sens du terme « expérimental » que nous utilisons quand nous parlons de la rythmanalyse comme d'une science expérimentale. Il ne s'agit pas de pouvoir prédire les comportements par une science dont les lois se vérifieraient par des expériences reproductibles. Par expérimentation, nous entendons ici le fait que c'est d'une expérience que naît le savoir des rythmes, mais également que c'est par l'expérience des rythmes que des protocoles peuvent être mis en place pour les percevoir, les capter : il s'agit de trouver les bonnes conditions dans l'expérience pour capter les rythmes, de travailler sur la sensibilité du rythmanalyste lui-même pour les recueillir et les discerner. C'est parce qu'elles se veulent des sciences expérimentales que leurs méthodologies sont décrites sous la forme de protocoles. Mais il s'agit également d'expérimenter des moyens de retranscrire les rythmes dans un compte-rendu de l'expérience pour lequel il faut trouver des formes adaptées, sans que celles-ci soient définies *a priori* (écriture, dessin, cartes, etc.). Dans tous les cas, ces sciences passent par l'expérience et par l'expérimentation qui ne sont pas seulement la vérification de savoirs abstraits mais sont elles-mêmes productrices et créatrices.

La rythmanalyse, par sa pratique directe, permet une transformation de la vie que Lefebvre décrit comme une thérapie, un rétablissement du corps et de sa sensibilité face à son mépris dans la

[963] Lefebvre, *ER.,* p. 11.
[964] Lefebvre, *ER.,* p. 27.
[965] Lefebvre, *ER.,* p. 35.

modernité et dans l'urbain, dont la théorie de l'inconscient comme entité psychique séparée est un symptôme selon Lefebvre. Dans la psychogéographie il pouvait y avoir une dimension psycho-analytique : la marche permettait de dérouler un sens par les pas, de s'autoriser des associations par des rencontres et des hasards (pratique du détournement), elle permettait d'expérimenter des zones d'attirances et de répulsions. Elle informait sur l'état affectif, le « dedans », à partir du dehors, atteignait le psychisme par l'espace conçu comme une extériorité. Debord définit la dérive dans « la perspective matérialiste du conditionnement de la vie et de la pensée par la nature objective »[966]. En revanche, si le rythmanalyste tel que l'imagine Lefebvre a des points communs avec le psychanalyste, les différences l'emportent sur les analogies, car le rythmanalyste ne doit pas « oublier son passé, se faire neuf et passif, et ne pas interpréter prématurément. (…) Il écoute - et d'abord son corps ; il apprend les rythmes, pour ensuite apprécier les rythmes externes »[967]. C'est d'ailleurs ce qui fait la différence entre la méthode de la dérive et celle du rythmanalyste qui part du « dedans » pour aller vers le « dehors ». Il faut d'abord que le rythmanalyste se transforme lui-même pour apprendre à écouter le monde. C'est que la psyché n'est pas séparée du corps chez Lefebvre, l'inconscient est ce qui se place entre le corps et la conscience. Lefebvre décrit comment apprendre à s'écouter soi-même, intégrer le dedans au dehors et réciproquement, puis à saisir la synchronie entre soi et le monde et écouter les rythmes ensemble. Cette conception bouleverse la conception de l'espace et de la ville comme pure extériorité et en fait une notion relative, elle est dans la droite ligne de la théorisation de la ville comme acte et comme œuvre et bouleverse notre rapport à l'environnement.

La rythmanalyse vise à transformer la vie par l'expérimentation. Cet objectif de transformation n'est que le corollaire d'une dimension critique inhérente au projet rythmanalytique qui se conçoit comme une thérapie et qui prolonge la dimension subversive de la psychogéographie. La dimension critique s'articule à la conception dialectique de l'histoire et prolonge la théorie critique développée par Lefebvre : le concept de rythme permet donc d'aborder de manière critique la vie quotidienne dans la ville. Le rythme permet d'atteindre le déploiement des énergies sociales et historiques dans leur rapport à la nature et leur matérialité, la rythmanalyse vise donc à une conscience plus concrète des évolutions historiques, dans la lignée de la critique de la vie quotidienne. Mais la dimension critique ne se suffit pas à elle-même: il s'agit de renouveler la *praxis* humaine face à l'abstraction de l'espace et à la journée médiatique, et de donner un sens au devenir par la création de nouvelles textures spatio-temporelles dans l'existence concrète. De la même manière que la psychogéographie devait permettre de construire des situations, la

[966] Guy Debord, « introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues* n°6, Bruxelles, 1955.

[967] Lefebvre, *ER.,* p. 31-32.

rythmanalyse est soumise à ce projet de réaliser la ville comme œuvre.

Comme la psychogéographie, la rythmanalyse peut donc être le support d'une activité poétique, qui s'appuierait sur la retranscription de l'expérimentation rythmanalytique. Il est possible de la replacer dans la tradition littéraire que nous avons décrite. Cela permet de comprendre en quoi la rythmanalyse, si elle est une science expérimentale, procède comme une poétique, qui cherche à connaître le vécu humain. Cela expliquerait le caractère littéraire des textes qui témoignent d'une pratique rythmanalytique dans les *Éléments de rythmanalyse,* notamment le chapitre « Vu de la fenêtre ». Malgré l'annonce d'une science des rythmes, il y a très peu de résultats présentés et de thèses véritablement construites. Lefebvre procède par remarques et observations plutôt que par l'argumentation. La littérature et la poésie peuvent retranscrire l'expérimentation rythmanalytique de manière puissante. Nous avons déjà présenté cette figure du rythmanalyste poète dans le chapitre 6. Le rythmanalyste poète se concentre sur la capacité des rythmes d'émouvoir, de faire sentir, et leur qualités perceptives. Il s'agit de se rendre sensible aux rythmes afin de créer et de métamorphoser le présent et le réel, et d'abord en disant l'agencement rythmique des espaces et des temps[968].

Indéniablement, la rythmanalyse s'inscrit dans l'horizon utopien, malgré son association à des pratiques très concrètes et expérimentales ; nous voulons explorer comment l'expérimentation rythmanalytique peut être comprise de manière plus large qu'une activité artistique individuelle, dans le sens utopien de faire émerger un style de vie qui soit l'œuvre de la ville. Cela suppose que la connaissance des rythmes pourrait permettre de transformer de manière effective la ville. Pour Lefebvre, le concept de rythme, en s'inscrivant dans l'horizon de la théorie des moments, serait plus apte que celui de situation à répondre au projet de transformation de la vie commun aux utopiens.

3) Créer l'espace approprié : l'architecture de la jouissance

Il nous reste maintenant à montrer comment la rythmanalyse pourrait s'articuler avec la création d'utopies expérimentales au niveau architectural et urbain. Nous avons vu que Lefebvre, dans la *Production de l'espace,* ne précise pas comment l'espace différentiel pourra naître des contradictions de l'espace abstrait, mais il met en avant le rôle de l'architecte dans la création de l'utopie, puisque celui-ci permet à l'utopie de prendre forme. Cette invention d'une forme appropriée est déterminante pour tout projet utopien : « De nombreux groupes éphémères ou durables, ont tenté d'inventer une 'vie nouvelle', généralement communautaire. (…) Parmi les obstacles ou les raisons d'échecs, il y a certainement l'absence d'un espace approprié, d'une

[968] « Comme le poète, le rythmanalyste accomplit un acte verbal, qui a une portée esthétique. Le poète se préoccupe surtout du mot, du verbe. Alors que le rythmanalyste se préoccupe des temporalités et de leurs relations dans des ensembles », Lefebvre, *ER.,* p. 37.

invention morphologique. Les communautés anciennes, monastiques ou autres, avaient pour but et sens la contemplation plutôt que la jouissance »[969]. Il s'agit donc d'inventer une forme architecturale qui permette à de nouvelles communautés utopiennes d'habiter, de produire un espace et un temps appropriés. Et cela, non plus à l'échelle[970] d'un phalanstère mais à l'échelle d'une ville ou d'une métropole. Comme nous le verrons, pour Lefebvre, l'objet de ces communautés n'est pas de permettre une vie harmonieuse mais d'offrir une vie de jouissance et de plaisirs variés qui sont l'objet de la théorie des moments (jeux, arts, connaissance, etc.). Mais d'abord, nous allons montrer que l'utopie expérimentale lefebvrienne, malgré sa rupture avec l'Internationale Situationniste, naît du dialogue avec les prolongements de l'utopie expérimentale chez les architectes qu'il continue de fréquenter à la fin des années 1960 : Ricardo Bofill et Constant Nieuwenhuys.

a) Expérimentation et création architecturale

Quel est le rôle de l'expérimentation dans la création de l'utopie concrète ? Lefebvre s'est beaucoup intéressé à la manière dont des architectes ont pu travailler sur des projets utopiques pour alimenter son propre projet. Lukasz Stanek l'étudie en détail à partir de deux projets architecturaux qui ont marqué la fin des années 1960 : *New Babylon* de l'architecte Constant Nieuwenhuys, issue des projets situationnistes d'un urbanisme unitaire, et « *the City in Space* » de l'architecte espagnol Ricardo Bofill et de son groupe Taller de Arquitectura. Ces deux projets ont en commun l'ambition de trouver des formes d'architecture à l'heure de la métropole et de l'étalement urbain, ce qui « coïncide avec l'élargissement de l'échelle du design, de la gestion, de la perception et de l'expérience de la métropole »[971], comme le note Stanek. Ce sont les délimitations traditionnelles entre les différents niveaux (architectural, urbain, métropolitain) qu'il s'agit de repenser et qui sont au cœur des interrogations des architectes des années 1960, pour penser les transitions entre espace public et privé par exemple : « La prise de conscience de la disparition des espaces d'entre-deux dans les villes contribue à une réflexion de plus en plus importante sur le concept d'espace à partir des années 1960 »[972]. L'architecte parvient à produire des formes qui permettent l'appropriation au niveau architectural (l'échelle traditionnelle de l'habiter) ; l'enjeu de ces utopies est de penser l'habiter plus seulement à l'échelle du projet architectural mais à l'échelle de la ville, de manière

969 Lefebvre, *PE.,* p. 437.

970 NB : dans ce chapitre nous n'utilisons pas le terme 'échelle' au sens cartographique et géographique (la petite échelle= l'échelle de la région urbaine sur une carte) mais au sens courant (à grande échelle= échelle urbaine).

971 « *this coincided with the widening of the scale of design, management, perception, and experience of the metropolis, such as Paris* », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 199. Traduction de l'auteure.

972 « *the rising awareness of the disappearance of the in-between realms in cities contributed to the increaseing importance of the concept of space in the course of the 1960s* », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 201. Traduction de l'auteure.

collective et plus seulement individuelle, par la création d'un espace urbain approprié. Il s'agit de penser le rapport entre l'habiter et la mobilité, et de favoriser la rencontre. « En même temps que le projet *New Babylon,* le projet de Bofill devint la référence la plus importante pour Lefebvre dans la quête d'une nouvelle unité spatiale qui serait à la fois « macro-architecturale » et « micro-urbanistique » »[973]. C'est que, à la fin des années 1960, Lefebvre ne pense plus seulement l'appropriation au niveau de l'habitat mais pense l'habiter à l'échelle urbaine et dans ses dimensions collectives.

Pour Bofill comme pour Constant, les problèmes urbanistiques doivent être résolus par une architecture pensée à une plus grande échelle. Dans le projet « *The City in Space* » il s'agit de penser des mégastructures dans le cas d'une urbanisation illimitée, à partir de structures génératives déclinables qui articulent l'échelle architecturale et l'échelle urbaine. Les formes de ces structures sont générées à partir d'un module répété de manière géométrique et dévié suivant la forme d'une spirale. Les modèles sont ensuite confrontés à l'expérience qui permet d'introduire des modifications rendues possible par la flexibilité de la mégastructure qui propose une trame aménageable. L'habitant est même invité à produire ces modifications et participer au spectacle urbain, en utilisations les moyens de télécommunication modernes (notamment l'image et le son, détournant la publicité) détournés comme moyens d'éducation populaire. Le projet de Bofill qui devait voir le jour en Espagne (Moratalaz, 1968) et proposer différents types d'espace et autoriser différents styles de vie (calme, contemplatif, festif, etc.) sera abandonné à cause des pressions politiques face à un projet jugé dangereux par les promoteurs immobiliers. Cela montre à quel point l'utopie concrète bute sur les conditions réelles en place, celle du marché immobilier régi par l'offre et la demande organisé par les pouvoirs publics. Par la suite, Bofill développe une architecture monumentale sur laquelle Lefebvre sera beaucoup plus critique, car il n'est pas convaincu que l'extension du monumental à l'habiter fonctionne, et penser l'habiter à l'échelle urbaine ne signifie pas penser la grandeur des bâtiments. Le projet *« The City in Space »* aura donc permis à Lefebvre de réfléchir à l'articulation des échelles de l'habiter dans le contexte de la société urbaine.

C'est également le cas avec le projet *New Babylon* de l'architecture Constant, qui « spécule sur la possibilité d'une médiation entre les échelles de la réalité urbaine »[974]. L'architecte est à la recherche d'une unité qui permet l'articulation entre ces échelles. *New Babylon* est imaginée dès la

---

973 « *Together with New Babylon, by Constant Nieuwenhuys, Bofill's project became the most important reference of lefebvre's quest for a new type of a spatial unity that would be at the same time « macro-architectural » and « micro-urbanistic »* », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 204. Traduction de l'auteure.

974 « *New Babylon – the other 'concrete utopia' admired by Lefebvre – speculates on the possibility of mediation among scales of urban reality* », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 201. Traduction de l'auteure.

fin des années 1950, alors que Constant fait encore partie de l'Internationale Situationniste, comme la ville du futur pour l'homme débarrassé du travail, construite pour le loisir, le temps libre et la dérive (l'architecte avait envisagé de l'appeler « dérive-ville » mais c'est Guy Debord qui lui soumet son nom). Au départ, il s'agit de réaliser l'urbanisme unitaire imaginé par Ivan Chtcheglov, qui dans son *Formulaire pour un urbanisme nouveau* imaginait une ville construite à la manière d'un art total, à partir de situations et d'ambiances, le jeu étant conçu comme le besoin de base de l'*homo ludens*. La ville est conçue comme l'antithèse de la ville fonctionnaliste dont elle est la critique, et oppose à la structure fonctionnelle la structure labyrinthique conçue pour le jeu et la surprise. Il faut que la ville se prête à l'expérimentation et qu'elle soit modulable, la ville est pensée pour la mobilité (elle est décrite comme un 'camp de nomades') et pour l'éphémère (que ce soit au niveau de l'aménagement des rues ou au niveau des bâtiments). Dans le prolongement de ces idées, le groupe Utopie, dont faisait partie l'assistant d'Henri Lefebvre, Hubert Tonka, éditeur de la revue *Utopie, revue de sociologie de l'urbain* (1967-1977), imaginait des structures gonflables et un environnement pneumatique.

C'est que *New Babylon* est conçue à partie de la pratique de la psychogéographie, qui n'est pas seulement un mode de comportement mais une technique de création qui utilise les influences inconscientes de l'environnement. L'étude scientifique de l'impact émotionnel de l'espace urbain est appliquée dans le design de *New Babylon*. Lukasz Stanek raconte comment Hubert Tonka a envoyé ses élèves de l'Institut d'Urbanisme de Paris en 1969 faire une dérive sous la supervision de l'architecte Constant à Amsterdam. Cette dérive devait nourrir un diagnostic psychogéographique de la ville. Constant était déçu par le travail des étudiants qui ont dérivé en suivant les trajets touristiques et en respectant les consignes quant à l'heure et au point de rencontre. Pour Constant dont Stanek cite la correspondance, les étudiants français n'étaient pas guidés par un désir de création qui est pourtant au fondement du comportement expérimental :

> « La volonté d'échapper au dégoût, le jugement de morale, la lassitude sont difficiles à combiner avec le désir de création qui est à l'origine du comportement expérimental (…) La dérive ne peut pas être étudiée ; elle doit être jouée, vécue, ré-créée à chaque moment, en relation avec la situation présente. Si l'on appelle la dérive une méthode, cette méthode doit, à la fin, mener à la création d'un milieu urbain qui serait la synthèse entre le décor et le comportement expérimental, c'est-à-dire, un urbanisme unitaire »[975].

Les élèves n'étaient pas conscients de l'intervention qu'ils pouvaient produire. Ils considéraient le décor urbain et le jugeaient sans prendre conscience de leur interaction avec lui, et de leur

[975] « *An escape from disgust, a judgment of moral order, lassitude are difficult to combine with the will to creation that is at the origine of an experimental behavior. (...) The dérive cannot be studied ; it must be played, lived, re-created in every moment, in relationship to the present situation. If one calls the dérive a method, this method should, in the end, lead to a creation of an urban milieu that would be a synthesis between the décor and the experimental behavior, that is to say, unitary urbanism* », Constant cité par Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 221-222. Traduction de l'auteure.

possibilité de jouer. Pour Constant, l'utopie s'expérimente puisqu'il s'agit de créer un jeu entre l'individu et son environnement, le ludisme est un principe élevé au niveau social. Cette dialectique entre l'architecture et l'espace social est difficilement saisissable. Les présentations de *New Babylon* faites par Constant qui ne peut se plier à la représentation traditionnelle de l'architecture par plans-masse en témoignent. Il intègre des collages de surfaces sur des structures géométriques : « C'était le choix de Constant que d'employer des modes de représentation de l'architecture qui le confronte inévitablement aux questions de l'échelle »[976]. Pour Stanek, c'est cette question de l'échelle qui est fondamentale dans la conceptualisation de la société urbaine et c'est précisément sur cette question que s'est jouée la rupture entre l'architecte Constant et Guy Debord qui intervient dès le début des années 1960. Il montre que Constant était conscient que l'intervention ou le détournement situationniste ne pouvait se limiter à la création d'ambiances locales, et qu'il s'agissait aussi de repenser la ville à plus grande échelle puisque ces ambiances dépendent de la planification au sens plus large. Pour Constant, l'urbanisme unitaire doit aller de pair avec la critique de la planification urbaine existante.

La plupart des lectures du projet *New Babylon* en faisaient soit l'utopie d'un futur libéré du travail, soit une dystopie d'une société hyper-consumériste. Stanek montre que le travail sur l'échelle, qui faisait l'intérêt du projet pour Lefebvre, permet de dépasser ces points de vue. Constant a montré l'interdépendance des échelles pour penser des problèmes comme la mobilité ou l'installation. Il s'agit de penser l'infrastructure globale d'un réseau qui peut accueillir toutes les modifications locales souhaitées. Le projet se pense à l'échelle locale des interactions inter-personnelles (ambiances), et à une échelle intermédiaire qui ne fait pas que contenir ces ambiances locales mais constitue une trame entre plusieurs secteurs. L'ensemble de la trame des secteurs constitue la grande échelle du projet et s'intègre dans le paysage avec ses grandes données écologiques et climatiques. « La juxtaposition entre le vaste paysage et les pratiques individuelles – un thème qui ne cesse de revenir dans le travail de Constant, y compris dans les esquisses qu'il réalise en vacances – est mise en scène par l'apparition de minuscules figurines et de voitures dans les modèles de *New Babylon* »[977]. La trame existante peut être réaménagée et remodelée, dans la lignée de la pratique du détournement. Il s'agit de réorganiser la ville héritée du fonctionnalisme : « Plutôt que d'être une vision utopique ou dystopique, (*New Babylon*) offre une conceptualisation des centralités qui ne sont ni statiques ni hiérarchiques mais qui sont envisagées comme des zones

[976] « *It was Constant's choice to employ architectural modes of representation that inevitably confronted him with the question of scale* », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 222. Traduction de l'auteure.

[977] « *The juxtaposition between the vast and abstract landscape and the individual practices – a returning theme in Constant's work, including his holiday sketches – is dramatized by the appearance of minuscule figures and cars in the models of New Babylon* », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 224. Traduction de l'auteure.

linéaires d'accroissement de l'intensité urbaine, des zones qui réorganisent les relations entre les échelles dans la société urbaine »[978]. L'intervention sur des échelles particulière est dépendante des représentations de l'espace du pouvoir qui utilise l'échelle (et pas seulement l'espace conçu comme étendue) de manière politique. Cette réflexion sur la « politique de l'échelle » est développée pour établir une critique de l'urbanisation mais peut aussi nourrir la démarche utopique expérimentale, comme le décrit Stanek, pour permettre de comprendre l'appropriation de l'espace et du temps dans l'habiter à plusieurs échelles, entre l'individuel et le collectif.

b) De l'espace différentiel à l'architecture de la jouissance

En quoi cet aspect créateur des utopies expérimentales architecturales a-t-elle pu inspirer Lefebvre dans sa démarche utopienne ? Nous pensons que c'est en dialogue avec ces projets architecturaux que Lefebvre a pu projeter des réalisations de l'espace différentiel qu'il appelle de ses vœux dans *La production de l'espace* (1974). Dans le prolongement de son étude des « projets » lefebvriens, Lukasz Stanek édite le texte « Vers une architecture de la jouissance » qui devait figurer dans une étude sur les nouvelles villes touristiques balnéaires espagnoles que lui avait commandé son ancien élève Mario Gaviria en 1973[979] mais qui ne fut jamais publié. Lukasz Stanek insiste sur le fait que l'architecture de la jouissance permet de relire l'architecture moderne de manière beaucoup moins négative que ce que présument les autres écrits de Lefebvre en ce qu'elle imagina de relier les techniques offertes par la modernisation (préfabrication, techniques de construction, etc.) et les objectifs sociaux. L'architecture moderne permet d'envisager un « luxe collectif » qui tient de l'utopie de Fourier, accessible à tous, et qui ne se réduit pas aux bâtiments mais se pense à l'échelle du quartier. Elle permet d'étendre la notion de droit à la ville d'abord compris comme droit au logement, au transport et à la centralité, aux espaces de la jouissance (parcs, place, jeux urbains).

Lefebvre fait de l'architecture un niveau spécifique d'intervention dans la réalité urbaine pour la création d'un espace différentiel, reprenant à son compte les thèses de ses amis architectes Bofill et Constant. L'utopie concrète ne peut se passer de l'invention architecturale. En intitulant sa contribution « Vers une architecture de la jouissance », Lefebvre indique qu'il imagine une utopie, que nous pouvons identifier comme l'espace différentiel qui naîtrait des contradictions de l'espace abstrait. Cette utopie concrète qui serait l'œuvre d'un utopien est présente dans tout projet architectural et urbain, elle au fondement de l'imagination architecturale :

---

978 « *Rather than being a utopian or a dystopian vision, it offers a conceptualization of centralities that are neither static nor hierarchical but are envisaged as linear zones of increased urban intensity, zones that reorganize the relationship among scales in urban society* », Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Op. Cit.,* p. 229. Traduction de l'auteure.

979 Voir Lukasz Stanek, introduction à *Toward an architecture of enjoyment, Op. Cit.,* 2014, qui fournit de nombreux éléments à cette partie.

> « Il n'y a pas de pensée sans un projet, pas de projet sans exploration – grâce à l'imagination – d'un possible, d'un futur. Par conséquent, il n'y a pas de projet sans utopie. Même la forme de pouvoir la plus réelle a son utopie, pour perdurer. Il n'y a pas d'espace social sans un stock (inégalement distribué) de possibles. Non seulement le réel n'est pas séparé du possible mais, en un sens, il est défini par lui, et fait donc partie de l'utopie »[980]

Il s'agit donc de retrouver un pouvoir d'action en mettant entre parenthèses les blocages qui arrivent aux projets utopiens dans la réalité, que ceux-ci tiennent aux projets en eux-mêmes où aux effets qu'ils provoquent dans les systèmes de pouvoirs dans lesquels ils s'inscrivent. Sans être architecte, Lefebvre peut-il trouver des formes qui permettent la création d'un espace approprié ?

Lefebvre ne choisit pas par hasard d'employer le terme d'architecture de la jouissance. En effet, la notion de jouissance recoupe aussi d'autres notions qui ont trait à l'expérience sensible et vécue comme le bonheur, le plaisir, la volupté, la joie, la beauté… Pour Lefebvre, ces expériences sont absentes de la ville moderne dont l'abstraction est perceptible dans l'expérience sensible : « La monotonie, l'ennui, la combinaison d'éléments répétitifs dont les variations rappellent obstinément une identité fondamentale. L'émotion dominante est l'ascétisme, un culte de la sensorialité intellectualisée et de l'abstraction faite tangible »[981]. Dans la modernité, l'architecture a séparé le bâtiment du monument auquel elle accorde une fonction purement symbolique, et qui doit porter à lui seul la dimension esthétique, accentuant la scission entre l'habitat et l'habiter. L'ascétisme moderne va avec l'abstraction du corps et de son expérience sensible et sensuelle, contre lequel il oppose, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre 5, l'ambition d'une restitution du corps total. L'expérience de l'architecture doit contribuer à cette restitution du corps total, par l'expérience esthétique qu'elle offre. Elle doit aussi dépasser l'expérience esthétique de l'œuvre d'art comme objet offert à la contemplation, qui n'offre plus la beauté mais qui est jugé selon le critère de l'intéressant. L'architecture ne doit pas être intéressante mais elle doit offrir la jouissance.

Dans l'essai, Lefebvre fait appel à des exemples historiques de réalisations architecturales qui prêtent à des expériences esthétiques, liés à son expérience personnelle. Ceux-ci offrent des pistes pour une architecture qui offrirait une expérience sensible complète, comme le temple Dasein-in à Kyoto, les palais et jardins d'Ispahan, l'Alhambra à Grenade, ou des espaces lieu d'une expérience fictionnelle comme les bains romains ou les temples indiens. Il reprend la description

---

980 « *There is no thought without a project, no project without exploration – through the imagination – of a possible, a future. Therefore, there is no plan without utopia. Even the most realistic form of power has its utopia : to endure. There is no social space without an unequally distributed stock of possibles. Not only is the real not separated from the possible but, in a sense, it is defined by it and, therefore, by a part of utopia* » Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 147-148. Traduction de l'auteure.

981 « *Monotony, boredom, combinaisons of repetitive elements whose variations obstinately call to mind some fundamental identity. Ascetism is the dominant emotion, a cult of intellectualized sensoriality and abstraction made tangible* », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 16. Traduction de l'auteure.

du cloître que l'on trouve dans *La production de l'espace* ; même si l'espace du cloître est complètement orienté vers la contemplation de l'absolu et la vie spirituelle, et devrait s'éloigner de considérations esthétiques, l'architecture offre les moyens de s'évader des considérations matérielles et corporelles en plaçant le corps dans un décor de contemplation, auquel le moine participe par ses marches austères. « Ici, la recherche de l'absolu est condensée dans le rythme de la promenade (…). Il y a quelque chose à apprendre, même pour nous habitants du vingtième siècle : cet espace, même s'il est orienté vers la pureté désincarnée, est néanmoins complet »[982]. Quant à l'architecture politique, qui a souvent revêtu des traits monumentaux, Lefebvre montre qu'elle a eu un caractère splendide (Lefebvre cite les pyramides des Aztèques) et évoque une architecture tragique qui dramatise le sacrifice de la vie humaine. Dans cette architecture tragique, la purification des passions ou *catharsis* s'associe à l'intensification de l'expérience. Celle-ci est également associée à des gestes rituels : l'architecture est pensée avec les corps qui la traversent et selon leurs gestes. L'architecture onirique des châteaux et des palais offre quant à elle des illusions trompeuses. Mais s'il ne fallait qu'un exemple d'une architecture de la jouissance, Lefebvre retiendrait l'Alhambra : « la seule existence de l'Alhambra justifie notre enquête »[983].

Il ne s'agit pas seulement de reproduire ces exemples du passé pour produire un espace approprié à des communautés utopiennes dans la société urbaine. Quelle serait donc l'architecture qui permettrait la pleine réalisation de la jouissance, la restitution du corps total, le plaisir et le jeu, et qui réaliserait l'appropriation de l'espace et du temps ? Le texte a une dimension largement exploratoire, et Lefebvre dégage les contributions de nombreuses disciplines à la notion de jouissance dans chacun des chapitres dédiés : philosophie, anthropologie, histoire, psychologie et psychanalyse, sémantique et sémiologie, économie et enfin architecture. Il ne s'agit pas de confondre la jouissance avec la passion, ni avec la satisfaction à quoi la réduit la société marchande, où la jouissance devient l'objet d'un conditionnement comportemental aux rythmes linéaires. L'architecture de la jouissance doit permettre la recherche du désir humain dans l'expérience vécue :

> « le mot 'désir' désigne le rassemblement des énergies encore disponibles vers une fin, vers un but. Lequel ? Non plus la destruction et l'auto-destruction dans un instant paroxystique, mais la création : un amour, un être, une œuvre. La sphère du Grand Désir (l'éros) s'ouvre au désir, selon cette interprétation (qui porte sans dissimulation la marque nietzschéenne). Dans cette perspective mieux déterminée poétiquement (donc qualitativement) que selon le concept, les choses et produits *dans l'espace* correspondent à des besoins, sinon à tous

982 *« Here, in the rhythm of the promenade, the search for the absolute is resumed. (...). There is something to be learned here, even for those of you in the twentieth century : this space, oriented toward disembodied purity, is nonetheless complete »* Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 11. Traduction de l'auteure.

983 « *Yet the existence alone of the Alhambra would justify our inquiry* », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 23. Traduction de l'auteure.

les besoins : chacun y cherche sa satisfaction, y trouve, y produit son objet »[984]

Ainsi l'architecture de la jouissance est une création qui naît du désir de faire œuvre pour l'homme, de réaliser son style de vie comme œuvre, et donc de réaliser un espace-temps approprié. L'architecture de la jouissance doit permettre aux hommes de créer leur vie comme œuvre. Lefebvre prend ses distances par rapport à l'utopie fouriériste qui « ne propose rien de plus qu'un travail continuel et par conséquent, une ascèse commune »[985], même s'il reconnaît à Fourier d'avoir concrètement posé le problème du rapport entre l'espace et la vie affective, les passions qu'il convient de combiner et d'harmoniser.

L'étude dans laquelle « Vers une architecture de la jouissance » devait figurer porte sur la production des espaces de loisirs dans les sociétés modernes. Les espaces de loisirs, notamment les complexes de vacances, sont produits à partir d'une différence interne au mode de production capitaliste. S'ils peuvent être lus selon la même critique de la consommation de masse, du temps et de l'espace planifié, Lefebvre considère tout de même les espaces touristiques comme une avancée et une préfiguration de la libération du temps et du corps, du rapport à la nature et d'une quotidienneté à réinventer. Il rejette l'ascétisme qui suspecte toute activité liée au plaisir du corps et à la consommation. Il estime que la plus grande conquête sociale du vingtième siècle fut l'introduction des deux semaines de congés payés lors du Front populaire en 1936 qui permettent pour la première fois un « droit à la paresse » et à la fête. Comme il l'explique dans son interview avec Kristin Ross en 1983, Lefebvre se situe dans la lignée de Paul Lafargue renouvelée par la perspective de l'automatisation du travail qui permettrait la libération du temps. Lefebvre comme Constant s'inspirent des nouvelles de science fiction de Clifford Simak[986] dans son ouvrage *City* traduit en français sous le titre *Demain les chiens* (1952), dans lequel il imagine les effets de la libération du travail pour le sens de la vie humaine. Le droit à la paresse remet en question le discours productiviste qui existe aussi parmi les marxistes. L'espace du loisir préfigure l'espace différentiel en ce qu'il donne toute sa place au corps vivant, comme en témoigne ce passage de *La production de l'espace* :

---

984 Lefebvre, *PE.,* p. 454.

985 « *But aside from these arguments concerning harmony, the Fourierist system, which is highly overrated, proposes nothing more than continuous labor and, consequently, a form of communal ascesis* », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 71. Traduction de l'auteure.

986 « *I think my starting point was a science-fiction novel called City. It's an American novel by [Clifford] Simak in which work is performed by robots. Humans can't stand the situation; they die because they are so used to working. They die, and the dogs that are left take advantage of the situation. The robots work for them, feed them, and so forth. And the dogs are perfectly happy because they aren't deformed by the work habit. I remember the role played by this novel in our discussions. (...) In any case, that was Constant's starting point: a society liberated from work. And it was in the orientation of Lafargue's Droit a la paresse, but renewed by the perspective of automation which began in those years* », Lefebvre, Interview with Kristin Ross (1983), *Op. Cit.* Traduction de l'auteure.

> « La plage est le seul lieu de jouissance découvert dans la nature par l'espèce humaine. Le corps tend à se comporter comme *champ différentiel,* avec ses organes des sens, de l'odorat et du sexe à la vision sans privilège du visuel, donc comme corps total. Il brise sa carapace temporelle et spatiale venue du travail (…) ; le corps s'affirme comme sujet (…). *Dans et par l'espace de loisir s'ébauche une pédagogie de l'espace et du temps,* à l'état virtuel et dénié certes, mais comme indication et contre-indication. Le temps restitue sa valeur d'usage. (…) Les rythmes, à travers la musique, reprennent leur droits. Ils ne se laissent plus oublier, même si la simulation et la *mimesis* supplantent la véritable *appropriation* de l'être et de l'espace naturels. Même si l'appel au corps se tourne en son contraire : la passivité complète sur la plage devant le spectacle de la mer, le soleil... »[987]

Paradoxalement, ce n'est pas un espace architecturé qui est ici pris en exemple par Lefebvre, mais un espace « naturel ». Car l'espace de loisir est le meilleur et le pire de l'espace capitaliste, en ce qu'il montre la jouissance sous le mode de la séparation avec le reste de la vie quotidienne. L'espace de loisir peut ainsi être compris comme celui qui élève les contradictions de la production de l'espace à leur maximum.

En pensant à la production d'un espace différentiel au sens large plutôt qu'à la production de la ville en tant que telle, Lefebvre marque des différences avec les utopies expérimentales qu'il prend pour modèle. En premier lieu, Lefebvre intègre la nature dans la création d'un espace différentiel, alors que les utopies expérimentales développées notamment par Guy Debord dans l'Internationale Situationniste prenaient exclusivement pour cadre des espaces urbains. La dérive situationniste et la psychogéographie ont pour cadre le centre ville, d'ailleurs Lefebvre raconte qu'ayant emmené Michèle Bernstein avec Guy Debord pour une tentative de dérive rurale dans les montagnes des Pyrénées celle-ci n'avait pas apprécié l'aventure[988]. Pour Lefebvre, l'ambition de créer un espace-temps approprié doit permettre de retrouver la nature, sous la forme d'une nature seconde, la nature est présente dans l'expérience émotionnelle et affective de l'espace et entre dans une expérience complète de l'architecture. La nature est présente dans l'utopie concrète parce qu'elle prend source dans le corps total, c'est-à-dire dans une relation au corps débarrassée de l'abstraction présente dans la culture occidentale. Il s'agit de « restaurer la notion de corps total. Cela suppose de refuser les parodies du corps total qui se trouve dans la soi-disant culture physique (gymnastique, sports) ou dans l'espace de loisir (le bronzage comme idéologie). Il s'agit de rejeter – sans pour autant fétichiser un ailleurs, une autre société, une autre civilisation – la relation du corps à l'espace et à son propre espace en Occident »[989]. C'est sur ce point que Lefebvre conclut l'étude de

---

987 Lefebvre, *PE.,* p. 442-443.

988 « *I took them down a path that led nowhere, that got lost in the woods, fields, and so on. Michele Bernstein had a complete nervous breakdown, she didn't enjoy it at all It's true, it wasn't urban, it was very deep in the country* », Lefebvre, Interview with Kristin Ross (1983), *Op. Cit.* Traduction de l'auteure.

989 « *Analytical and critical thought (...) restores the notion of the total body. It refutes the parodies of the total body found in so-called physical culture (gymnastics, sports) or leisure space (tanning as an ideology). It rejects – without necessarily fetishizing and elsewhere, another society, another civilization*

Vers une architecture de la jouissance, puisque l'architecture a pour mission d'envelopper le corps, et c'est cette direction qu'il propose de suivre pour créer l'architecture de la jouissance et transformer la vie. « Car le corps est la source de la poésie : *poiesis* »[990], précise-t-il.

En second lieu, Lefebvre distingue la création de l'utopie expérimentale des pratiques situationnistes de création des situations comme le détournement. Le détournement est au départ un jeu littéraire (le plagiat et le changement de contexte de textes) et une critique d'une organisation de la vie par le langage. Il devient un principe d'intervention sur la réalité urbaine sous-tendu par le même principe ludique : « Le détournement ne se limite pas à l'écriture, ni même aux textes ; il ne peut être séparé de la question révolutionnaire dans son ensemble. Dans la mesure où il a pour particularité de créer des formes expérimentales, vite appelées à s'étendre, de communisme libertaire, c'est l'ensemble des objets culturels, l'ensemble même de la vie sociale qui est concerné par la pratique du détournement »[991]. Les exemples les plus connus sont les détournements de noms de rues et l'érection de barricades qui accompagnent les manifestations de mai 1968, réactivant celles de la Commune[992]. Dans le chapitre « l'espace différentiel » de *La production de l'espace* ainsi que dans *Vers une architecture de la jouissance,* Lefebvre ne veut pas assimiler le détournement à la création de l'espace différentiel et en fait une pratique intermédiaire, puisqu'il s'agit surtout de se défaire d'aliénation par le détournement, et que le détournement consiste en la destruction d'une aliénation en même temps que la construction d'une situation : « Du détournement on sait déjà qu'il doit s'étudier comme pratique intermédiaire entre la domination et l'appropriation, entre l'échange et l'usage. L'opposer à la production ou l'en dissocier, c'est méconnaître son sens. Il mène vers la production d'un espace celui qui sait le comprendre »[993]. Dans « Vers une architecture de la jouissance », Lefebvre fait du détournement un principe agissant dans tout l'art du vingtième siècle sans citer les seuls situationnistes. Mais « le détournement n'est pas encore la création. Il prépare un chemin pour elle, que l'appropriation pousse plus loin »[994]. Le détournement témoigne toutefois d'une réappropriation et d'une plasticité de l'espace à approprier qu'il est nécessaire de mobiliser.

– the relation of the body to space and to its own space in the West, according to the Western Logos : rigidity, discontinuities, harsh angles, affected attitudes », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 149. Traduction de l'auteure.

990 « *For the body is the source of poetry : poiesis* », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 149. Traduction de l'auteure.

991 Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste, une histoire intellectuelle,* L'échappée, 2012, chapitre « détournement », p. 165.

992 Pour une exploration des architectures de la Commune, voir Kristin Ross, *L'imaginaire de la Commune,* éditions la Fabrique, 2015.

993 Lefebvre, *PE.,* p. 425.

994 « *Détournment is not yet creation. It prepares the way for it, appropriation moves forward* » Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 97. Traduction de l'auteure.

Le rôle de l'architecte, qui est de produire une architecture de la jouissance, se superpose donc à celui de produire un espace approprié, prolongement des pratiques sociales, qui restitue le corps total. Pour créer l'espace approprié l'architecte doit donc revenir aux principes fondamentaux de l'habiter, de l'architectonique spatiale et temporelle, car comme nous l'avons vu dans le chapitre 5, l'appropriation de l'espace-temps se fait à partir de la matérialité du corps et de ses rythmes et se déploie dans différentes couches d'espaces : c'est le corps qui est au cœur de l'architectonique spatiale, la dynamique d'appropriation et d'insertion du corps dans un monde. C'est aussi le corps qui éprouve la jouissance, dont Lefebvre note le caractère rythmique en citant une phrase de Nietzsche qui évoque le plaisir sexuel[995]. Ce n'est pas l'architecture qui produit la jouissance comme un effet mais elle la prépare et l'accompagne en devenant l'analogue du corps total : « l'architecture et l'effet architectural ainsi que la production de l'espace n'ont pas la jouissance comme but – réalisée la plupart du temps en la signifiant par des symboles – ils doivent la permettre, l'amener, la préparer. Encore une fois, il serait erroné de croire que la jouissance est le résultat d'un effet architectural »[996]. Lefebvre indique-t-il quelle forme prendra l'utopie concrète l'architecture de la jouissance ?

c) La création de moments : le rythmanalyste poète (2)

Lorsqu'il commente l'échec des villes nouvelles à créer des espaces appropriés permettant le jeu et le plaisir dans l'article « Vers une utopie expérimentale » (1961), Lefebvre montre par opposition comment la ville antique était structurée par des rythmes, que les planificateurs et porteurs d'utopie abstraite ne prennent pas en compte. Les rythmes sont justement au cœur de la production d'ordres spatio-temporels. Les évolutions sociétales (décrites dans le chapitre 4) rendent toute copie du modèle antique ou médiéval inopérants, ce qui donne une importance significative à la création architecturale :

> « Puisque l'on fait allusion, dans *Die neue Stadt,* à la cité antique et à sa 'couronne monumentale', souvenons-nous qu'elle organisait le temps et l'espace sociaux autour de plusieurs centres d'activité : l'*agora*, le stade, le temple ou l'acropole, le théâtre. Un temps cyclique et rythmé se réglait ainsi sur les intérêts collectifs les plus larges. Cette solution n'a plus de sens. Le temps cyclique et rythmique, dans la société industrielle, n'a pas disparu : il se subordonne aux temps linéaires ou discontinus exigés par les techniques. Les rythmes ou les cycles n'ont plus le caractère régulier ou régulateur qu'ils eurent avant la société industrielle. Ni la cité antique malgré sa beauté, ni la cité médiévale malgré sa prodigieuse vitalité, ne peuvent nous fournir des modèles. Ce qui n'autorise pas à négliger les suggestions qu'elles apportent : polycentrisme, structuration dynamique,

[995] Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 76.

[996] « *Architecture and architectural effect and the production of space do not have enjoyment as their goal – realized mainly by signifying it through symbols – they allow it, lead to it, prepare it. Again, it would be erroneous to hold that enjoyment is the result of architectural effect* », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 151. Traduction de l'auteure.

complémentarité des éléments et non point ségrégation, etc. »[997]

C'est donc naturellement que Lefebvre évoque la rythmanalyse dans la conclusion de *Vers une architecture de la jouissance,* puisque la rythmanalyse étudie comment les rythmes entrent dans l'architectonique spatiale et temporelle au fondement de l'appropriation. La rythmanalyse n'est pas seulement un savoir que l'architecte peut mobiliser mais une pratique, une pédagogie du corps total que les utopiens devraient pratiquer et qui serait au départ de la révolution dans la vie : « Cette formation du corps, qui connecterait de manière assez consciente le conçu et le vécu (et inversement), prend place dans une forme de savoir qualitatif qui est toujours en état de germination et de promesse. La rythmanalyse, par exemple »[998]. La rythmanalyse devient l'alliée essentielle de la création d'une utopie concrète, qui passe par l'expérimentation et l'apprentissage. Lefebvre évoque cette préparation nécessaire du corps dans ses différents aspects : « Durant des années, j'ai tenté de cultiver et d'éduquer (…) mon corps, pour lui donner un sens de l'espace. Cela complique la situation, car pour découvrir et construire l'architecture de la jouissance, ne devons-nous pas déjà avoir un sens de la jouissance, et l'avoir apprise comme les enfants apprennent à marcher ? »[999]. L'utopie concrète passe donc aussi par une expérimentation, un entraînement concret à l'appropriation.

Mais celle-ci ne peut se concevoir à la seule échelle du rapport du corps à l'espace proche. A ce point de la réflexion, nous pouvons voir ce qu'apporte la réflexion sur les échelles développée par les architectes Bofill et Constant à la recherche d'une utopie expérimentale lefebvrienne. Lorsque Lefebvre parle de l'impossibilité de revenir aux modèles urbains anciens qui permettaient une appropriation de l'espace et du temps à l'échelle de la ville, il montre l'importance de réfléchir à l'articulation des échelles dans la société urbaine, marquée non seulement par l'étalement urbain mais par un changement sociétal large. Son intérêt pour les recherches architecturales décrites ci-dessus prend tout son sens, puisqu'il s'agit de pouvoir créer les modalités pratiques de l'appropriation de l'espace et du temps dans la société urbaine. Ce faisant, cette architecture prend nécessaire en compte la nature, le globe terrestre, et s'inscrit dans un paysage. À ce titre, les rythmes ont également leur place. Il s'agit de ré-articuler les échelles et les rythmes pour qu'ils permettent un habiter à l'époque de la société urbaine, et de renouveler l'insertion dans un cosmos

997 Lefebvre, « Vers une utopie expérimentale » (1961), in *DRU.,* p. 197.

998 « *This formation of the body, which would quite consciously connect the conceived and the lived (and conversely), assumes a form of qualitative knowledge still in a state of germination and promise. Rhythmanalysis, for example* », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 149. Traduction de l'auteure.

999 « *Over the course of yeas, I've attempted to cultivate and educate (...) my body, to provide it with a sense of space. But this complicate the situation, for in order to discover or construct the space of enjoyment, mustn't we enjoy space and, therefore, have learned it the way a child learns to walk* ? », Lefebvre, *Toward an archiecture of enjoyment, Op. Cit.,* p. 32. Traduction de l'auteure.

dont André Leroi-Gourhan craignait la perte. Ce faisant, l'architecte de l'utopie expérimentale intervient sur l'architectonique spatiale et temporelle qui produit un espace-temps approprié, et permet de renouveler le cosmos qui était indissociable de l'habiter pour l'anthropologue.

C'est d'ailleurs à Constant que Lefebvre se réfère lorsqu'il tente de décrire cette pratique architecturale dans *Vers une architecture de la jouissance.* L'utopie de la création d'un espace de la jouissance repose sur la notion de moment qui dialogue avec la notion de situation :

> « L'architecte devra valoriser le multifonctionnel et le trans-fonctionnel plutôt que le seul fonctionnel. Il cessera de fétichiser (de manière séparée) la forme, la fonction et la structure comme les signifiés de l'espace. A la place de l'idée formelle, ou plutôt formaliste, de perfection, l'architecture substituera celle de parfaite incomplétude (qui est poursuivie, qui est cherchée dans la pratique), qui découvre un *moment* dans la vie (l'attente, le pré-sentiment, la nostalgie) et lui donne une expression, en faisant de ce moment un principe pour la 'construction d'ambiance' (le travail de Constant Nieuwenhuys, par exemple) »[1000]

L'enjeu de l'architecture de la jouissance serait donc de produire un espace qui permette l'apparition des moments. Dans le chapitre 6, nous avons vu comment Lefebvre définit l'étude théorique des moments dans le second tome de la *Critique de la vie quotidienne* (1961), dans lequel il cherche à comprendre « les lents cheminements souterrains et les étapes à ras de terre du besoin au désir. Mais le plus important, ce sera qu'elle puisse ouvrir la perspective du dépassement, et montrer comment résoudre l'antique conflit du quotidien et de la tragédie, de la trivialité et de la Fête »[1001]. En ce qu'il se forge à partir de l'espace et du temps vécu, le moment peut être une forme à investir pour travailler sur l'expérience de l'espace et du temps urbain, comme la notion de situation a donné lieu à de nombreuses recherches architecturales, la ville étant le décor transformable de la vie et de ses moments. C'est la vie dans ses dimensions affectives qui doit être l'objet de la création de moments, et qui doit être mobilisée dans l'architecture et l'urbanisme.

Ainsi la construction des moments, analogue à la construction des situations, serait l'objet de l'architecture de la jouissance, utopie expérimentale lefebvrienne. Ce travail sur les moments amène l'architecte à « reconnaître les multiples rythmes et les éléments (l'eau, la terre, le feu, l'air). La question de savoir s'il y a un code pour les éléments reste à explorer »[1002]. L'idée directrice reste

[1000] « *The architect will value the multifunctionnal and the transfunctional rather than the merely functional. He will cease to fetishize (separately) form, function, and structure as the signifieds of space. In place of the formal, or rather formalist, idea of perfection, the architect will substitute that of incomplete perfection (which is pursued, which is sought in practice) or, preferably, that of perfect incompletion, which discovers a moment in life (expectation, presentiment, nostalgia) and provides it with an expression, while making of this moment a principle for the 'construction of ambiance' (the work of Constant Nieuwenhuys, for example) »*, Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment,* (1973), ed. Lukasz Stanek, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 151. Traduction de l'auteure.

[1001] Lefebvre, *CVQ2.,* p. 357.

[1002] « *This means that he acknowledges multiple rhythms and elements (water, earth, fire, air). Whether or not there is a code for these elements remains to be seen* », Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment, Op. Cit.*, p. 151. Traduction de l'auteure.

la restitution du sensible et du sensuel par l'architecture, à laquelle l'art contribue et dont il s'agit de s'inspirer. Il s'agit encore une fois d'imaginer l'espace comme une œuvre et l'architecture comme un art de l'espace, où le moment apparaîtrait comme un surplus. Dans un élan lyrique final, Lefebvre imagine cet espace :

> « L'espace de la jouissance ne peut consister dans des bâtiments, des assemblages de pièces déterminées par leurs fonctions. Il ne peut consister dans un village, une petite ville, qui ont été réorienté dans une certaine mesure vers un nouveau but. Il serait plutôt la campagne ou un paysage, un espace originel, un espace de moments, de rencontres, d'amitié, de fêtes, de repos, de tranquillité, de joie, d'exaltation, d'amour, de sensualité, de même qu'un endroit de la compréhension, de l'énigme, de l'inconnu et du connu, du combat et du jeu.
>
> Des lieux et des instants de moments. Des dieux comme ceux de l'Antiquité. Pas de signes ! »[1003]

L'utopie expérimentale apparaît donc comme le moyen privilégié par Lefebvre pour restaurer des possibles dans la production de l'espace dominé par l'abstraction. Celle-ci apparaît comme la mise en œuvre, adaptée aux défis du vingtième siècle, de la création d'un espace-temps approprié, d'une œuvre qui a pour sujet la vie humaine. Ce n'est pas seulement une poétique de la ville qui est imaginée par Lefebvre, comme en témoigne son insistance sur les rythmes, les éléments naturels, le paysage : il s'agit d'une poétique de l'environnement de la société urbaine, malgré ses réticences à employer le mot « environnement » qu'il décrit comme un mot trompeur, trop prompt à être détourné par des spécialistes d'écologie, dans *Vers une architecture de la jouissance*. Dans l'urbain généralisé, il s'agit de créer l'espace-temps en préservant la nature dans une nature seconde, création de l'homme. Au final, cette question est peu abordée par Lefebvre : comment donner corps à cette pratique pour qu'elle ne reste pas le domaine de l'utopie au sens courant du terme ? Il est temps de confronter ces idées aux pratiques actuelles et de voir comment celles-ci pourraient se concrétiser.

[1003] « *The space of enjoyment cannot consist of a building, an assembly of rooms, places determined by their functions. It cannot consist of a village, a small town, which have been repurposed to a certain extent. Rather, it will be the countryside or a landscape, a genuine space, one of moments, encounters, friendships, festivals, rest, quiet, joy, exaltation, love, sensuality, as well as understanding, enigma, the unknown, and the known, struggle, play. Places and instants of moments. Gods like those of antiquity. No signs !* », Henri Lefebvre, *Toward an architecture of enjoyment, Op. Cit.*, p. 152. Traduction de l'auteure.

Chapitre 8) Poétique urbaine en pratique

> « C'est un certain don, ou plutôt un organe susceptible de capter ce qui se trouve en suspension dans l'air à une période déterminée. Ce monsieur a son filet à papillon, ridicule pour la plupart des spectateurs. Il a ses antennes, son flair et aussi des boites métalliques couvertes d'étiquettes : les concepts. Il lui faut les deux : l'outillage conceptuel et le sens ou la sensibilité capable de percevoir les arômes, des parfums, les odeurs presque insaisissables d'idées en formation. Antennes, filets, organes de perception et de compréhension peuvent consister en images. » Henri Lefebvre, *La Somme et le reste,* La Nef, 1959, p. 314.

Dans l'introduction de cette thèse, j'évoquais l'expérience que j'avais menée en juin 2010 rue Rambuteau, en tentant pour la première fois de pratiquer la rythmanalyse, à l'endroit précis où Lefebvre avait fait l'expérience des rythmes qui est décrite dans le chapitre 3 des *Éléments de rythmanalyse*. Cette approche naïve m'avait permis de mesurer les difficultés de l'observation fine de la rue et de la vie quotidienne. J'observais les mêmes foules, les mêmes circulations, les mêmes pigeons, la même ambiance festive et touristique devant le Centre Pompidou, les mêmes influences basiques de l'ensoleillement et de la météo sur la disposition des lieux et des gens… Cette répétition du même risquait de rendre les observations banales et peu intéressantes (pour l'observateur comme pour le lecteur). Qu'est-ce qui permet de saisir la spécificité et la particularité de chaque lieu, à chaque moment, et quel rôle joue le rythme dans cette différence que Lefebvre tentait de saisir dans le quotidien à travers la répétition du même ? Je me demandais si cette saisie de l'autre à l'intérieur du même ne relevait pas d'un don particulier, ou si la rythmanalyse ne pouvait pas être suspectée d'être soit platement descriptive, soit complètement subjective et partiale. D'ailleurs quelques discussions avec des sociologues m'avaient amenée à douter : la rythmanalyse semblait une méthodologie inaboutie scientifiquement, inapte à répondre à l'ambition formulée par Lefebvre d'une connaissance des rythmes. La rythmanalyse pouvait difficilement se fondre dans les protocoles d'observation des sciences humaines, y compris dans les démarches qualitatives et dans les observations participantes.

Finalement, cette déception première a été fructueuse, puisqu'elle m'a permis de rechercher les méthodes qui ont pu permettre à Lefebvre d'aboutir à ce texte sur la rue Rambuteau. Il fallait

explorer d'autres pistes plutôt que de réduire la rythmanalyse à des méthodologies disponibles. Il ne faut pas penser la rythmanalyse comme une méthodologie d'observation (d'un « terrain »), mais comme une expérimentation. C'est le sens qui se dégage de la lecture de la rythmanalyse comme utopie expérimentale développée dans le chapitre 7. L'observation suppose un objet à observer et des faits à retranscrire, y compris lorsque l'observateur participe : elle est pensée sous le régime de la séparation entre le sujet et l'objet, et de la connaissance comme adéquation entre les faits et le langage. À la différence de l'observation, l'expérimentation est d'emblée pensée comme une expérience et une action, qui n'a pas seulement pour objet de recueillir des faits mais d'explorer des modalités de vivre, d'éprouver, de se mettre en action. Elle est également une expérimentation de soi-même. Suivant le dispositif employé, l'expérimentation permet d'entrevoir des possibilités, donnant sens à l'expression « utopie vécue à titre expérimental » de Lefebvre. Si on l'applique seulement comme méthodologie d'observation qualitative sur un terrain (comme c'est souvent le cas), on perd son aspect poétique, et on occulte une partie du texte lefebvrien.

Le chapitre 7 nous a permis de montrer que la rythmanalyse s'inscrit dans une famille de pratiques rattachées à la création (littéraire, artistique, architecturale et urbaine) qui ont une portée critique. La famille des expérimentations est plus large que celle que nous avons décrite et croise de nombreux courants artistiques (littéraire mais pas seulement), scientifiques, ainsi que des initiatives parmi les praticiens de l'urbanisme. Il s'agit de mettre en résonance ces pratiques expérimentales afin d'imaginer les contours d'une pratique de la rythmanalyse. Si Lefebvre donne des indications générales sur cette pratique en dressant le portrait du rythmanalyste, comment décrire les méthodes d'expérimentation à employer pour réaliser l'utopie expérimentale ? Y a-t-il des méthodes et des techniques à utiliser pour rythmanalyser ? A qui s'adressent ces pratiques ?

Ce chapitre va se consacrer à une restitution des expériences qui ont accompagné cette thèse à la recherche d'une pratique rythmanalytique. Il ne s'agira pas d'un guide exhaustif mais d'une ébauche à adapter et à compléter dans chaque situation. Cette recherche sur les pratiques de la rythmanalyse se veut également une contribution à la poétique urbaine, en revenant au sens premier de la poétique, celui du « faire » dans la création. Nous ressaisirons ces pratiques actuelles comme témoignant de l'émergence d'une poétique urbaine, en justifiant pourquoi le rythme est une entrée intéressante et riche pour penser l'expérience esthétique urbaine et réfléchir à sa transformation. Cela nous amènera à interroger les pratiques spécifiques à la poétique urbaine et son insertion possible dans les pratiques d'aménagement. En quoi l'expérimentation rythmanalytique pourrait nourrir ces pratiques ordinaires de la création de l'espace-temps urbain habité ?

1) Carnet d'expériences

Les expériences présentées se sont toutes déroulées pendant la durée de ce travail de thèse, organisées dans des contextes très différents, et dans lesquelles j'avais une place et un rôle différents. Celles-ci avaient toutefois des caractéristiques communes : elles partaient d'une exploration de l'espace urbain, d'une « approche sensible » qui réclamait des méthodes adaptées. Il ne s'agissait pas de porter un regard expert sur le territoire mais de « lâcher prise », c'est-à-dire de se décentrer de son rôle habituel dans l'action afin de laisser parler ses émotions et ses affects, de décrire ses perceptions sans censure, de se dépayser, d'être à l'écoute et en empathie. De plus, il s'agissait d'expériences collectives qui, si elles laissaient place à des explorations plus individuelles, étaient construites au sein de groupes composés de personnes de formation et d'activités différentes : chercheurs dans différentes disciplines, praticiens de l'aménagement et techniciens, artistes, ingénieurs, monde de l'entreprise, travailleurs sociaux et d'institutions présentes sur le territoire, associations d'habitants, associations d'écrivains, etc. Cette mise en place de dispositifs collectifs est à souligner : il ne s'agit pas seulement de faire ressortir une vision subjective (le travail d'un artiste), ni de construire une expertise individuelle, mais de construire une expérience commune. La palette d'expériences présentées par ordre chronologique n'a pas vocation à baliser le champ des possibles mais seulement de fournir les exemples qui sont mon point de départ personnel pour penser les expérimentations.

a) Les Ateliers d'Innovation en Urbanisme (AIU -Agence d'Urbanisme de Lyon – Oullins, 2011)

Les Ateliers d'Innovation en Urbanisme ont été mis en place en 2009 par l'Agence d'Urbanisme pour le développement de l'agglomération Lyonnaise (AUL) et coordonnés par Pascale Simard. L'objectif initial est d'expérimenter de nouvelles méthodes d'exploration des territoires, pour stimuler l'innovation dans les projets urbains, à la recherche de nouvelles manières de faire pour sortir des routines professionnelles. Il s'agit d'imaginer une ville durable et la régénération de la ville sur elle-même (prospective) à partir des potentiels existants. Les Ateliers d'Innovation ont été financés par le Programme Interdisciplinaire de Recherche Ville et Environnement du CNRS. Plusieurs méthodes d'exploration et de création ont été expérimentées entre 2009 et 2012[1004], guidées par les protocoles de Luc Gwiazdzinski[1005], dans des quartiers

[1004] Les documents de présentation et de synthèse de ces expériences sont consultables sur le site de l'Agence d'Urbanisme de Lyon : http://www.urbalyon.org/Menu/Atelier-d-innovation-urbaine-369

[1005] Luc Gwiazdzinski est enseignant-chercheur, géographe. Ses travaux consacrés aux temporalités et aux mobilités (notamment sur la ville la nuit) s'appuient sur une importante dimension d'exploration des territoires qui restitue la dimension sensible et affective de l'expérience urbaine, la ville éprouvée par le parcours. Il pratique l'hybridation avec des méthodes de création artistique pour ses protocoles

susceptibles de connaître des transformations prochaines.

Ces méthodes requièrent dans une première phase l'immersion d'un groupe d'une cinquantaine de personnes sur un territoire donné pendant une courte période de quelques jours. Ce groupe est composé de différents acteurs du projet urbain (techniciens, élus, urbanistes), de chercheurs et d'artistes et il est scindé en sous-groupes mixtes ayant différentes tâches. La grande diversité des participants et leurs connaissances et compétences complémentaires incitent à l'échange et au partage. Un « cahier d'étonnement » est distribué aux participants, qui doivent alors suivre le protocole indiqué tout en l'adaptant aux situations rencontrées. Il s'agit d'interroger des lieux, des personnes, de rencontrer des habitants du quartier, de prendre des photos ou de collecter des objets, ou encore de se mettre en visibilité dans l'espace public pour susciter des réactions. Le matériel collecté dans la session d'immersion est ensuite mobilisé dans une séance de créativité qui établit un diagnostic et propose des voies possibles pour le futur. Cette séance de créativité utilise des méthodes fort différentes de la planification traditionnelle, ces méthodes utilisées dans le domaine de l'innovation faisant appel à l'imagination et à la fiction. Une restitution du travail est l'occasion d'échange avec des personnes n'ayant pas participé à l'immersion, des professionnels et des commanditaires.

Une première expérience a été menée en 2009 à la pointe du quartier Confluence, puis en 2010 dans le quartier Bellecombe-Dedieu-Charmettes (quartier résidentiel et familial derrière le quartier de la Part-Dieu, entre la voie de chemin de fer et la limite de Villeurbanne), en complément d'autres études de l'agence. La troisième expérience est celle pour laquelle j'ai participé au cadrage scientifique de la méthode, en 2011 sur la commune d'Oullins. Cet atelier d'innovation s'intéressait à la dynamique métropolitaine, dans le contexte du prolongement de la ligne du métro B. La question directrice était la suivante : « comment penser une ville, dans sa particularité géographique, paysagère et esthétique, dans sa théâtralité et dans son authenticité, au sein de cet espace en mutation ? »[1006]. L'accent a été mis sur la question des temporalités et des rythmes dans le carnet d'étonnement[1007] qui indiquait le protocole à suivre. Il s'agissait donc de tester un protocole rythmanalytique, d'imaginer des exercices qui auraient pu figurer dans la palette du rythmanalyste pour capter les rythmes urbains et les révéler. L'immersion s'est déroulée durant une journée suivie

géographiques. Il est également directeur du Pôle des Arts Urbains (Polau) à Tours. Voir sur les explorations urbaines : Luc Gwiazdzinski, Gilles Rabin, *Périphéries. Un voyage à pied autour de Paris*. Paris, l'Harmattan, 2007.

[1006] « Les ateliers d'innovation en urbanisme. La ville d'Oullins et la dynamique métropolitaine », document de travail de l'Agence d'Urbanisme pour le développement de l'agglomération lyonnaise, 2001, p. 3, consultable : http://www.urbalyon.org/Document/Atelier_d-Innovation_en_Urbanisme_-_la_ville_d-Oullins__et_la_dynamique_metropolitaine_-_cahier_de_tendances-3085

[1007] Voir le carnet d'étonnement : http://www.urbalyon.org/Document/Atelier_d-innovation_en_urbanisme_-_le_cas_Oullins_-_cahier_d-etonnement-3070

d'une séance de créativité d'une journée également. D'autres expériences des ateliers d'innovation se sont déroulées à Pierre Bénite en 2012 et dans les pays du Roussillon en 2014.

À travers les Ateliers d'Innovation, il s'agit de dégager une vision du projet en termes sociétaux, dans ses ambivalences, avec une dimension prospective et politique. Il s'agit de savoir comment les personnes voudraient vivre sur le territoire demain, sans recourir aux outils traditionnels du projet (c'est-à-dire sans que l'urbaniste ou l'architecte ne s'emparent du crayon). L'objectif n'est pas d'imaginer des projets forcément réalisables. Il s'agit plutôt de créer une boussole qui permette de s'orienter parmi les possibles (voir « carnets de tendances ») qu'un projet consensuel. Il s'agit également de progresser vers une démocratie participative, dans la mesure où ces dispositifs pourraient également être utilisés pour dégager des visions communes aux habitants d'un territoire, même si elles comportent des contradictions, en sortant des impasses de la concertation actuelle. En effet la concertation, modalité actuelle de la démocratie participative, met les habitants en réaction face à des projets déjà établis, alors qu'il s'agirait de les co-construire. Les Ateliers d'Innovation introduisent la figure de l'homme ordinaire comme expert de sa manière d'habiter quotidienne. Cette expertise est partageable à partir du moment où nous sommes chacun des êtres humains dotés de sensibilité qu'il s'agit de mettre en action par les propositions d'expérimentations. Il s'agit de transformer la place de l'expertise territoriale dans la société, même si pour l'instant les ateliers d'innovation tiennent de la conviction politique (un élu convaincu), parce que ses résultats ne sont pas mis en discussion de manière large mais servent de boite à idées et d'éléments de langage.

Mais surtout, les Ateliers d'Innovation peinent encore à trouver leur place au sein des pratiques professionnelles car ils ne sont pas considérés comme sérieux et opérationnels. Ils supposent une évolution de la conception que les acteurs ont de leurs métiers respectifs. Il s'agit donc d'appuyer ces « méthodes sensibles » sur des concepts et une théorie plus générale du « faire » à laquelle notre conception de l'expérimentation peut modestement contribuer. Le même problème de segmentation existe parmi les disciplines scientifiques : chaque discipline (psychologie, sociologie, géographie, etc.) a sa conception de la démarche sensible et du terrain. Les méthodologies urbanistiques s'appuient sur ces recherches. Malgré un travail développé avec des chercheurs sur les questions des « méthodes sensibles », Pascale Simard constate qu'il n'y a pas encore de méthodologies pour passer de l'expérimentation au projet : il faut créer des méthodes avec leur vocabulaire, leur grammaire, leur ponctuation temporelle, qui permette aux participants d'avoir un langage commun dans l'action, pour formuler des propositions.

L'élaboration du protocole rythmanalytique était pour cette première expérience largement empirique. Nous reviendrons sur ce protocole rythmanalytique dans la partie suivante.

b) L'École Thématique Mob'Huma'Nip (CNRS – ESO – Rezé, 2014)

L'École Thématique Mob'Huma'Nip « Arts et sciences sociales en mouvement : narrations, iconographies, parcours pour revisiter l'in-situ »[1008] organisée par l'UMR Espaces et Sociétés s'est déroulée dans les faubourgs de Nantes, à Rezé, du 1er au 5 septembre 2014 sous la forme d'une résidence scientifique et artistique intensive mêlant conférences, tables rondes, ateliers et discussions, sur la question des rapports entre méthodologies d'inspiration artistique *in-situ* et des méthodologies en sciences humaines, concernant les problématiques urbaines et plus particulièrement la mobilité. Elle rassemblait des personnes d'horizons artistiques et scientifiques divers, de disciplines et de statuts différents. Il s'agissait de faire se rencontrer des scientifiques et des artistes qui s'ignorent trop souvent alors qu'ils sont confrontés aux mêmes questions du rapport à la commande publique et à la participation citoyenne dans les projets d'aménagement, avec leurs potentiels déboires et leurs possibilités. L'art dans l'espace public est également depuis longtemps un objet d'étude pour les sciences humaines.

Un certain nombre de questions sur les mobilités contemporaines ont été sous-jacentes à l'organisation de l'École et ont été nourries par les contributions diverses (conférences, tables rondes, discussions). Premièrement, l'importance des mobilités transforme le rapport des sociétés à leur territoire et leur environnement. Chaque transformation technique, aujourd'hui les GPS et les aides à la mobilité, amène une critique de la ville. La canalisation du mouvement et sa direction laisse peu de place à l'imprévu. Il est alors possible de reprendre à nouveaux frais la critique de la ville fonctionnaliste faite par l'Internationale Situationniste et Guy Debord. Deuxièmement, il y a un rapprochement entre les acteurs de la ville et des artistes, notamment à propos de la question paysagère, et la question esthétique de la mobilité se formule. Comment penser la ville par le déplacement ? Les arts *in-situ* développent ces questions et les protocoles pour y répondre. Les artistes comme les chercheurs sont aujourd'hui impliqués dans les projets de territoire et les projets urbains. Troisièmement, les sciences humaines se saisissent de la question esthétique à travers le courant non-représentationnel, qui donne une grande importance à l'émotion et à la performativité. Le développement de méthodologies « sensibles » en témoigne. Parallèlement les méthodologies de relevés de pratiques artistiques in-situ sont développées depuis longtemps. Donc la pratique artistique constitue une entrée dans l'approche sensible de l'espace urbain, même si elle n'est pas exclusive.

L'apport principal de cette résidence reposait sur l'expérimentation directe et collective de méthodologies d'inspiration artistique et leur confrontation aux méthodologies scientifiques de

[1008] Pour une présentation détaillée de l'Ecole Thématique et de ses problématiques : http://mobhumanip.sciencesconf.org/

terrain (sociologie, géographie, anthropologie...). Trois groupes ont été constitués et ont formé les trois ateliers de l'École Thématique : le groupe Parcours, le groupe Iconographies et le groupe Narration auquel j'ai participé. L'objectif de cette démarche était de déconstruire les méthodes classiques, de partager et de coproduire des protocoles méthodologiques et de pouvoir se les approprier et les adapter dans des situations diverses. L'expérimentation directe de méthodes mobilisait nos compétences et nos savoirs respectifs et visait à la production d'une restitution du travail du groupe à la fin de la semaine. Toutes ces expérimentations mettent en avant des approches par le corps (proprioceptives et sensorielles), le travail de la mémoire, le travail de l'écriture et de la description, de la cartographie. Des protocoles sont établis pour mettre les personnes en mouvement sur le terrain (la commune de Rezé) dans différentes situations, avec différents contextes et différents choix de mise en mouvement (à pied, par bus, etc.), en utilisant des méthodes de mise sous contrainte de l'expérience. Deux itinéraires entre Rezé et Nantes sont proposés et sont communs aux trois groupes. Ils tiennent compte de la dimension sociale (possibilité d'interaction, différentes densités et mixités), de la dimension temporelle (rythme et temps de la marche), de la dimension de pénibilité (obstacles, aspérités, dénivelé). Le premier itinéraire traverse des zones pavillonnaires de Rezé, pour aboutir au parc en bord de Sèvre et à la friche « la main de la motte ». Le deuxième passe par le marché de Pirmil et traverse la Loire en direction de Nantes, suivant les bords de Loire.

Les trois groupes explorent des modalités différentes de saisie et de retranscription de l'expérience. L'atelier « parcours augmentés » encadré par Mathias Poisson (danseur – artiste) et Elise Olmedo (cartographe du sensible), s'intéresse à la retranscription d'un parcours, la figuration de l'expérience dans ses différentes dimensions sensibles, dans le temps et la complexité du ressenti, en abordant le corps dans sa spatialité. Différents protocoles d'expériences sont proposés (marche aveugle, lunettes floues...) et différents protocoles de retranscription de l'expérience, par le geste (pendant l'expérience), la trace ou par des lignes d'intensité (ce qui reste de l'expérience), par la parole… L'atelier « iconographies » encadré par Alban Lecuyer (photographe) interroge le statut de l'image documentaire et la posture du photographe. Comment l'image prend-t-elle sens, comment rend-t-elle sensible les interactions sociales, les rythmes ? Il s'agit de déconstruire l'idée selon laquelle la prise de photographie relève du hasard d'être là « au bon endroit au bon moment » mais que des protocoles de prise de photo sont à construire et nécessitent la fréquentation répétée d'un terrain. L'atelier « Narrations », encadré par Charlotte Légaut (artiste, écrivain, plasticienne), Frédéric Barbe (géographe et écrivain), Marc Dumont (géographe urbaniste) et Nathalie Blanc (géographe et écrivain) cherche à déconstruire la « croyance littéraire », c'est-à-dire la conception courante de l'écrivain comme un personnage inspiré avec un regard spécial et des capacités

différentes des autres individus. Cet atelier interroge les méthodes d'écritures liées à l' *in-situ* et propose de tester d'autres méthodes d'écriture. Il s'agit d'ouvrir la « boîte noire » de la production des textes et d'interroger le rapport du texte écrit à l'oralité tant dans la production que dans la restitution (performance, édition et socialisation des textes), du rapport au « je » dans l'écriture, de la manière de se saisir de l'observation participante dans le texte.

Un questionnement a traversé l'ensemble de la démarche du groupe Narration : le médium de la recherche académique est le langage, pourtant, il est peu l'objet de réflexion dans son utilisation. Quel est le statut du texte scientifique par rapport à d'autres textes, notamment littéraires, et à quoi tient la scientificité de l'écriture ?[1009]. Le constat d'un conditionnement de l'écriture académique amène à explorer des manières radicalement différentes de produire des textes, et de penser l'écriture dans son rapport à la recherche. Certains romans semblent mieux décrire la réalité sociale de certaines villes que les études scientifiques ; comment parviennent-ils à saisir et à décrire des ambiances spécifiques ? Il s'agissait pour nous de se nourrir de méthode d'écriture littéraire pour déconstruire nos propres méthodes d'écriture et de diagnostic. Dans les méthodes d'écritures utilisées, issues des traditions pragmatiques (présentes dans les ateliers d'écriture), l'autre est engagé dans le processus d'écriture (le binôme, le groupe) ainsi que l'environnement (sous la forme de parcours ou de lieu). L'idée de départ est de collecter un catalogue de matières sur le terrain, par une écriture spontanée ; celle-ci est ensuite retravaillée. Ces dispositifs permettent soit une sur-attention à l'environnement (zooms perceptifs) soit l'impression d'être « dans sa bulle ». Ces méthodes peuvent alimenter la pratique du terrain pour les scientifiques, voire les méthodes pédagogiques (étudiants, etc.). L'Atelier Narration a tenté l'aventure de l'écriture collective pendant l'atelier.

Dans un premier temps, les sorties sur le terrain ont permis la collecte de matériaux, grâce à différents dispositifs d'écriture. Nous avons d'abord testé le dispositif de la marche aveugle : il s'agit de fermer les yeux (ou de les bander) et d'effectuer un parcours en aveugle, guidé par un binôme. Nous devons nous confronter à une difficulté de la sortie terrain, car il est difficile d'écrire en marchant. Dès lors nous devons décider d'un protocole pour prendre des notes, sachant que ces notes seront soumises à réécriture. Qui plus est, lorsque l'expérience consiste à fermer les yeux. Il faut donc essayer de définir le jeu que l'on joue avec soi, avec l'autre, et l'interaction que l'on veut développer durant le parcours. Par exemple, le voyant peut devenir le scribe de celui qui ne voit pas

[1009] Michel Lussault a contribué à cette question à Lyon à travers l'organisation d'un atelier pour doctorants « Écritures Partagées » en partenariat avec la Villa Gillet pendant les Assises Internationales du Roman, auquel j'ai participé en 2012. Il s'agissait pour les doctorants de lire des romans et de se préparer à un échange avec leurs auteurs en étudiant les différentes dimensions du texte (vocabulaire, construction des phrases, des chapitres, du style de narration, etc.), avec une question centrale : qu'est-ce que met en visibilité l'écriture narrative par rapport à l'écriture scientifique ?

en captant son flux de parole. Il doit alors prêter attention aux arrêts, à l'instantanéité de la formulation par l'aveugle. Il est possible que le binôme écrive un texte bref à la suite de l'expérience. Il est aussi possible d'attendre avant d'écrire et de faire travailler la mémoire. Enfin il est possible de faire le parcours avec une attention flottante, c'est-à-dire de sélectionner uniquement certains éléments saillants du parcours. Il faut écrire de manière immédiate, la prise de note rapide permet de rendre compte de l'expérience. Cette expérience peut être une épreuve pour certaine personnes car elle déstabilise par rapport aux habitudes, elle demande donc une confiance dans ses partenaires.

En effet, marcher en aveugle permet d'explorer l'espace en supprimant temporairement le sens prédominant dans notre expérience quotidienne, la vue. Nous sommes ainsi sensibles aux autres sens d'une manière différente. Les bruits deviennent beaucoup plus importants pour se repérer, ils permettent d'avoir une idée des profondeurs dans l'espace. Les odeurs sont plus présentes, ainsi que le rapport tactile à l'espace (par les pieds – on peut aussi marcher pieds nus). Mais nous n'investiguons pas seulement la sensorialité : l'imagination, les émotions se déclenchent avec la déambulation. Il faut être attentif aux informations procurées par les sens mais aussi aux pensées qui se déclenchent, certaines de manières automatiques (liées à la peur par exemple) pour en rendre compte. Cette expérience n'est pas uniquement centrée sur la sensorialité et le sentiment corporel, il s'agit d'interroger la globalité de l'expérience urbaine.

Le second dispositif d'écriture était celui de l'écriture sourde. Nous nous munissons de boules « Quies » et nous nous rendons dans un lieu délimité, la friche d'un bâtiment dans lequel la végétation reprend le dessus. Nous n'interagissons plus que par SMS à partir de nos téléphones portables et nous notons nos observations, à la manière d'un inventaire de ce qui se dégrade et de ce qui repousse dans ce lieu. Nous notons également tout type de réflexion que provoque le lieu, sans se soucier de sa pertinence *a priori*. Nous envoyons un SMS toutes les minutes à quelques personnes du groupe. Nous obtenons ainsi un instantané collectif du lieu. Le SMS permet d'écrire en marchant : il permet d'écrire dans n'importe quelle posture corporelle. Il suppose aussi la contrainte de la forme brève, qui nécessite d'organiser et de structurer le message. Cette expérience permet de tester l'écriture en marchant, alors que le téléphone portable est aujourd'hui associé à nos pratiques de mobilités.

Le troisième dispositif d'écriture reposait sur la captation de paroles et d'écrits durant des trajets fréquentés, dans des espaces qui permettent la rencontre (les rues, le marché, etc.). Il s'agit de retranscrire sur papier ou par SMS tout ce que l'on entend (bribes de conversations, sons, etc) et ce que l'on voit (signalisations, affiches, tracts), sans discrimination *a priori,* afin d'avoir un échantillon d'un environnement langagier quotidien. Une deuxième technique consiste à faire des

rencontres et à essayer de poser certaines questions aux interlocuteurs (du type : « d'où venez vous ? ») ou de prendre quelqu'un en filature et d'imaginer sa vie. Ces collectes peuvent donner lieu à des textes plus longs.

Le deuxième temps de l'atelier consistait à développer une « boîte à outils » pour travailler sur les éléments collectés. Il s'agissait d'utiliser l'écriture comme un outillage pour cerner certains faits ayant trait à l'environnement et à la manière dont il est ressenti. Cette technique supposait de collecter tous les matériaux produits pendant les sorties de terrain selon certains choix (les outils informatiques permettent de créer des documents de travail partagés en ligne qui facilitent ce type de démarche). Il s'agit également de décider si nous allons travailler certains textes seuls ou en groupe, si ces textes seront destinés à êtres lus ou mis en page. Les textes peuvent être conservés tels quels ou réécrits. À chaque fois, il faut penser un projet d'écriture en fonction des questionnements et trouver des formes de restitution qui correspondent aux choix. Toutes ces étapes ont fait l'objet de discussions collectives, car chacun doit trouver sa place dans la production commune. Comme dans tout projet de création, certains projets aboutissent vite et d'autres périclitent, suscitent des désaccords, certains matériaux étant plus difficiles à utiliser car plus disparates.

La mise en forme de la restitution sur place, dans la durée brève de l'atelier, nécessitait de trancher rapidement. Par exemple, le travail par SMS sur la friche a une certaine cohérence donnée par la forme brève, l'écriture sourde a amené des formulations poétiques et descriptives d'un lieu qui est décliné dans toutes ses dimensions ambivalentes et contraires. Nous sommes parvenus en peu de temps à un tableau de la friche assez parlant. Nous décidons de le lire sous la forme d'un chœur de lecteur qui impose une mise en scène : on se met en cercle autour du public, on lit une phrase chacun son tour. Nous décidons d'utiliser les textes écrits à partir des bribes collectées sur le marché et de les imprimer sous forme de tracts, ou de les jouer sous la forme de saynètes. D'autres textes plus personnels sont lus à voie haute. Les textes écrits en binômes lors de la marche aveugle seront recomposés à la manière d'un dialogue et seront lus en binômes.

c) Minuit-Minuit (Programme PUCA, Givors, 2015)

Le Minuit-Minuit à Givors a été organisé le 30 janvier 2015 à Givors dans le cadre du projet « Voyage-s dans la vallée », un projet de recherche collaboratif et participatif sur la vallée du Gier (entre Saint-Chamond et Givors) entre septembre 2014 et juillet 2015. Cette recherche est menée par Frédéric Barbe et Aziz Kali, financée par le programme du PUCA (Plan Urbanisme Construction Architecture) « ville ordinaire et métropolisation ». Elle implique de nombreux habitants du territoire grâce à plusieurs rencontres pendant l'année (avec des publics plus ou moins faciles à atteindre). Ce projet cherche à mobiliser l'expertise d'un territoire à travers les pratiques

quotidiennes, pour saisir la ville ordinaire dans sa diversité : « Notre idée est simple : si les habitants sont les meilleurs connaisseurs de leur territoire, les chercheurs, géographes et sociologues, doivent travailler avec eux »[1010].

Il s'agit de documenter ces pratiques quotidiennes par différentes formes de productions : photographie, vidéo, carte, croquis, récit, essai, mémoire, fiction, poésie… Ces différentes formes d'expressions servent à alimenter le laboratoire numérique du projet et vise à produire un documentaire vidéo, un rapport de recherche et un « guide indigène de (dé)tourisme »[1011]sur la vallée du Gier, vue par ses habitants. Le guide indigène de (dé)tourisme est un détournement du guide de voyage touristique, invitation à un parcours qui obéit à des codes très normatif, réalisé par des indigènes (dans sa double signification d'autochtones et d'hommes sans pouvoirs, dominés), de manière collective mais anonyme. Il invite à faire des détours dans le territoire quotidien. La rencontre du 30 janvier à Givors mêlait des parcours dans la ville, des ateliers de cartographie (sur les lieux de la ville, leur mémoire), des ateliers d'écriture, des visioconférences… le tout dans une ambiance conviviale, par petits groupe. J'ai participé à plusieurs ateliers et guidé un parcours dans la galerie du centre commercial de Givors les Deux Vallées où j'ai testé un protocole de parcours suivant les méthodes apprises durant l'École Thématique présentée ci-dessus. L'idée d'explorer un centre commercial, espace banal des périphéries urbaines, qui peut être considéré comme inintéressant, permet de comprendre le quotidien d'une grande partie de la population.

2) Expérimentation et poétique

À partir des expériences présentées et des recherches effectuées, nous allons rendre compte des démarches expérimentales en rapport avec la poétique urbaine, qu'elle soit abordée par les sciences humaines et sociales, par des artistes ou par des praticiens de l'aménagement.

a) Immersion et « protocole sensible »

Les techniques d'immersion sont utilisées à la fois dans les sciences et dans les arts dans une perspective de création qui devrait être mobilisée pour le projet urbain. Comme nous l'avons vu à travers les divers exemples décrits, les expérimentations réclament de se donner un temps et un lieu pour réaliser une expérience, celle d'un « terrain » que l'on délimite au départ. Le terme d'immersion est utilisé par opposition au terme de connaissance « à distance », c'est-à-dire la connaissance que nous pouvons obtenir d'un territoire par des médiations diverses, celle de

[1010] « Voyages dans la vallée », présentation. Voir blog : http://vdg.hypotheses.org/category/accueil et le laboratoire numérique du projet http://valleedugier.fabter.fr/#!home

[1011] Bureau de la main-d'œuvre indigène, *Guide indigène de (dé)tourisme de Nantes et Saint-Nazaire,* Nantes, éditions à la criée, 2009. Disponible : http://www.alacriee.org/guide-indigene-de-detourisme/

l'érudition livresque ou documentaire, statistique, etc. C'est une expérience immédiate, « au ras du sol » que nous cherchons à obtenir, une expérience éprouvée dans la réalité. De l'extérieur, faire cette expérience est similaire à l'expérience quotidienne du territoire en tant qu'habitant ou simple passant : se déplacer en marchant, en vélo, en bus, s'arrêter, aller dans différents lieux quotidiens comme les cafés, etc. Il ne s'agit pas pour autant d'une activité de distraction. Luc Gwiazdzinski témoigne ainsi de ses expériences d'immersion : « On est sur le terrain, et cette question du terrain est importante pour moi. (…) Il y a la question du traverser, que ce soit un temps ou un espace (...). Dans le sensible, pour qu'il y ait dans nos disciplines respectives un lâcher-prise, il faut du temps et pour moi il faut de la marche (…) J'aime pas du tout ce mot de balade, je voudrais qu'on l'exclue, parce qu'il ne s'agit pas de ça »[1012]. Il ne s'agit pas simplement de se balader ou de se promener même si cette marche peut procurer des émotions et du plaisir mais d'accomplir une mission. Il s'agit pour cela de faire des expériences, les éprouver et d'en rendre compte, les reporter.

Mais précisément, comme l'a mis en avant Henri Lefebvre, le quotidien est d'autant plus difficile à cerner que nous sommes immergés dedans. Sans technique pour le mettre à distance, nous restons prisonniers des opinions (attirances, répulsions), et nous restons dans les pratiques conventionnelles, sans se mettre en danger. Lorsque Lefebvre parle de la pratique de la rythmanalyse (Chapitre 2 : Le rythmanalyste, portrait prévisionnel), il envisage un dispositif pour sortir du quotidien et le révéler, tout en étant immergé. Dans le cadre professionnel ou universitaire, être sur le terrain en groupe remplit déjà ce rôle, puisqu'il s'agit d'être en dehors des étiquettes et des institutions pour un temps. Il s'agit de se mettre dans une posture de décalage par rapport aux habitudes. Et de partir à la découverte de ce que l'on connaît déjà, ce que Luc Gwiazdzinski appelle le « braconnage » sauvage, pour être attentif aux possibilités, avant la mise en place d'une étude avec un protocole : « le territoire c'est rugueux, le territoire ce n'est pas isotrope, ce n'est pas homogène, c'est rugueux »[1013]. Il faut donc avant toute chose prendre acte de cette rugosité du territoire, s'y confronter.

Pour réussir à révéler cette rugosité il faut être décalé, voire peut-être gêné dans ses habitudes. C'est le rôle du protocole (propositions pour l'expérimentation) que de permettre de sortir des habitudes, sans pour autant partir dans un espace autre, celui du merveilleux ou de l'ailleurs : il s'agit de révéler le présent. Le braconnage cherche à attraper ces intuitions par un filet large car « avec un seul filet, un seul protocole, ça ne marche pas. Parce que quelqu'un peut se dissimuler derrière un protocole et être dans l'exposé lui-même, il est dans sa propre discipline, pas

[1012] Luc Gwiazdzinski, « l'approche sensible du territoire », compte rendu du groupe de travail, *Actes du séminaire de capitalisation PIRVE – 5 novembre 2010*, Agence d'Urbanisme pour le développement de l'agglomération lyonnaise, p. 17, disponible : http://www.urbalyon.org/Menu/Atelier-d-innovation-urbaine-369

[1013] Luc Gwiazdzinski, *Ibid.,* p. 18.

perturbé, pas décalé, donc ça ne marche pas. (…) il faut l'accepter, d'être dans la perturbation pour construire ensemble »[1014]. Luc Gwiazdzinski a d'abord commencé par travailler sur des explorations nocturnes, en décalage avec le rythme diurne quotidien : il faut accepter d'être en décalage avec ses rythmes personnels (de marche, de déplacement, rythmes physiologiques, etc.). Outre la fatigue, l'immédiateté de la restitution (écrire le moment même, avec la fatigue, « sous pression ») doit permettre de lâcher prise, c'est-à-dire d'adopter un autre régime de perception et d'action. Les protocoles qui ont été évoqués dans les expérimentations ci-dessus ont ce rôle de décalage par rapport aux habitudes et de retour vers l'éprouvé immédiat et ne sont que des exemples, des propositions qui peuvent être dé-multipliées. « Pour qu'on soit dans le sensible, il faut qu'il y ait du temps et qu'on soit dans cette fatigue. À un moment donné on est dans le lâcher prise, il y a les masques qui tombent, et c'est là que ça devient intéressant, dans l'éprouvé et dans la restitution »[1015]. Le braconnage réclame tout de même la confiance dans le dispositif : il faut une personne référente, extérieure, pour rassurer les participants. Ou une confiance mutuelle entre les membres d'un groupe qui se lance dans l'aventure.

Le point commun de ces expérimentations est d'utiliser la sensibilité comme capteur, d'utiliser ce qui est souvent appelé « approche sensible » et multisensorielle du territoire. L'expérimentation recueille des données qui sont celles de l'expérience sensible, et qui peuvent faire l'objet de l'esthétique comme science. Les protocoles que nous avons présentés ci-dessus avaient comme caractéristique de provoquer des zooms sensoriels, en particulier sur les sens qui sont moins utilisés dans la vie quotidienne pour le repérage spatial, l'ouïe, l'odorat, le toucher. Mais s'agit-il pour autant de collecter de manière systématique pour nourrir une science de la sensibilité ? Le vocabulaire des sciences expérimentales qui est présent (protocole, expérimentation, test, résultat…) ne doit pas tromper sur le type d'expérimentation dont il est ici question. Loin de chercher des déterminants objectifs de l'expérience sensible (sonore, visuelle, olfactive, kinesthésique, etc.) par la répétition d'expériences qui doit permettre la prévision, voire l'application dans du *design* urbain, l'expérimentation ne cherche pas à définir des invariants de l'expérience esthétique urbaine. Il ne s'agit pas de faire une expérience comme l'on remplit un questionnaire ou un test dont il est possible de tirer des résultats par la statistique. Il s'agit de mobiliser toutes les composantes de l'expérience pour participer à l'expérimentation commune.

Quel type de savoir est issu de ces protocoles ? Il ne s'agit pas d'utiliser le protocole comme une grille ou un questionnaire à remplir, dont il faudrait compiler et analyser les résultats. Il s'agit surtout, par ces protocoles, de rafraîchir l'expérience sensible quotidienne pour rouvrir les yeux sur l'expérience ordinaire, par le passage d'une expérience légèrement différente. Une expertise naît de

[1014] Luc Gwiazdzinski, *Ibid.,* p. 18.
[1015] Luc Gwiazdzinski, *Ibid.,* p. 19.

ce rafraîchissement de l'expérience. Les protocoles de l'Internationale Situationniste pouvaient paraître provocants ou loufoques (par exemple : explorer Strasbourg avec une carte de Londres), et volontairement sans but, inutiles : mais c'est leur décalage qui permettait une forme de disponibilité à l'espace-temps, un décalage qui permettait de le révéler. Le protocole offre une contrainte qui est utilisée pour sortir des routines. L'expérimentation suppose d'abandonner l'attitude instrumentale habituelle, et de la dévier, accepter de ne pas savoir ce qu'elle donnera. Par exemple, la vitesse de la marche : dans les cas des protocoles de l'Internationale Situationniste, nous avions vu l'importance de la dérive, décrite comme une marche rapide, et comme « comportement expérimental ». Celle-ci permettait de révéler la fragmentation de la ville en passant d'un quartier à l'autre. Comme nous l'avions remarqué à propos du projet situationniste, la géographie affective et la science des ambiances furent un échec, ce qui confirme que ce n'est pas une science expérimentale dont il est ici question, fut-elle esthétique.

Néanmoins, le protocole fait appel à la sensibilité et peut documenter un savoir de type esthétique sur l'espace et le temps urbain. Il s'agit de redonner sa place au corps dans ses dimensions perceptives, émotives et affectives dans le diagnostic urbain et le projet. Il faut préciser ici que si l'on part de l'expérience individuelle, ce n'est pas pour s'y cantonner et en donner une définition uniquement physiologique ou psychologique et subjective, mais pour en faire le point de départ de ce qui lie les individus dans un monde commun, une expérience urbaine commune. Au-delà de notre appareil sensitif, c'est la sensibilité, la faculté d'éprouver (*aïesthesis* - liée non seulement aux sens mais aux émotions) qui est mise en jeu, mais aussi la mémoire, l'imagination, la réflexion et la pensée. Le sensible a une dimension culturelle et est empreint d'évolutions historiques, il est l'une des facettes de la production de l'homme par lui-même si on reprend le cadre de pensée lefebvrien. La sensibilité forme et est formée par le rapport aux autres et à la nature, ici plus particulièrement par le corps sentant et percevant, celui qui se déplace dans l'espace avec une certaine corporéité (sa marche, ses gestes). De ce fait il est possible de décrire la sensibilité qui se met en place à une époque et dans un lieu donné, tout en saisissant la palette des physionomies subjectives.

En particulier, Lefebvre critiquait la prédominance de la vue[1016] dans la civilisation occidentale et dans l'urbanisme moderne, à l'origine des difficultés à produire une ville habitable et appropriée : les protocoles sensibles s'inscrivent dans la critique de la réduction de l'expérience sensible à l'expérience visuelle. La prise de conscience du passage de la société moderne à un monde urbain englobant s'est effectuée à la faveur de la critique du mode d'urbanisation moderne dominant, marqué par le fonctionnalisme et l'hygiénisme. L'ordre urbain est en perpétuelle

[1016] Voir *PE*.

transformation et il faudrait parvenir à concevoir cet ordre en mouvement. Il y a de nombreuses analyses de l'urbain qui devient insaisissable par les catégories traditionnelles de l'aménagement, trop fluide, mondial, connecté. La réduction persiste dans l'urbanisme contemporain, il faudrait poursuivre l'analyse de ce processus d'abstraction au-delà du seul fonctionnalisme. Cette réduction est surtout tangible dans la crise environnementale en cours.

Dans le cadre des expérimentations, les savoirs de type esthétique ne sont pas la finalité du processus, même s'ils permettent de les concevoir et les enrichir au même titre que l'expérience empirique. L'esthétique doit être articulée avec une dimension créatrice qui donne le sens de l'expérience. Si l'expérimentation vaut pour elle-même, indépendamment d'un résultat ou d'un objectif, elle doit être restituée et cette restitution pose la question en termes poétiques.

b) Parcours et création : arts situés dans l'urbanisation planétaire

Directement liée à l'immersion et au protocole dans l'expérimentation, la restitution de l'expérience plus ou moins immédiate peut prendre différentes formes. Ces formes ont été explorées dans le domaine des arts, où l'immersion stimule ou constitue l'acte créateur. En effet, la restitution peut employer les différents médias qui sont traditionnellement l'objet des arts : l'écriture, l'image photographique, le film, le dessin sous ses différentes formes, la musique (ou les œuvres plastiques sonores), la performance ou la danse… Au vingtième siècle, les arts ont tenté de prendre en charge l'espace urbain dans son intensité, avec ses flux et ses rythmes multiples, espace saturé et tissé de multiples liens, architecturé. Les artistes ont dû trouver des stratégies adaptées face à l'univers urbain qu'ils ne pouvaient surplomber et qu'ils étaient condamnés à parcourir. Comme le rappelle Jean-Pierre Mourey :

> « Il ne saurait être question de donner une représentation globale de la ville, de l'embrasser selon une perspective cavalière, comme le firent les peintres et les cartographes du 16ème et 17ème siècle. Pas de vue globale, pas de clôture de la cité, ni de la vision qui est censée la maîtriser. Pas de surplomb, de vision synthétique, mais une immersion qui permet des trajets multiples, fragmentés, séquencés (plus ou moins erratiques. »[1017]

Les arts que l'on appelle *in situ* cherchent à interroger l'expérience urbaine par leurs moyens traditionnels. Un détour par les arts situés doit nous permettre d'interroger les moyens de restitution de l'expérience urbaine dans le cadre d'une poétique urbaine qui dépasserait le cadre de la pratique artistique.

L'expérimentation, notamment en ce qu'elle engage le déplacement du corps humain à travers la marche, est le ressort de nombreuses œuvres au vingtième siècle, qu'analyse Thierry Davila dans *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20ème siècle*

[1017] Jean-Pierre Mourey, Béatrice Ramaut-Chevassus (s. dir.), *Art et ville contemporaine. Rythmes et flux.* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 10-11.

(Paris, éditions du Regard, 2002). Des œuvres sont créées par des artistes arpenteurs, l'artiste comme les œuvres quittant l'atelier pour créer *in situ*, la forme prenant naissance dans le mouvement et le déplacement, et pouvant faire l'objet d'une expérience esthétique elle-même en mouvement, des déambulations. Marcher introduit un jeu dans l'expérience et permet au psychisme de créer des associations, laissant place aux potentialités du désir et aux fantasmes. La marche accompagne la démarche de la pensée, mais elle a d'abord pour principal effet de dépayser, d'introduire de l'étonnement, processus que Thierry Davila appelle « estrangement »[1018]. Les artistes qu'il étudie ont en commun de faire un usage plastique du déplacement, et de fixer de manière diverses les résultats de leurs pérégrinations, notamment par la photographie. Leurs œuvres sont fortement liées au lieu qui les fait naître, le déplacement ne veut pas dire une forme d'équivalence des lieux liée au nomadisme.

Justement, les lieux de ces créations artistiques sont essentiels puisqu'ils interrogent la scission entre la ville et la campagne qui s'efface ou change de forme avec le processus d'urbanisation. En effet, ces pratiques héritent de celles qui s'inscrivent d'abord dans les villes historiques. Nous avons déjà soulevé ce point à propos de la psychogéographie et de ses ancêtres que l'on trouve principalement dans le romantisme français, notamment dans la figure du flâneur. Ce faisant, les poétiques de la ville tentaient de s'approprier la métropole moderne qui commence à dépasser toutes les formes connues jusqu'alors. Les artistes que Thierry Davila étudie (Gabriel Orozco, Francis Alÿs, et le groupe Stalker) héritent de ces pratiques de déambulation. Le marcheur est d'abord un piéton, l'espace urbain est le cadre privilégié de l'art contemporain et de l'artiste qui cherche à peindre la vie moderne, il devient donc ce que Thierry Davila appelle un « piéton planétaire » : « chaque marcheur, chaque acteur de la cinéplastique aujourd'hui, est redevable au flâneur de son inscription dans l'espace urbain c'est-à-dire de cette disponibilité à la vie, au rythme, au mouvement qui caractérise ce dernier, et, en réalité, de cette ouverture à 'la circonstance et à tout ce qu'elle suggère d'éternel' »[1019].

Cependant, il existe également une tradition d'arpenteurs d'espaces naturel ou de nomades des campagnes (d'abord avec le *land art,* dont la figure la plus emblématique est Richard Long) qui inspirent également les artistes contemporains qui pratiquent l'expérimentation avec une attention de plus en plus forte au paysage dans ses dimensions atmosphériques et telluriques. Les artistes du *land art*, qui trouvent leurs sources dans la littérature américaine (Henri David Thoreau) accordent au paysage et à la Terre un statut privilégié qui découle d'un lien affectif très fort, souvent en opposition avec le développement de l'urbanisation. À partir d'une expérience d'ouverture aux

[1018] Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20ème siècle,* Paris, éditions du Regard, 2002, p. 159.
[1019] Thierry Davila,*Ibid.*, p. 29. La citation est de Charles Baudelaire.

forces de la nature, le *land art* procède à des agencements à partir des matières premières de la Terre. D'autres artistes européens sont à la recherche d'une poétique de la Terre ou d'une « géopoétique », pour citer l'artiste franco-écossais Kenneth White (qui a d'ailleurs vécu une partie de sa vie dans les Pyrénées). Cette théorie-pratique est utilisée notamment comme une poétique, dans la création des œuvres d'art et de textes poétiques. Le but plus large de la géopoétique vise à réconcilier l'homme dans son rapport au monde, mais elle suppose de refonder l'anthropologie et la cosmologie, de se défaire de l'habitude de représenter le monde, comme l'indique Jean-Jacques Wunenburger :

> « L'artiste, peintre ou poète, ne peut se contenter de rester immobile devant le monde, objet à reproduire ou à déformer; il doit aller vers le monde, physiquement, le traverser, s'y déplacer, s'y perdre, pour l'absorber par tous les sens et en tous sens. Il s'agit, par le corps devenu mobile, souffrant et jouissant, de se retirer de son ego, de se faire monde, afin que le monde perde son extériorité et retentisse en nous. (...) L'art géopoétique nous semble astreint à une difficile ascèse, celle d'une expérience du monde, qui contrarie toutes les habitudes culturelles, celle d'un protocole de création qui doit désobjectiver le réel, sans pour autant céder à des expressions banalement projectives, égocentriques[1020]

La restitution de l'expérience dans l'expérimentation ne doit donc pas se contenter de « re-présenter » ce qui a été perçu mais de l'engager dans une création poétique. Selon Jean-Jacques Wunenburger, l'œuvre géopoétique n'est pas seulement destinée au plaisir esthétique mais comporte une dimension éthique puisqu'elle transforme les relations entre l'homme et le monde et cherche à y introduire du jeu. Elle est aussi poétique au sens lefebvrien en ce qu'elle transforme le rapport des hommes entre eux et le rapport des hommes à la nature en œuvre. Ce rapport poétique peut faire l'objet d'une connaissance sur laquelle l'imagination peut s'appuyer pour créer.

L'expérimentation prise comme cet ensemble de pratiques artistiques permet donc d'interroger la transformation des limites dans l'urbain généralisé, où la nature conserve une place résiduelle : l'expérimentation créatrice est un croisement, un point de rencontre entre des idées et des traditions différentes qui s'entrelacent. Thierry Davila explore les pratiques d'exploration dans la métropole contemporaine : « L'omniprésence de la métropole dans le champ de la culture a transformé le monde en un *ready-made* planétaire à l'intérieur duquel il s'agit de naviguer en traçant, et en inventant, des trajets dans lesquels la nature n'est plus dominante mais bel et bien fragmentaire voire lacunaire ou résiduelle »[1021]. Cela n'empêche pas les artistes actuels d'interroger le rapport à la Terre présent dans la métropole et l'urbain généralisé (Thierry Davila analyse des œuvres du groupe Stalker). Thierry Davila s'intéresse plus particulièrement à la technique de la

[1020] Jean-Jacques Wunenburger, « Art, Psyché, Cosmos » sur « Introduction à la géopoétique. Quelques textes fondateurs », http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/index.html

[1021] Thierry Davila, *Ibid.,* p. 40.

marche et du déplacement et son rapport avec l'activité créatrice et montre leur indissociabilité : « si cette circulation généralisée représente une méthode de travail, c'est parce qu'elle est chaque fois une façon d'élaborer des pratiques et des gestes c'est-à-dire des manières de penser – manières de voir, manières de faire, manières de faire voir. Déplacer et décentrer pour mieux faire penser ou tout simplement pour *donner forme* »[1022]. Ce faisant, elle permet une redécouverte et une appropriation du territoire traversé, et de recréer une expérience et de mettre des corps en mouvement. Les artistes qu'il étudie acquièrent ainsi le statut de « piétons planétaires »[1023], selon le terme qu'il emploie, qui montre l'extension globale de l'exploration humaine.

Leur mode d'action est à souligner : il ne s'agit pas de façonner l'œuvre à partir d'une table rase, selon le modèle de la connaissance propre à la modernité, mais le piéton planétaire « s'immisce dans la mégapole d'une façon non frontale, avec une mobilité discrète et légère, et néanmoins insistante »[1024]. Il fait travailler cette mégapole sur elle-même et fait travailler les corps qui la traversent à partir des gestuelles produites par l'œuvre. Ainsi, ces formes d'art travaillent à une transformation de l'expérience quotidienne qu'il s'agit de révéler afin de la requalifier. « Faire expérience c'est, pour le piéton planétaire, faire un geste, arpenter la ville et ses territoires non formatés dans l'expérimentation, réelle et fantastique à la fois, de la mobilité, dans l'épreuve du déplacement, dans l'*invention* du mouvement. C'est aussi et simultanément ouvrir le déplacement à une transmission directe et différée »[1025]. N'est ce pas l'Acte qui faisait l'objet de la recherche de Lefebvre, apte à transformer la vie à partir du quotidien ? N'est ce pas la recherche de la vie qui était recherchée par le romantisme révolutionnaire lefebvrien, face à la systématisation des flux et des circulations dans la ville contemporaine : flux d'énergie et d'informations, flux de personnes et de choses, ondes et flux techniques, répétition de signaux qui conditionnent de plus en plus nos expériences dans leurs dimensions sonores et visuelles… La réponse de l'expérimentation n'est pas une nouvelle systématisation englobante, elle s'insère dans des interstices, à partir de micro-actions.

N'était-ce pas également le mode d'action de l'utopie expérimentale ? Il est bien sûr possible de critiquer cette incapacité à transformer l'ensemble d'un système, mais comme le montre Thierry Davila, le piéton planétaire cherche à croire au monde et à s'y insérer, à partir de gestes infra-minces : « Chemin faisant, le piéton planétaire élabore des micro-situations expérimentales, il fabrique de l'expérience parce qu'il ne peut pas faire autrement, parce qu'il a à faire avec le monde, avec ses rythmes, son battement, et que, circulant dans ses vitesses, il ne recherche qu'une chose : l'invention d'une vitalité »[1026]. Contrairement à l'Internationale Situationniste, qui avait pour objectif

[1022] Thierry Davila, *Ibid.,* p. 41.
[1023] C'est l'intitulé de chaque sous-sections consacrées aux travaux des artistes.
[1024] Thierry Davila, *Ibid.,* p. 165.
[1025] Thierry Davila, *Ibid.,* p. 179.
[1026] Thierry Davila, *Ibid.,* p. 180.

d'investir l'urbanisme et de créer un urbanisme unitaire il n'y a pas de tentative, chez les artistes contemporains, de transformer la ville dans son ensemble. Pourtant, les méthodes et les modes d'action de ces pratiques artistiques *in situ* ne peuvent-elles inspirer l'urbanisme contemporain, par leur mode de faire ? Ne permettent-elles pas déjà nourrir les pratiques scientifiques pour restituer l'expérience urbaine ? Notre thèse est que les pratiques d'expérimentations associant immersion et restitution, s'inspirant des pratiques de création artistiques, peuvent nourrir une poétique urbaine.

c) Documenter et restituer l'expérience urbaine

Les techniques d'immersion dans un cadre urbain ne sont pas nouvelles dans les sciences humaines : les anthropologues urbains travaillent depuis longtemps à partir d'observations participantes ou de techniques en immersion, avec des moyens d'investigations et de restitutions divers, associant le texte et l'image (écriture, photographie, vidéo documentaire, etc.). Cette technique qui fut très utilisée par l'école de Chicago (Robert Park, Howard Becker) réclame de mettre en jeu l'observateur de manière personnelle, qui n'est plus à distance mais qui vit une expérience partagée avec les lieux et les hommes qu'il observe. Les protocoles d'observation réclament d'égayer la sensibilité par rapport à l'expérience ordinaire. Jean Peneff, dans *Le goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales* (La découverte, 2009), montre que l'observation est l'occasion de bâtir des dispositifs expérimentaux pour participer à la vie des autres et acquérir un savoir : « La création de situations où nous nous trouvons forcés, en nous adaptant, de construire les comportements appropriés à ce nouveau milieu confirmera ou révisera nos savoirs »[1027]. Il s'agit donc de démarches qui mettent à l'épreuve le chercheur, lui demandent de construire un savoir à partir de ce qu'il éprouve par l'« immersion » (Jean Peneff emploie le terme qui désigne selon lui plus qu'un contact prolongé avec un « terrain »).

Jean Peneff insiste sur le caractère immédiat et non systématiques de telles démarches, et il utilise aussi la métaphore du bricolage pour les décrire : « Ce sont des artisans, des bricoleurs peut-être, ils s'imprègnent discrètement du milieu où ils évoluent, vivent les situations ordinaires »[1028]. L'observation est une pratique qui met en œuvre des facultés qui s'exercent et se perfectionnent, à partir de l'exercice des organes perceptifs (tous les sens peuvent être impliqués). Ainsi Jean Peneff conseille de regarder sans le son, voyager en étranger dans sa ville en sortant de ses propres trajets quotidiens, fréquenter des personnes de milieux inconnus, d'abord en dissociant les sens : « regarder sans entendre et écouter sans voir, voilà deux premiers pas dans l'échelle de la

[1027] Jean Peneff, *Le goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales,* La découverte, 2009, p. 9.
[1028] Jean Peneff, *Ibid.,* p. 10.

conscience »[1029]. Plusieurs exercices doivent permettre d'entraîner l'attention au monde quotidien et la capacité d'enquête et de repérage.

Cependant, Jean Peneff dévalorise le travail bibliographique et conceptuel qui constitue la méthodologie scientifique ordinaire au profit de l'observation directe comme source principale des sciences humaines. S'il présente comment procéder à partir d'un matériau riche de notes qui permettent d'élaborer un problème, il élude le travail du texte et des médiations conceptuelles qui sont impliquées dans la recherche. Dans le cas d'une enquête sur l'expérience humaine, le langage constitue une médiation riche, de même que l'image. L'expérience médiate de la lecture et de l'écriture peut faire l'objet du même travail de rafraîchissement en lien avec l'expérience empirique. L'expérience peut être enrichie par les concepts, la lecture de romans, des films, qui stimulent également l'imagination indissociable de l'observation. La littérature peut fournir de nombreux exemples d'arpenteurs ou de flâneurs qui ont pu exprimer davantage d'un territoire que toutes les études scientifiques qui ont pu y être menées. L'activité conceptuelle fait partie de l'expérience de la recherche qui est pleine et entière, il est possible et même souhaitable d'explorer une bibliothèque « en immersion » et de savoir l'appréhender comme un « terrain ». Le chercheur acquière ainsi une attention aux moyens de la médiation qu'il emploie, et il peut faire l'objet de choix et d'une attitude réflexive.

Les contacts entre ces méthodes d'observation participante et les arts situés amènent une hybridation beaucoup plus importante des méthodes qui sont modelées par les moyens de restitution. Cette réflexion sur les moyens de la restitution pose justement la question des médiations par le langage ou l'image. L'hybridation méthodologique a été tentée par l'équipe dirigée par Laurent Devisme dans le projet de recherche sur le périurbain « Péri-Ville invisible: enjeux et outils d'un urbanisme descriptif »[1030] (PUCA, 2014). Il s'agissait de travailler sur des trajets, sur l'écriture en mouvement et sur la photographie et d'explorer de nouveaux moyens de restitution, sans renoncer à la rigueur de l'expression ni à celle de la conception des expériences, pour parvenir à une documentation des territoires du périurbain et étudier ses différentes configurations. Trois types de regards ont été convoqués, celui du chercheur en sciences humaines, celui du photographe et celui du concepteur urbain. Il s'agissait de saisir comment se manifeste le périurbain dans ses différents agencements, et écrire ceux-ci par le texte et l'image, ce que les auteurs appellent une méthode phénoménographique. Celle-ci vise à décrire un territoire de l'ordinaire au-delà des représentations toutes faites sur le périurbain (son manque d'urbanité, son

[1029] Jean Peneff, *Ibid.,* p. 149.
[1030] Voir les rapports et documents accessibles sur http://www.urbanisme-puca.gouv.fr/du-periurbain-a-l-urbain-a479.html

individualisme, sa laideur supposée…).

L'écriture, la narration et la photographie ont été utilisées comme techniques de documentation des trajets. Le récit ambulatoire a été utilisé avec différents mode de transports, la recherche se situant sur le territoire de Nantes Métropole, en particulier en train (Élisabeth Pasquier qui est devenue « la passagère du TER » entre Nantes et Pornic) et en vélo (Laurent Devisme qui suit cette même ligne de TER en décrivant son parcours cycliste). Par un protocole qui réclame une fréquentation assidue, il s'agit de saisir les interactions, de sentir ce qui constitue des repères ou des rythmes, et qui permettent d'organiser l'expérience. L'écriture est une manière de s'outiller pour retranscrire une expérience. L'explorateur se rend ainsi sensible mais travaille aussi avec ses fragilités, par la description du visible qui tente toujours d'aller jusqu'aux limites du perceptible.

Dans le cas du travail d'Élisabeth Pasquier, le récit comporte également quelques fictions ethnographiques puisque toute description est aussi narration, qui fait partie de la même manière de cette métamorphose du réel par le dispositif descriptif. Le travail d'écriture s'apparente à un travail littéraire, qui vise non pas à un dépaysement total mais à être attentif et à se laisser surprendre par le quotidien. Ce travail descriptif suit les enseignements de Jean-Christophe Bailly qui dans *Le dépaysement*. *Voyages en France* (Seuil, 2011), est passé maître dans l'art de saisir cette vérité du territoire, y compris dans ses dimensions historiques, culturelles et politiques, à partir de détails sensibles et dans l'éphémère, par une mise en pratique régulière. Dans le cas de Laurent Devisme, il s'agit de se confronter aux limites et aux franchissements des zones urbanisées à partir d'une expérience de parcours répétée. Dans le cas de Anne Bossé et Myriam Héaulmes, l'apparition du mot « bois » dans le nom de 24 rues de l'agglomération nantaise sert de motif pour aller voir, décrire et photographier les espaces périurbains. Le prétexte du toponyme, s'il paraît au premier abord ludique, permet de construire une réflexion sur l'espace périurbain. Ainsi, l'urbanisme descriptif utilise les ressources de la restitution par l'image et le texte pour documenter l'expérience urbaine.

Ces méthodes semblent loin des textes de Lefebvre qui est souvent présenté comme un penseur exclusivement théorique et conceptuel, « abstrait », ou peu en prise avec l'expérience. C'est pourtant à cette indissociabilité de l'expérience sensible et affective et du travail conceptuel et de l'écriture qu'il plaidait dans son propre travail, qu'il disait indissociable de sa vie. La citation que nous avons mis en épigraphe pour ce chapitre en témoigne : la sensibilité est indissociable du concept pour celui qui concevait l'activité de pensée comme la tentative de flairer des situations en formation, par des « antennes », ou un « filet à papillon ». C'est souvent cette qualité qui est mise en avant lorsque l'on cherche à comprendre le caractère visionnaire de certaines de ses recherches. Lorsqu'il s'essaie à une description proche de l'anthropologie dans *Pyrénées* (Regard, 1965) et qu'il

cherche à décrire son pays de manière métaphilosophique ou poétique, c'est au récit et à la littérature qu'il recoure pour préciser ses descriptions. Cet art de décrire est consécutif à l'exploration et à des expériences vécues et éprouvées. Lefebvre montre quelles sont les qualités attachées à la description d'un territoire, qu'il faut longuement fréquenter pour le narrer, à partir des échecs de la description des Pyrénées dans la littérature. À propos d'une description d'Hippolyte Taine, il écrit :

> « Ce texte est plat. Je ne reconnais pas la vallée de Luchon. Je ne l'imagine pas d'après M. Taine comme elle était il y a un siècle. Je ne la vois pas par ses yeux. M. Taine se veut précis. Il se prétend sec, dépouillé. Il montre : les fleurs, les vignes, la vallée, le prés et les maisons. Pas de vibration. Rien de caché qui se révélerait devant l'écrivain par ses yeux et sa parole. Il transmet des sensations, des caractéristiques. (…) Tout cela est vague, vague. « *Des* mauves. *Des* vergers. *Des* maisons. *Des* villages. *On* est obligé... » Qui ça, on ? Les voyageurs ? Les palefreniers ? Le conducteurs ? De quelle voiture ? »[1031]

Nous retenons donc que l'écriture ne doit pas seulement épuiser les objets visibles mais ouvrir vers l'invisible (les « vibrations ») pour décrire des particularités, saisir la singularité du moment et de la situation. Mais l'auteur ne doit pas imposer sur le paysage ses propres représentations, un système d'idées. C'est ce qu'il reproche à Victor Hugo qui reprend les attributs du cosmos pour décrire les Pyrénées :

> « Je ne vois pas en quoi cette brillante description convient aux Pyrénées plutôt qu'aux Alpes, aux Andes ou à l'Himalaya ! La nature, le cosmos sont partout les mêmes. Alors le particulier tombe. Je déclare trompeuse et fuyante cette manière de mettre de côté l'homme pour plonger par l'image, ou pour s'imaginer que l'on plonge, dans la profondeur de la nature avant l'homme. C'est le mauvais romantisme, ou le mauvais côté du romantisme. Dans ces pages prétendument pyrénéenne, je reconnais les thèmes : le sommeil et l'éveil, la profondeur et le dévoilement, la révélation subite du tout (…). Quant à moi, la nature sans l'homme ne m'intéresse pas. Même si elle me plaît ou me distrait. Même dans les lieux que l'on déclare beaux, splendides, superbes »[1032]

Ainsi, ce n'est pas un plaisir esthétique qui est recherché dans la description, mais le regard juste, celui qui restitue la présence du paysage dans les mots. Les techniques d'expérimentation comprennent donc des formes de restitution de l'expérience qui vont vers un urbanisme descriptif soucieux des singularités, des situations et des moments. Il s'agit maintenant d'envisager, à la lumière des pratiques d'expérimentations, quelle forme pourrait prendre la pratique rythmanalytique décrite par Lefebvre.

3) Pratiques rythmanalytiques

À partir des démarches d'expérimentation présentées, il est possible d'affiner le portrait du

[1031] Lefebvre, *Pyrénées,* Lausanne, éditions du Regard, 1965, p. 12.
[1032] Lefebvre, *Ibid.,* p. 13-15.

rythmanalyste en dressant une panoplie de possibilités pour la pratique de la rythmanalyse, comprise comme pratique poétique (de restitution et de projection de possibilités), associée à une démarche d'immersion sur un territoire donné. Les rythmes sont à la fois propres à un territoire et aux activités qui s'y déploient, qu'il faut saisir et restituer, et une caractéristique de l'expérience, qui introduit du jeu dans le rapport de l'individu à l'environnement. Pour restituer les rythmes de l'expérience urbaine, nous pouvons imaginer des expérimentations en immersion qui s'attachent particulièrement à saisir les rythmes urbains. Mais s'agit-il d'observer les rythmes comme des objets ou des personnes extérieures à nous-mêmes, à des flux répétés dont nous pourrions donner des caractéristiques objectives ? Pour nous, la poétique urbaine qui se crée par la pratique de la rythmanalyse engage un autre type de rapport à l'environnement que l'observation-retranscription-représentation : elle engage un rapport de participation-expérimentation-restitution.

a) Participation-expérimentation-restitution

Pour préciser ce que l'on entend par cette triade « participation-expérimentation-restitution », et en quoi elle s'oppose à celle d' « observation-retranscription-représentation », nous devons revenir sur ce qui fait de la rythmanalyse une pratique de poétique urbaine.

Nous trouvons des ressources d'abord dans les poétiques de la Terre. Comme l'indique Jean-Jacques Wunenburger, la poétique écologique considère le rapport de l'homme à la Nature comme milieu fait de matières et de formes dans lequel l'homme est inséré, dont sont issues des ambiances qui se fondent sur les doubles rapports d'intériorisation et d'extériorisation de l'homme à la nature. L'imaginaire des matières et des éléments est convoqué dans la poétique de la Terre : « Un monde poétique fait naître entre la Nature et celui qui l'habite une connivence, qui passe par le langage des matières et des formes, bref leur imaginaire »[1033]. C'est précisément cette connivence qui peut permettre de saisir les « vibrations » du paysage et l'architectonique spatiale et temporelle présente dans les rythmes. Le rythmanalyste doit participer aux vibrations et aux rythmes pour les ressentir plutôt que de seulement les observer. Cela suppose un entraînement qui doit apprendre à se synchroniser et se désynchroniser par rapport à l'environnement englobant pour se tenir à la bonne distance afin de l'analyser par la technique de la rêverie :

> « Pour cela, l'habitant, le promeneur, le travailleur doivent « entrer en phase » avec les choses même, être sur la même longueur d'onde qu'elles, ressentir les mêmes vibrations. C'est pourquoi les activités humaines créatrices reposent fréquemment sur une intériorisation des rythmes des matières et des paysages (au sens spatial et temporel de la découverte des intervalles et des formes) et sur une extériorisation des rythmes corporels dans le monde extérieur. La relation entre l'homme et la nature doit être, en ce sens, rythmanalytique »[1034]

[1033] Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images,* Paris, Vrin, 2012, p. 85.
[1034] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.*, p. 85.

Pour Jean-Jacques Wunenburger, la rythmanalyse suppose donc un équilibre entre les forces d'intériorisation et d'extériorisation dans le rapport de l'homme à l'environnement, il ne suffit pas seulement de recevoir les rythmes de l'extérieur et de les intégrer, ni d'extérioriser ses propres rythmes (pouls, respiration, marche) mais de les penser en interaction. « Dès lors, la relation interactive de la rêverie matériologique est constamment 're-jeu' au sens de Marcel Jousse, c'est-à-dire mimétisme symbiotique entre l'extérieur et l'intérieur, mais sans suppression de l'identité spécifique et de la singularité réciproque de la nature et de l'homme »[1035]. Il s'agit de saisir les rythmes pour être au monde, parmi les choses vivantes. Cela engage l'imagination comme faculté de l'homme, afin d'ouvrir des possibles, et donner prise sur les choses et de réactiver les symboles et les affects présents dans les matières imaginées. L'imagination permet de vivre l'expérience sur le mode de l'expérimentation plutôt que de la retranscription, que le rythmanalyste peut restituer plutôt que représenter.

Il est possible d'envisager la poétique écologique telle que décrite par Jean-Jacques Wunenburger comme l'un des aspects de la poétique urbaine qui se nourrit également de la poétique de la ville et des environnements construits. L'environnement dans la ville est l'ajointement de rythmes naturels, en phase avec les rythmes du corps humains (respiration, cœur, marche, système nerveux…), et des rythmes sociaux et culturels qui s'approprient les rythmes de la nature, comme nous l'avons décrit dans les chapitres 4 (temporalités sociales ; perte des temporalités cycliques, temporalités linéaires) et 5 (rapport du corps à son environnement par des textures et des gestes). La ville contemporaine vit le brouillage des temps et la désynchronisation des activités, mais la rythmanalyse suppose parvenir à distinguer des rythmes au-dessus du brouhaha quotidien. L'expérience esthétique de rythmes que nous avons décrite dans le chapitre 6 doit donc être mise en œuvre pour saisir les accords et les décalages des rythmes. Pierre Sansot montre que les rythmes naturels s'éclipsent dans la ville, au profit de rythmes sociaux : par exemple le commerce anticipe sur les saisons, les collections d'été arrivent avant l'été, etc. « Habiter une ville, c'est décider de vivre non plus en fonction de la naissance et de la mort du soleil, du rythme de saison, mais en fonction d'amitiés qui se nouent ou qui se défont, d'une saison théâtrale plus ou moins brillante, d'une revendication politique qui risque d'aboutir ou d'avorter »[1036]. Ainsi les rythmes d'un territoire urbains combinent rythmes naturels et rythmes sociaux et psychique, qui participent à la manière dont est vécu un territoire, sa géographie affective et rythmique.

Dès lors, la rythmanalyse propose des exercices pour expérimenter les rythmes urbains, y participer en y portant attention et en les révélant, ce qui peut donner objet à une restitution. En tant qu'être vivant, il est impossible de saisir les rythmes sans y participer en étant en phase ou en

[1035] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.*, p. 85.
[1036] Pierre Sansot, *Poétique de la ville,* Paris, Payot, 2004, p. 592.

décalage, ils ne peuvent être observés en tant que tels puisque les rythmes ne sont pas des objets. Le rythme n'existe pas hors de l'expérience, il est indissociable de l'expérience vécue, il est donc particulièrement intéressant pour saisir ce qui fait le style de vie d'un territoire ; l'expérimentation doit donc permettre de mettre en valeur le rythme dans l'expérience. Nous proposons donc quelques exercices tirés du cahier d'étonnement de l'Atelier d'Innovation de l'Agence d'Urbanisme pour le développement de l'Agglomération Lyonnaise, mais qui sont adaptables dans chaque situation. Ces exercices supposent la mise en œuvre de l'imagination et le vocabulaire des images. Ces exercices mobilisent les dimensions du rythmes identifiées dans la seconde partie de cette thèse.

Ces expérimentations font appel à l'image pour figurer l'expérience et donc à des imaginaires. Par exemple, il est possible d'expérimenter les déplacements. Voici ce qui était proposé dans le carnet d'étonnement de l'Atelier d'Innovation de l'AUL : « Est-un espace où l'on glisse ? Où l'on se heurte ? Pouvez-vous associer votre déplacement à un sport ? Qui se déplace autour de vous et à quelle vitesse ? Observez-vous des vagues de déplacement ? Les rythmes vous semblent-ils en harmonie – en conflit ? Vous sentez-vous en phase – en décalage ? »[1037]. Ou encore les lieux qui peuvent être interrogés par les différents sens, notamment en enlevant la vue (ce que nous appelons « balade musicale » ou l'ouïe : « Qu'entendez-vous ? Quel genre de musique cela vous rappelle-t-il ? Cela vous évoque-t-il des instruments de musique en particulier ? Que sentez-vous ? Quelles odeurs ? Y associez-vous un goût ? Un souvenir ? Quelle matière ou élément pouvez-vous associer à ce lieu ? (feu, air, métal…) ? Quelle texture (lisse, rugueux…) ? »[1038]. Il est intéressant de saisir les moments de pause dans l'activité, de mesurer l'intensité d'une journée d'immersion qu'il est possible de figurer dans un « électrocardiogramme de la journée », car le rythme d'une expérience est aussi celui de ses silences, la pause étant la rythmique fondamentale de toute activité.

Ces expérimentations donnent des matériaux qui peuvent être restitués par le texte, l'image photographique ou le cinéma, ou encore le design sonore. Différents médias peuvent permettre de restituer l'expérience rythmanalytique, comme nous l'avons montré dans la partie précédente à propos des arts situés et des techniques de documentation de l'expérience urbaine. La poétique dont il est question ne contribue pas seulement à la création de poésie, mais peut donner lieu à la création sonore, à la photographie, au film… Ces créations peuvent contribuer à façonner l'environnement urbain, à créer des formes. Elle peuvent être l'aboutissement de la rythmanalyse comme pratique.

[1037] http://www.urbalyon.org/Document/Atelier_d-innovation_en_urbanisme_-_le_cas_Oullins_-_cahier_d-etonnement-3070, Cahier d'étonnement, p. 10.

[1038] http://www.urbalyon.org/Document/Atelier_d-innovation_en_urbanisme_-_le_cas_Oullins_-_cahier_d-etonnement-3070, Cahier d'étonnement, p. 12.

b) Pratiques rythmanalytiques et création : quelques exemples

Nous allons maintenant nous attacher à décrire des exemples de pratiques de transformation de l'environnement urbain à partir de la rythmanalyse comme pratique poétique.

Un premier exemple peut être trouvé dans la notion de *design sonore* chez Raymond Murray Schafer, pour prolonger la réflexion sur l'importance de la musique dans l'étude des rythmes développée dans le chapitre 6. L'environnement sonore est un produit de la société, il est une composition qui peut être l'objet d'un travail musical. Les rythmes sont essentiels dans la composition du paysage sonore et ils se rapportent toujours aux rythmes du corps humain qui fournit l'étalon, le module de mesure par rapport auquel ils sont imperceptibles (trop rapides ou trop lents), mais composent la grande symphonie de l'univers. « Le corps de l'homme donne à l'architecte et au designer sonore la mesure à partir de laquelle ils concevront son cadre de vie et qui, plus loin, permettra d'arpenter les espaces inhabités, inaccessibles ou incontrôlables, car le corps aide aussi à comprendre les rythmes acoustiques de l'environnement et de l'univers »[1039]. Les rythmes principaux qui peuvent fournir l'étalon de la composition sonore de l'environnement sont le cœur, la respiration, le pas et le système nerveux.

Pour Murray Schafer, « lorsque les rythmes du paysage sonore se font confus ou chaotiques, la société sombre dans un laisser-aller dangereux »[1040], et cela est précisément le cas dans l'urbain généralisé qui surmène le sens de la vue. La cacophonie n'est pas liée à la densité de personnes rassemblées, la société doit devenir attentive à son environnement sonore et à en faire l'objet d'une composition sonore. Les grandes compositions musicales« aident à concevoir la manière de modifier, d'accélérer ou de ralentir, de purifier ou de densifier un paysage sonore, à déterminer ce qu'il faut encourager et ce contre quoi il faut lutter »[1041]. Le rééquilibrage des environnements sonores vise à l'harmonie, ce en quoi la pensée de Schafer s'apparente à la pensée utopique (voir chapitre 7). Ainsi, il conçoit la fonction de l'art comme « ouvrir à de nouveaux modes de perception, représenter des styles de vie différents. (…) Le designer sonore lui aussi empruntera des chemins hautement irréalistes ; mais il devra également s'atteler à une tâche très concrète de conservation et de réparation »[1042]. L'utopie est l'une des grandes ressources de l'imagination grâce à laquelle le designer sonore peut se ressourcer. Murray Schafer consacre un chapitre au jardin comme réalisation possible de cette utopie, qui laisserait à nouveau parler la voix de la nature et de ses rythmes apaisants. « Ainsi avons-nous toutes les raisons d'insister sur la nécessité de mettre aujourd'hui de nouveau l'accent sur l'importance du jardin public

[1039] Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore, le monde comme musique,* (1977), éd. Wildproject 2010, p. 323.
[1040] R. Murray Schafer, *Ibid.,* p. 339.
[1041] R. Murray Schafer, *Ibid.,* p. 340.
[1042] R. Murray Schafer, *Ibid.,* p. 342.

acoustiquement pensé, ou ce que l'on pourrait appeler plus poétiquement le 'jarfin sonifère' »[1043], qui laisserait également place au silence.

Un second exemple peut être trouvé chez l'urbaniste Kevin Lynch qui donne des indications pour une poétique urbaine en s'appuyant sur l'expérience esthétique des rythmes dans l'ouvrage *What time is this place ?* (MIT Press, 1972). Kevin Lynch fait partie de la génération d'urbaniste qui critique le fonctionnalisme moderne, à l'instar de Jane Jacobs, et qui pense la ville à partir d'une expérience concrète, celle de l'homme qui arpente les rues. L'appréhension de l'environnement, dans le sens large du milieu bâti ou non bâti que l'on habite ou que l'on traverse, ne se résout pas à des lois physiologiques de la perception mais engage l'histoire individuelle, les expériences personnelles et affectives et des déterminations sociales, culturelles et historiques. Dans son premier ouvrage *The image of the City*, paru en 1960, il s'interroge sur la manière dont différentes formes architecturales sont vécues et comment une image de la ville est forgée par ses habitants. La tâche de l'architecte ou de l'urbaniste est dès lors de créer des formes qui rendent cette image attachante et plaisante pour l'individu, mais aussi lisible, en fournissant des repères qui lui permettent de s'orienter dans son expérience quotidienne. En agissant sur la forme physique externe de l'environnement, le designer agit sur l'observateur. Lynch détermine les lignes de forces de l'image qui en font les qualités et propriétés, et qui deviennent des éléments de composition urbaine : voies, quartiers, points de repères, forme générale... Contrairement à ce que l'on pourrait penser, en se concentrant davantage sur l'image visuelle de la ville en tant que représentation mentale synthétique, *l'image de la Cité* n'élude pas l'expérience charnelle de la ville.

L'expérience de la ville n'est pas celle de la simultanéité du plan : elle est un parcours mêlant différentes séquences temporelles et spatiales. Cela a une importance pour celui qui conçoit la ville, puisque le morceau de ville créé est découvert successivement. « Comme un morceau d'architecture, la ville est une construction dans l'espace, mais sur une vaste échelle et il faut de longues périodes de temps pour la percevoir. La composition urbaine est donc un art utilisant le temps, mais il est rare qu'on puisse y employer les séquences contrôlées et limitées d'autres arts basés sur le temps, telle la musique »[1044]. En effet, l'expérience de la ville moderne est celle d'un excès de sensations où « presque tous les sens interviennent et se conjuguent pour composer l'image »[1045]. De plus, ce n'est pas uniquement une expérience présente qu'offre le parcours dans la ville, mais des souvenirs du passé et des désirs, des projections dans le futur. La ville se transforme

[1043] R. Murray Schafer, *Ibid.,* p. 352.
[1044] Kevin Lynch, *L'image de la Cité*, (1960), Bordas, 1976, p. 1
[1045] Kevin Lynch, *Ibid.*, p. 2.

sans cesse, « on voit la ville sous tous les éclairages, par tous les temps »[1046], dans son « ballet » quotidien pour reprendre le terme de Jane Jacobs. Pour Kevin Lynch, nous ne sommes pas seulement observateur de la ville dans l'expérience urbaine, car « nous ne faisons pas qu'observer ce spectacle, mais nous y participons, nous sommes sur la scène avec les autres acteurs »[1047].

Dans *What Time Is This Place*, Kevin Lynch revient sur la question du temps et de l'aménagement de l'environnement urbain, qui ne se limite plus à la ville historique mais qui englobe des territoires entiers. Aménager ne revient pas seulement à produire un objet architectural nouveau mais à accompagner le changement de l'environnement de manière globale. Le succès de l'aménagement, selon Lynch, dépend de la qualité de l'image du temps qui se forge au contact de l'environnement. Selon lui, une image désirable du temps de la ville serait une image qui « célèbre et élargit le présent tout en faisant des connexions avec le passé et le futur »[1048]. Il s'interroge dès lors sur la manière dont le temps s'incarne dans l'environnement physique. Comment l'architecte peut jouer avec ce temps pour le rendre source de bien-être pour l'individu, et comment cette image du temps peut concourir à la réussite dans la transformation de l'environnement ? Selon Lynch, il faut avant tout prêter attention au temps historique du changement, la situation globale de la ville dans lequel l'aménagement se produit. On ne peut construire de la même manière dans une ville qui a connu une catastrophe que dans une ville préservée par l'histoire. Une ville à reconvertir n'a pas la même dynamique qu'une ville en pleine expansion ou en révolution. Cela affecte la perception du changement par les habitants, et avant tout leur rapport au passé et au futur. Le rapport au passé est fondamental pour envisager la manière dont on préserve le patrimoine d'une ville, car il constitue le plus souvent la majeure partie de celle-ci par rapport aux projets nouveaux. Mais la préservation et la mémoire sont toujours valables pour un présent qui les choisit et les modèle. Le sens du présent est donc fondamental dans tout projet et c'est celui-ci qui doit être l'objet de l'attention de l'urbaniste. C'est dans le présent que se joue le rapport de l'homme avec son environnement, dans son expérience, car le cœur de notre sens du temps est le présent[1049].

Kevin Lynch décrit justement le présent comme une expérience du rythme. Pour intensifier le sens du présent, et donc l'image du temps, l'urbaniste doit s'appuyer sur des rythmes urbains. Il est frappant de voir combien les propos de Lefebvre et de Lynch s'accordent quand ils en viennent à parler des rythmes urbains. Pour montrer cette corrélation, nous pourrions nous attacher au besoin

[1046] Kevin Lynch, *Ibid.*, p. 1.
[1047] Kevin Lynch, *Ibid.,* p. 2.
[1048] « *A desirable image is one that celebrates and enlarges the present while making connections with past and future* », Kevin Lynch, *What Time is this Place*, MIT Press, 1972, p. 1. Traduction de l'auteure.
[1049] « *Our images of past and future are present images, continuously re-created. The heart of our sense of time is the sense of 'now'. The spatial environment can strengthen and humanize this present image of time, and I contend that this function is one of its vital but most widely neglected roles* » Kevin Lynch, *Ibid.*, p. 65. Traduction de l'auteure.

qu'ils ont chacun éprouvé de décrire les rythmes et la temporalité d'une rue. Lefebvre consacre un chapitre à la description de la rue Rambuteau à Paris dans ses *Éléments de rythmanalyse*, alors que Kevin Lynch les décrit dans le chapitre « Boston Time » de *What Time Is This Place*, consacré à la Washington Street de Boston. Ce sont des rues qui conservent les traces d'une longue histoire, mais qui sont en changement. Dans les deux cas les rythmes naturels sont peu présents, comme si l'exemple en était d'autant plus pertinent. Ce qui fait le rythme de la ville, c'est sa foule, dans ses activités et sa dynamique. Ainsi, ces deux rues fournissent une expérience typiquement urbaine du temps et de ses rythmes. Kevin Lynch note : « Si certains signaux du temps qui sont ceux de la campagne dans la rue commerciale, elle est riche des actions rythmiques des gens. Le trafic s'intensifie le matin et diminue le soir (Lynch utilise le mot *swells,* qui veut dire la houle, le crescendo et le diminuendo). Au moment du déjeuner les restaurants s'emplissent. Les feux de circulation ralentissent et le parcmètre s'accélère »[1050]. On peut trouver cette même description des alternances et répétitions chez Lefebvre, qui ont quelque chose de « maritime » : « La marée envahit l'immense place, puis se retire : flux et reflux »[1051]. Il ne repère pas seulement les variations quotidiennes mais aussi les variations dans la semaine : le dimanche laisse les rues vides. Les quelques arbres et le climat indiquent les variations saisonnières. L'intensité et la dynamique de la ville n'est pas du tout la même dans cette rue commerçante que dans une rue parallèle plus calme. Le jour laisse place à la nuit et à ses activités, alors que les boutiques ferment : chaque lieu a ses horaires. Suivant les coutumes de la population, des fêtes et célébrations rythment également la rue.

Comme Lefebvre, Lynch réfléchit aux transformations induites par la modernité et l'urbanisation dans les rythmes sociaux. Dans la modernité, les rythmes sociaux, qui coordonnent les rythmes vitaux individuels et les activités sociales, ne se fondent plus sur des cycles naturels. Le temps a tendance à devenir de plus en plus « abstrait » - le terme se retrouve à la fois chez Lefebvre et Lynch. Le grand synchroniseur de l'activité sociale est la montre. On retrouve chez Lynch comme chez Lefebvre une analyse du rôle de la montre dans ce processus d'abstraction, qui permet la mesure d'un temps homogène et quantitatif pour les activités sociales. Le temps abstrait est ce qui écrase la rythmicité de la vie humaine. Réaffirmer les rythmes, c'est aller à l'encontre de ce processus d'abstraction dans la pratique, combattre la vie programmée. La rythmanalyse apparaît alors comme une pratique d'opposition et de lutte contre l'aliénation. Mais Lynch n'est pas un théoricien critique et c'est ce qui le distingue de Lefebvre : il tente de composer pragmatiquement avec les rythmes pour transformer l'environnement.

[1050] « *If the business district lacks some of the time signals we see in the rural countryside, it is rich with the rythmic actions of people. So there are many indicators of time on the street. In the morning and evening the trafic swells. At lunchtime the restaurants fill up. The trafic light runs slow and the parking meter fast* » Lynch, *Ibid.*, p. 139. Traduction de l'auteure.

[1051] Lefebvre, *ER.*, p. 51.

Pour Lynch, c'est toujours l'environnement qui indique le passage du temps, même si c'est la montre qui le quantifie. « L'environnement est la montre que l'on lit pour dire le passage du temps réel, du temps personnel »[1052]. Si les rythmes permettent d'accorder le temps subjectif et le temps social, ici celui de la ville, c'est parce qu'ils sont perceptibles dans l'environnement. Lutter contre l'abstraction du temps passerait donc par la mise en valeur des rythmes perceptibles dans l'environnement, et permettrait de mieux accorder les temporalités sociales aux temporalités individuelles. Or le temps abstrait n'est pas seulement généré par la quantification du temps par la montre, il est aussi le résultat de la vie quotidienne moderne qui se fonde sur elle. Si nous voulons délaisser la montre pour un autre signal du temps qui passe, il est difficile de revenir à des indications du temps par les rythmes naturels car le citadin vit en intérieur. « Les locaux du bureau ou de l'usine, les longs couloirs, et les métros sont des environnements hors du temps, comme les grottes ou la mer profonde. La lumière, le climat, et les formes visibles sont invariants. Sans les oscillations de l'extérieur qui permettent de maintenir nos rythmes en phase, nos horaires pourraient se dérégler »[1053]. Lynch propose des solutions de design ou aménagement au sens large qui permettent de répondre à cette abstraction du temps. Au-delà d'une organisation de l'image du temps, une expérience esthétique des rythmes de l'environnement est envisagée.

Les répétitions rythmiques sont l'outil le plus efficace d'une telle approche esthétique. Mais la solution qui consisterait à simplement introduire des signes du temps n'est pas pleinement satisfaisant, surtout si ces signaux ne sont que des simulacres des effets des cycles. Il faudrait que ces aménagements puissent satisfaire les sens, sans se limiter à l'aspect visuel : chaleur, lumière, bruits, odeurs. Une partie de la solution peut donc consister en l'amplification de signes naturels du temps, qui souligneraient les variations climatiques, saisonnières et journalières. À grande échelle, une approche paysagère permettrait d'amplifier ces contrastes rythmiques, et pourrait même être érigée au niveau d'un art, car les grands espaces n'ont pas encore été traités suivant cette approche, à l'époque où Lynch écrit[1054]. La végétation et l'éclairage sont les solutions privilégiées, mais ils ne doivent pas être trop voyant pour ne pas paraître artificiels. Les transitions sont à soigner. « Les caractéristiques qui feraient la réussite d'un art de ce genre serait sûrement la simplicité, la rythmicité, la lenteur, la grandeur, l'accent sur le milieu stable, un lien direct avec les changements

---

[1052] « *Environment is the clock we read to tell real time, to tell personal time* » Lynch, *Ibid.*, p. 66.

[1053] « *As we spend more of our lives in interior environments, we are deprived of many natural clues to the passage of day and season. Office and factory buildings, long corridors, and subways are timeless environments, like caves or the deep sea. Light, climate, and visible form are invariant. Without external oscillations to keep our rhythms in phase, our schedules may become erratic* ». Lynch, *Ibid.*, p. 69. Traduction de l'auteure.

[1054] Lynch écrit au début des années 1970. Depuis le paysage est devenu une approche de l'environnement, notamment à partir du *Landscape Architecture* et *Landscape Urbanism*.

naturels et le sens de l'environnement, une grande connexion avec l'activité humaine »[1055]. La rythmicité de la ville n'est pas seulement celle de la nature : « Nous n'avons pas seulement des indices naturels (du temps qui passe) : les grandes villes ont des rythmes des sonorités, de la lumière, et de l'activité qui transmettent l'heure et la saison de manière aussi nette que le fait le soleil à l'observateur expérimenté. Ces indices pourraient aussi être amplifiés et rendus plus précis »[1056]. Ils seraient propre à chaque ville, voir à chaque quartier. La fête est aussi un puissant moyen de rythmer la vie publique, le rassemblement permettant selon Lynch d'avoir une conscience pleine et entière du présent. L'espace public pourrait ainsi être traité comme un aménagement intérieur qui changerait selon ses rythmes propres.

Enfin, le mouvement de l'observateur pourrait être utilisé. Piétons, cyclistes, automobilistes, l'environnement urbain est d'abord celui où on se déplace, et ce déplacement est celui par lequel nous découvrons et expérimentons la ville. Lynch envisage le traitement de ces espaces comme des promenades dans un jardin: « Il y a des progressions rythmiques simples, peu importe la richesse et la taille des matériaux employés, qui construisent une apogée splendide ou terrifiante, et qui sont faites pour être découvertes dans un sens et dans des conditions contrôlées. Les jardins et les villes ont des voies de processions similaires »[1057]. Ainsi, Lynch offre des principes d'aménagement qui s'appuient sur l'expérience rythmique de la ville et qui font de l'expérience urbaine une expérience esthétique. Sa pensée des rythmes peut indiquer des pistes pour la création d'environnements urbains à partir des rythmes et donner un contenu à la pratique rythmanalytique comme poétique urbaine.

c) Le rythmanalyste poète (3) : le jardinier de Babylone ?

Ces exemples montrent les possibilités d'applications de la rythmanalyse dans la poétique urbaine. Ce faisant, nous rejoignons une dernière fois le rythmanalyste poète tel qu'il avait été imaginé par Lefebvre. Dans le chapitre 6, nous montrions que le rythmanalyste pouvait restituer son analyse des rythmes sous la forme d'un acte verbal, et que cet acte poétique avait une vertu transformatrice. Celui-ci avait pour but de restituer la présence dans le quotidien, de le transformer en œuvre, de restituer le corps total et sa sensibilité dans le rapport au monde. Dans le chapitre 7, nous montrions que le rythmanalyste poète pouvait aussi être engagé dans la transformation de la

[1055] « *The caracteristics of a successful art of this kind will surely be simplicity, rhythm, slow pace, grandeur, an emphasis on the enduring background, a direct connection with natural changes and environmental meaning, a strong reference to human activity* », Lynch, *Ibid.*, p. 184. Traduction de l'auteure.

[1056] « *Nor are our clues solely natural ones – great cities have rhythms of sound, light, and visible activity which convey time and season as vividly as does the sun. These clues might also be amplified and sharpened* », Lynch, *Ibid.*, p. 70. Traduction de l'auteure.

[1057] « *There are simple rhythmic progressions, however rich and massive the materials employed, building a final climax of splendor or dread, designed to read in one direction under controlled conditions. Garden and cities have similar processional ways* », Lynch, *Ibid.*, p. 185. Traduction de l'auteure.

vie par la création de moments et pouvait ainsi permettre d'imaginer une architecture et un urbanisme. La pratique rythmanalytique rejoint l'utopie expérimentale d'une architecture de la jouissance. À l'acte verbal se superpose la création de spatio-temporalités qui réalisent l'utopie dans l'expérimentation, et nourrissent ainsi l'imaginaire de la création d'espace-temps en les appuyant sur une connaissance de type poétique.

Les exemples de pratiques poétiques que nous avons ici mobilisés permettent d'imaginer une pratique de poétique urbaine contemporaine, et esquissent différents cadres organisationnels dans lesquels elle pourrait être mobilisée de manière pragmatique, y compris dans les modalités opérationnelles de la fabrique de la ville actuelle. Entendue comme une pratique poétique, la rythmanalyse donne corps au projet lefebvrien d'une métaphilosophie qui s'appliquerait à transformer la vie. Celle-ci restitue la sensibilité dans la pensée et la création architecturale et urbaine par un projet poétique. Ainsi la rythmanalyse comme métaphilosophie permet de faire coexister le projet critique et le projet poétique dans la pensée de Lefebvre.

Cependant, l'expérimentation rythmanalytique ne peut s'intégrer dans l'action aménageuse actuelle si elle ne laisse pas place à l'expérimentation qui suppose des modes de faire métamorphosés. Tout comme la création des situations, ou l'architecture de la jouissance, le mode d'action du rythmanalyste poète semble inconciliable avec la pratique sociale actuelle, elle est donc condamnée à l'échelle de la micro-action, tout comme les interventions artistiques que nous avons décrites. Mais l'expérimentation entraîne d'elle-même une transformation de l'action. C'est ce qu'indique Luc Gwiazdzinski à propos de la démarche « sensible » qui préside à ses expérimentations :

> « La question du sensible est dans l'observation, dans la sensibilisation, elle est dans les représentations, elle est dans la projection à la fabrication du projet, elle n'est pas que dans la balade urbaine, donc on n'est pas que là. Elle est dans tout ça, dans tout ce qui est la question du penser, éthique et esthétique, (...) c'est la question du vivre ensemble qui est posée. Et pour l'instant, si les protocoles sensibles sont uniquement dans le jeu, ils nous renvoient à un supplément d'âme, et moi je pense que c'est plus profond que ça »[1058]

La dimension de jeu qui est présente dans l'utopie expérimentale n'est pas seulement dans le plaisir de l'expérience, elle s'oppose à la planification de type prospective. Le jeu est une manière de décrire le processus inhérent au projet, il permet de gérer l'incertitude et l'indécision inhérentes à la création. Le jeu crée un espace intermédiaire, entre le subjectif et l'objectif, qui est précisément le lieu de l'architectonique spatiale et temporelle. Le jeu est le mode par lequel des formes naissent, directement vécues de manière collective, qui établissent un rapport entre l'individu et les autres, et

[1058] Luc Gwiazdzinski, « l'approche sensible du territoire », compte rendu du groupe de travail, *Actes du séminaire de capitalisation PIRVE – 5 novembre 2010*, Agence d'Urbanisme pour le développement de l'agglomération lyonnaise, p. 20.

leur environnement. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 6, les rythmes sont essentiels à ce processus de création de formes spatiales et temporelles appropriées. Il ne s'agit pas de mettre en forme de manière méthodique les protocoles sensibles pour parvenir à une nouvelle manière de faire de l'urbanisme : le jeu agit de manière virale, comme un « déclencheur » et périt par la formalisation et la modélisation. L'expérimentation ne peut être présentée comme un nouveau modèle pour la ville contemporaine.

Il se pourrait que le praticien qui met en œuvre l'expérimentation en travaillant avec les rythmes existe déjà. La figure du rythmanalyste poète envisagé par Lefebvre peut trouver des correspondances avec certaines démarches engagées par l'art environnemental depuis les années 1970, et permettent d'entrevoir un rythmanalyste jardinier ou paysagiste. Cette tendance de l'art n'envisage pas seulement l'environnement comme un substrat biologique, avec une approche écologique de type scientifique, mais aussi comme l'objet d'une culture. À l'intérieur de ces démarches soucieuses de faire un art pour la vie quotidienne qui ne tombe pas dans le nouvel empire marchand des industries vertes, Nathalie Blanc et Julie Ramos repèrent l'importance du travail sur le paysage et le jardin. Ces démarches visent à créer « un art qui travaille avec le réel plus qu'il ne *représente* le réel »[1059], en s'engageant dans une transformation concrète des milieux de vie et en associant le diagnostic scientifique au diagnostic artistique. La connaissance de ce « faire » particulier s'acquière également par l'expérimentation. Cela suppose un décloisonnement de l'art par rapport à d'autres activités dans la société civile.

Nous rejoignons ainsi la citation de Henri Lefebvre qui a été mise en épigraphe dans l'introduction de cette thèse : l'avenir de l'art n'est pas artistique mais il est urbain, parce que l'avenir de l'homme est d'être urbain et que l'art est toujours associé à cette réflexion sur l'homme et le destin humain. Cela suppose un changement dans les pratiques d'aménagement qui laisse place à une dimension artistique suivant la tendance dégagée. Le paysage ou le jardin semble alors être la forme d'intervention privilégiée d'une telle pratique. Ce développement des jardins et du paysage répond à des impératifs divers, sociaux et environnementaux. Le spécialiste du paysage Jean-Pierre Le Dantec analyse ce renouvellement de l'héritage de la culture des jardins urbains, sous ses différentes formes. « La violence des mutations en cours à l'échelle planétaire impose – et conforte du même coup- la symbiose annoncée dès l'origine entre villes, jardins et paysages »[1060]. La création sans cesse renouvelée du jardin suppose le jeu avec des rythmes divers, une médiation entre les rythmes humains et les rythmes naturels, qui peut permettre d'imaginer l'action du rythmanalyste poète face aux enjeux urbains du 21e siècle. Si le monde et l'environnement deviennent urbain, la nature devient le jardin que l'homme devra cultiver et préserver de manière

[1059] Nathalie Blanc et Julie Ramos, *Écoplasties. Art et environnement*, Paris, Manuella éditions, 2010, p. 29.
[1060] Jean-Pierre Le Dantec, *Poétique des jardins,* Arles, Actes Sud, 2011, p. 156-157.

habile. Le rythmanalyste devra alors devenir jardinier, et le jardinier rythmanalyste.

Ainsi, nous avons tenté de montrer quelles voies pouvaient s'ouvrir pour la poétique urbaine contemporaine, en prolongeant les idées de Lefebvre d'une pratique artistique comme « utopie expérimentale ». Celle-ci entre en résonance avec de nombreuses pratiques scientifiques et artistiques qui se décloisonnent et coopèrent pour s'engager dans la transformation concrète des milieux de vie urbains contemporains. Ce faisant, nous n'avons pas abandonné la notion de rythme qui est essentielle pour engager cette pensée de l'expérimentation mêlant la spatialité et la temporalité de l'expérience. Le jeu de l'individu par rapport aux autres et à l'environnement peut être saisi par une pensée rythmique. Cette recherche poétique est donc amenée à se poursuivre en mêlant des dimensions théoriques et pratiques.

Conclusion générale

> « La véritable entreprise de l'an 2000, ce n'est pas l'évasion dans la Lune, nous y serions d'autant mieux enfermés dans notre machine, mais l'installation sur Terre. (…) La merveille de Babylone est ce jardin terrestre qu'il nous faut maintenant cultiver et défendre contre toutes les puissances de mort qui l'ont toujours assiégé. Elles ont provisoirement le visage de forces humaines, mais ce sont bien toujours les mêmes : le refus de penser, l'horreur d'agir. Certes, notre jardin n'est pas l'Éden, mais l'humble beauté de ses fleurs reflète la gloire d'un autre printemps qui ne passe pas. Et il n'est pas trop de tout l'effort humain pour permettre à l'instant de s'épanouir », Bernard Charbonneau, *Le jardin de Babylone,* (1969), Paris, réédition Encyclopédie des Nuisances, 2002, p. 258-259.

Une relecture générale de la pensée urbaine de Lefebvre

Les textes sur la rythmanalyse de Lefebvre suscitent un engouement et un intérêt dans les études urbaines contemporaines ainsi que dans les arts appliqués, mais peuvent paraître difficiles à articuler avec le reste de la théorie urbaine de Lefebvre. De fait, ces textes sont souvent réappropriés pour contribuer aux questions d'esthétique urbaine, pour inspirer des méthodologies d'observation directe des espaces urbains, pour suggérer des méthodologies et des concepts concernant les temporalités et les rythmes urbains, sans pour autant faire l'objet d'une lecture systématique qui mettrait en évidence les tensions présentes. Le lecteur peut faire l'économie d'une réflexion globale sur l'œuvre dans la mesure où le vocabulaire employé conserve un sens courant, mais les termes héritent en fait de toute l'œuvre antérieure de Lefebvre. Cette thèse a cherché à reconstruire la démarche de pensée dont la rythmanalyse est issue, les concepts sur lesquels elle s'appuie, et les objectifs que Lefebvre a pu lui assigner, à partir d'une explication des textes de la rythmanalyse qui a cherché à cerner sa place dans l'œuvre de Lefebvre.

Ainsi, ce travail a donné lieu à une reconstruction conceptuelle de l'œuvre urbaine de Lefebvre, avec pour ambition de mettre en avant les dimensions poétiques des concepts à côté de leur dimension sociologique et critique. Il s'agissait de rendre raison des apports de la pensée de Lefebvre, plutôt que d'en faire le panégyrique. Le premier chapitre a mis en évidence que la sociologie urbaine lefebvrienne est issue d'un projet théorique plus général de critique de l'homme et du monde moderne à partir du matérialisme dialectique. Le matérialisme dialectique lefebvrien est lui-même nourri par une lecture humaniste et romantique de Marx, dans laquelle la notion d'aliénation hégélienne est fondamentale, ainsi que de quelques apports nietzschéens. L'homme doit se créer en se libérant de l'aliénation qui le sépare de lui-même : la révolution, que Lefebvre ne confond pas avec un changement de pouvoir politique, est une transformation dans la vie. Elle doit permettre à l'homme de retrouver l'unité dans son rapport avec les autres et avec la nature, de transformer le style de sa vie en œuvre. La théorie critique doit déceler les aliénations dans la société moderne, en particulier dans la vie quotidienne, pour appuyer l'effort de transformation de la vie et étayer l'imagination des possibles. Lefebvre fait de la théorie critique une connaissance de la *praxis* ou pratique sociale, c'est-à-dire l'analyse de l'activité de production de l'homme par lui-même, dans son rapport

aux autres et à la nature. C'est ainsi que naît sa sociologie critique. Ce programme de connaissance critique de l'homme et du monde moderne passe par l'analyse des produits de la *praxis* qui se donnent dans l'expérience immédiate et quotidienne. La sociologie lefebvrienne n'est pas d'emblée une sociologie urbaine : il a commencé par s'intéresser au monde rural, notamment à ses Pyrénées natales, le paysage rural étant le visage de la pratique sociale. Les enjeux du monde moderne se trouvèrent toutefois exposés de manière plus saillante dans la ville après la seconde guerre mondiale, en particulier dans la ville nouvelle de Mourenx construite ex-nihilo dans le paysage béarnais. Le phénomène d'urbanisation devient dès lors une entrée privilégiée pour la sociologie comme théorie critique du monde moderne : Lefebvre devient sociologue de l'urbain alors même que la discipline connaît une grande expansion, avec et contre l'urbanisation planifiée des années 1960.

Lefebvre fait donc partie des fondateurs de la sociologie urbaine contemporaine en France et dans le monde, et nombre de ses analyses synthétisées dans le troisième chapitre constituent aujourd'hui le socle de la discipline, si bien qu'elles peuvent paraître banales parce qu'éculées, que ce soit l'affirmation de l'avènement d'une société urbaine, la critique du fonctionnalisme, l'espace et le temps comme produits sociaux, le rôle des centralités urbaines, l'analyse de la ville par les usages et les pratiques, etc. Il faut ajouter que la pensée d'Henri Lefebvre a justement formé toute une génération de sociologues et de praticiens en France et que les discours et les propositions qu'il a pu porter se sont de ce fait institutionnalisées : le droit à la ville a été l'un des appuis théorique de la mise en place de la politique de la ville dans les années 1980 puis de la démocratie participative plus récemment ; l'intérêt des urbanistes s'est déplacé des grandes opérations périphériques vers les centralités, à la recherche d'une urbanité qui fait désormais l'objet du marketing urbain et de la compétition des métropoles dans la globalisation ; les projets urbains affichent la volonté de prendre en compte les « usages » et de créer des lieux appropriés, ils tendent à prendre en considération la vie quotidienne plutôt que les seules fonctions urbaines ; la qualité urbaine est un objectif affiché de l'urbanisme contemporain ; la fête est désormais l'une des formes privilégiée de l'urbanisme événementiel ; l'urbanisme endosse le référentiel du « développement durable » face à celui de la planification quantitative ; les nouveaux services (économie du partage) s'appuient sur les usages et les usagers, transformant la société de consommation basée sur la production de biens et l'achat de produits, etc.

De ce fait, qu'en est-il du caractère critique de la pensée de Lefebvre ? Est-ce que l'assimilation des mots par l'urbanisme lui-même a montré les limites des concepts critiques ? Ou s'agit-il, en utilisant les mots, de détourner des idées dans leur application ? Comme pour d'autres théoriciens marxiens ou révolutionnaires des années 1970, il est possible de voir dans ce processus une « récupération »[1061], une régénération du capitalisme par l'assimilation de ses critiques, analyse à laquelle nous ne nous sommes pas livrés. C'est que, dans le même temps, la pensée de Lefebvre est parfois considérée comme trop empreinte de son époque, celle de la fermentation sociale et révolutionnaire de mai 1968. Depuis les années 1990, les études urbaines

[1061] Patrick Marcolini livre une analyse de la « récupération » des idées de l'Internationale Situationniste dans son ouvrage *Le mouvement situationniste ; une histoire intellectuelle,* Paris, L'échappée, 2012.

en France rejettent en grande partie cet héritage critique qui font de Lefebvre un ancêtre encombrant ou embarrassant, et adoptent volontiers une neutralité axiologique alors même que les chercheurs sont impliqués dans l'action de transformation de la ville. L'auteur qui clamait que l'espace est politique, qui analysait mai 1968 dans le prolongement de la Commune de Paris, et qui critiquait la « technocratie » montante n'est plus le porte-parole d'une génération. Pourtant, l'importance de la réception anglo-saxonne et européenne de Lefebvre montre qu'il est toujours d'actualité pour penser l'urbanisation contemporaine. Après deux décennies de relatif oubli, que peut encore apporter la pensée d'Henri Lefebvre à notre génération pour laquelle il fait encore largement figure d'inconnu ?

La réception anglo-saxonne de l'auteur et son retour actuel en France témoigne d'un spectre de réappropriations[1062] contemporaines de sa pensée par rapport auxquelles nous devons nous situer. En particulier, on assiste à un renouveau de la théorie critique dans les études urbaines, qui se concentre particulièrement sur les questions sociopolitiques. La géographie critique contemporaine est issue en particulier de la géographie radicale (*radical geography*) du géographe marxiste David Harvey qui analyse les conflits sociaux et raciaux dans les métropoles depuis les années 1970. La ville et l'urbanisme néolibéraux intègrent la critique du fonctionnalisme au tournant des années 1980[1063] et se réapproprient un grand nombre d'idées lefebvriennes sur la ville, comme nous l'avons vu. Mais d'une part, les métropoles contemporaines sont toujours le lieu de fortes inégalités socio-spatiales dans la globalisation, sous des formes paroxystiques dans les « Suds », anciennement appelés « pays en voie de développement ». L'urbanisme exprime toujours certains rapports de pouvoir et de domination. Mieux, il est toujours possible d'analyser les logiques d'action de l'urbanisme avec la triade « homogénéisation-hiériarchisation-fragmentation ». L'idée de droit à la ville, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, fournit un appui essentiel à la revendication d'une justice spatiale, et l'imagination de possibilités pour une « révolution urbaine »[1064], à travers des études de cas concrets[1065].

D'autre part, la métropole contemporaine connaît l'abstraction sous des formes renouvelées. Dès la fin des années 1980, David Harvey analyse la compression de l'espace-temps[1066] dont nous pouvons trouver

---

[1062] Pour un tour d'horizon de cette question, voir Claire Revol, « Le succès de Lefebvre dans les *urban studies* anglo-saxonnes et les conditions de sa redécouverte en France », *L'Homme et la société*, 2012/3 n° 185-186, p. 105-118.

[1063] Même si de nouveaux avatars du fonctionnalisme apparaissent aujourd'hui, notamment dans certains modèles de *smart cities* qui se nourrissent des nouvelles technologies (NTIC), et par l'essor de l'ingénierie urbaine autour de la ville durable.

[1064] Voir les ouvrages de David Harvey, *Spaces of Hope*, Berkeley, University of California Press, 2000. *Spaces of capital : towards a critical geography,* New York, Routledge, 2001. *Spaces of Global Capitalism : A Theory of Uneven Geographical Development,* London, Verso, 2006. *Le capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances.* Paris, Amsterdam, 2011.

[1065] Gülcin Erdi-Lelandais (s.dir.), *Understanding the City. Henri Lefebvre and Urban Studies,* Newcastel upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

[1066] Voir David Harvey, *The condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change,* Oxford, Blackwell, 1990. Nous avons écarté l'idée que Lefebvre puisse nourrir le « tournant spatial » dont parle la géographie postmoderne de E. W. Soja.

des prolongements dans la pensée de l'accélération du temps social. Celle-ci est toujours liée au mode de production à l'échelle globale, et au développement des technologies de l'information et de la communication qui transforment la vie quotidienne et introduisent une simultanéité[1067] relative dans des espaces-temps différentiels[1068]. C'est justement pour cette théorie de l'espace et du temps produits et du processus d'urbanisation que Lefebvre est devenu l'une des références incontournable des *urban studies* anglo-saxonnes[1069]. Nous assistons à un bouleversement de l'espace et du temps perçus, conçus et vécus. Les concepts que Lefebvre a développé pour saisir la vie quotidienne méritent toujours l'attention.

Face aux enjeux environnementaux, la pensée de l'écrasement des temporalités naturelles par des temporalités linéaires, de la victoire du court-terme sur le long terme, des dérèglements de l'espace et du temps, le cadre général qu'offre la pensée de la production de l'espace et du temps développé dans les chapitres 3 et 4 est donc toujours d'actualité[1070]. Toutefois il nécessite des analyses nouvelles, que nous avons tout juste esquissées, afin de mesurer la pertinence du concept d'abstraction pour la critique de l'espace et du temps produit contemporain. La pensée de l'espace et du temps urbain doit nécessairement intégrer la question de la nature et de l'environnement. Cette réflexion sur la spatio-temporalité de l'urbain peut intégrer les apports de multiples disciplines des sciences humaines, des sciences de la vie et de l'environnement : c'était la piste d'une science des rythmes examinée dans le chapitre 4, une rythmologie. Celle-ci peut aussi se nourrir des apports des différents arts et des études culturelles[1071]. En particulier, l'esthétique doit contribuer à la pensée de l'espace et du temps contemporain. Et la philosophie est évidemment concernée.

Cela suppose de ne pas seulement lire Lefebvre comme un sociologue. En revenant à la source des concepts et en montrant l'articulation de deux polarités non hermétiques dans l'œuvre, scientifique et poétique, il s'agissait de rafraîchir la lecture de l'auteur. La présence d'une poétique à côté du projet de connaissance par la théorie critique permet de mieux comprendre les richesses qu'elle peut encore offrir tout comme ses limites ou faiblesses. L'entreprise du second chapitre était de montrer les sources romantiques de la pensée de Lefebvre, qui étaient présentes dès sa jeunesse mais qu'il retrouve alors qu'il quitte le Parti Communiste en 1958 en formulant sa pensée comme un « romantisme révolutionnaire ». Cette dimension romantique contribue à façonner sa critique du monde moderne, elle imprègne donc les analyses qu'il a pu mener en sociologie, en particulier dans sa description du processus d'abstraction moderne. Face à l'abstraction, la création de formes et de style de vie appropriées doit permettre à l'homme de retrouver son

[1067] Voir Élie During, *Faux raccords : la coexistence des images,* Arles, Actes Sud, 2010.

[1068] Voir Thierry Paquot, *Désastres urbains. Les villes meurent aussi,* Paris, La découverte, 2015.

[1069] Nous avons déjà cité de nombreux auteurs, mais citons l'ouvrage de synthèse qui rassemble les contributeurs essentiels, Kanishka Goonewardena, Stefan Kipfer, Richard Milgrom, Christian Schmid, *Space, Difference, Everyday life. Reading Henri Lefebvre,* London, Routledge, 2008.

[1070] Voir Lukasz Stanek, Christian Schmid et Akos Moravanszky (s.dir.). *Urban revolution now. Henri Lefebvre in social research and architecture,* Farnham, Anshgate, 2014.

[1071] Voir en particulier les ouvrages de Kristin Ross, *The Emergence of Social Space :Rimbaud and the Paris Commune,* The University of Minnesota Press, 1988. *Fast Cars, Clean Bodies : Decolonization and the Reordering of French Culture,* Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.

unité. Le romantisme révolutionnaire a pour ambition de transformer la vie par l'activité créatrice, celle d'un style de vie. Lefebvre reste toujours en contact avec le monde artistique et littéraire, et la rencontre de Guy Debord et des membres de l'Internationale Situationniste lui permet de formuler la notion d'œuvre et de *poiésis* qui viendront enrichir son analyse du phénomène urbain. Si l'art doit devenir un style de vie, la ville est le lieu dans lequel il faut créer ce style : la création du cadre de vie est solidaire de la transformation de la vie, puisqu'elle est l'œuvre de l'homme. L'imaginaire de la Commune de Paris[1072], d'une ville comme fête et comme événement viennent donner corps à cette poétique de la ville, susceptible de créer des moments. La poétique doit permettre de créer l'espace-temps approprié, celui de la ville comme œuvre.

Cependant cette poétique de la ville est hantée par le spectre de l'urbanisation totale de la société et de l'urbain illimité. Le chapitre 3 a essayé de montrer la coexistence de l'œuvre et du produit au sein de la théorie de la production de l'espace. Face à un processus d'abstraction qui fait de l'espace et du temps de purs produits, Lefebvre imagine toujours les possibilités de créer l'espace approprié, l'espace comme œuvre, il s'attache aux possibilités présentes sans les reporter dans le futur hypothétique d'une révolution[1073]. Le romantisme révolutionnaire de Lefebvre s'affirme dans la poétique urbaine : face à l'abstraction, il ne s'agit pas de se tourner vers les œuvres du passé comme des modèles indépassables, même si celles-ci sont des sources de connaissance et d'imagination ainsi que l'aiguillon pour la critique du présent. Constamment les textes de Lefebvre font référence à ces œuvres du passé, de la Cité Antique à la ville médiévale, de la ville renaissante au cloître, de la Commune à la République pastorale de la vallée de Campan, ou encore les temples de Kyoto ou les jardins d'Ispahan et de l'Alhambra… Cependant pour créer l'œuvre urbaine du présent, il faut créer poétiquement dans la société urbaine. L'enjeu de la pensée critique de Lefebvre est d'imaginer d'autres possibilités pour la société urbaine, que l'on appellerait aujourd'hui des alternatives. À côté du projet de sociologie et de théorie critique, qui devait étayer l'action de transformation de la *praxis*, Lefebvre appelle ce nouveau projet de création de l'espace-temps approprié et de l'activité créatrice d'œuvre la « métaphilosophie ».

À notre sens, c'est le mélange d'un projet métaphilosophique et poétique qui n'est pas complètement développé et d'un projet de sociologie critique qui a valu à Lefebvre des critiques quant à son manque de clarté. La première partie de cette thèse a donc du se confronter à cette complexité pour tenter de clarifier la lecture de la théorie urbaine de Lefebvre. Mais surtout, l'intérêt de lire Lefebvre était d'ouvrir des pistes pour une poétique urbaine, dont nous devons à présent revenir sur les enjeux.

Enjeux d'une poétique appliquée / impliquée

La troisième partie de cette thèse s'est attachée à montrer que la rythmanalyse correspond au développement de la dimension poétique dans l'œuvre de Lefebvre. Cette dimension poétique ne naît pas

[1072] Voir Kristin Ross, *L'imaginaire de la Commune,* Paris, La Fabrique, 2015.

[1073] À ce titre, Lefebvre est un marxiste hétérodoxe et s'écarte du structuralisme : ce n'est pas uniquement l'épuisement des contradiction qui permet le dépassement, il reste toujours une place pour l'action de chaque être humain qui peut créer de manière positive l'espace-temps approprié.

avec le projet de rythmanalyse, elle s'inscrit dans le développement de la poétique urbaine dont nous avons montré les fondements dans le projet métaphilosophique dans le chapitre 3. La poétique urbaine cherche dans les formes d'habiter produites par une société l'œuvre de l'homme, dans laquelle il se réalise et il s'aliène. Nous sommes à la fois dans une définition de la poétique comme connaissance (de la *poiésis*, de l'activité créatrice d'œuvre au sein de la *praxis*) et comme pratique créatrice, puisqu'elle est associée aux pratiques artistiques de l'Internationale Situationniste qui imaginent l'urbanisme des situations et de l'utopie expérimentale. Il s'agit de créer des formes pour la société urbaine. Une méthode pratique de cette imagination des possibles est l'utopie expérimentale. C'est pour cela que la modalité poétique de la rythmanalyse peut se lire comme le prolongement du dialogue que Lefebvre a entretenu avec l'Internationale Situationniste. Cela nous a permis d'imaginer, dans le chapitre 7, la pratique créatrice du rythmanalyste poète comme une utopie expérimentale. Ce terme avait été forgé par Lefebvre pour décrire les pratiques de l'IS, avec l'ambition de créer des situations. L'utopie n'est pas rejetée dans un futur et un lieu indéfini lorsqu'elle est expérimentée dans le présent. L'expérimentation des rythmes urbains, par la rythmanalyse, est au fondement de la dynamique créatrice de formes d'espace-temps appropriées. L'expérimentation rythmanalytique permet de donner forme à l'architecture de la jouissance et à la création de moments, utopies lefebvrienne de l'espace-temps approprié qui restituent le corps total. La poétique urbaine doit donc défricher des terrains qui n'ont pas été explorés par l'IS, notamment le rapport à l'environnement et à la nature dans l'urbain généralisé.

Arrivés à ce point, l'œuvre de Lefebvre ne nous donne que des intuitions qui méritent de plus amples développements, ce qui a été l'objet du chapitre 8. Cela nous invite à revenir sur les enjeux plus généraux d'une poétique urbaine. Il est possible de voir la poétique urbaine lefebvrienne non seulement la réponse locale de Lefebvre à la psychogéographie debordienne, mais aussi l'héritage de deux traditions de pensée du rapport poétique que l'homme entretient avec son environnement, en rapport avec des pratiques artistiques : ce que je nommerais les poétiques de la ville et les poétiques de la Terre. Celles-ci se croisent et s'entremêlent dans la poétique urbaine dont nous avons établis les fondements à partir de la lecture de la rythmanalyse.

Les poétiques de la Terre sont directement issues de la poétique de l'habiter de Hölderlin et consonent avec sa lecture par Heidegger. Elles cherchent à décrire comment l'être humain habite la Terre dans ses dimensions naturelles et cosmiques, en trouvant dans la poétique une certaine vérité de l'être. Nous retrouvons l'influence romantique dans la philosophie française notamment chez Bachelard qui développe une poétique de la rêverie qui vise à bâtir un savoir de l'imaginaire à partir de l'image poétique. Au sein des rêveries matériologiques, la terre possède une place particulière liée à ses paradoxes, ses valeurs ambivalentes entre repos et volonté, entre profondeur et redressement vers le haut[1074]. L'ensemble des

[1074] Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images,* Paris, Vrin, 2012, chapitre « la poétique de la terre »

éléments (terre, feu, eau, air, éther) sont sollicités dans la rêverie onirique et composent un monde que le rêveur habite : « par cette confrontation onirique avec les matières, l'imagination permet au rêveur de « faire corps » avec le monde, de dilater son être à l'échelle du cosmos pour participer à sa totalité vivante. L'imagination se confond ainsi avec la spatio-temporalisation de la conscience »[1075]. L'imaginaire permet ainsi d'entrer dans le domaine de l'espace et du temps vécu, dans ses dimensions affectives, pour y rechercher le bonheur d'être au monde. C'est cet espace vécu par l'homme qui est l'objet du fameux ouvrage *La poétique de l'espace* (PUF, 1957). « La poétique bachelardienne dévoile alors les ressources oniriques de toutes sortes d'espaces, du tiroir au meuble à l'immensité du ciel, en passant par la maison ou des paysages de sa campagne native. Les paysages de la nature y voisinent avec les matières travaillées par la main de l'homme »[1076]. La poétique de la Terre bachelardienne réactive la vision cosmologique de la société agropastorale et paysanne en la soumettant à ce que Jean-Jacques Wunenburger appelle la « raison des images ».

La poétique de la Terre est à la source de nombreuses réflexions contemporaines, au-delà de la philosophie, dans le contexte actuel de la crise écologique et du renouveau de la pensée de la nature. Au titre de la poésie, nous pouvons citer la géopoétique de Kenneth White, qui se définit comme une méthode créatrice[1077]. La poétique ne se réduit pas à la poésie, puisqu'il s'agit de construire une théorie, à partir d'une « dynamique fondamentale de la pensée »[1078]. Il s'agit de réconcilier l'homme avec le monde, lui donner un sens plein et entier, en dégageant le rapport poétique de l'homme à la Terre. Ainsi Augustin Berque plaide-t-il également pour un rapport renouvelé à la nature par une poétique de l'habiter qui puisse redonner sens au cosmos et à l'aventure humaine. « La *poétique première* de l'habiter humain, c'est ce poème du monde : cela en quoi l'œuvre humaine, déployant la Terre en monde, devient écoumène, la demeure de notre être : *oikoumenê gê,* la Terre habitée »[1079]. Jean-Jacques Wunenburger, s'appuyant sur Bachelard, envisage une « poétique écologique » fondée sur l'imaginaire des matières et des formes de la nature. Celle-ci crée une connivence entre l'homme et la nature :

> « La poétique écologique, telle que Bachelard l'esquisse, bien avant l'avènement du paradigme écologique, implique donc une sorte de géo-pathie, une capacité à participer à des matières, à ressentir un milieu-paysage, à « con-sentir » à un lieu, à vibrer avec lui, à descendre dans ses

[1075] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.,* p. 77.

[1076] Jean-Jacques Wunenburger, *Ibid.,* p. 56.

[1077] « la géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé ». Voir le site consacré à la géopoétique : http://www.kennethwhite.org/geopoetique/

[1078] Voir la présentation de la géopoétique, www.kennethwhite.org/geopoetique/ « Selon moi, la poétique devrait synthétiser toutes les forces du corps et de l'esprit, devrait être la manière essentielle dont l'être humain compose le monde. Et pour apprécier l'apport fondamental de la poétique dans une culture, il suffit, là encore, de parcourir l'histoire des cultures »

[1079] Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, *L'habiter dans sa poétique première,* Paris, édition Donner Lieu, 2008, p. 8. Voir aussi Augustin Berque, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie,* Paris, Belin, 2014.

profondeurs par les images, mais pour avoir mieux prise sur lui, et non seulement pour le connaître froidement de l'extérieur »[1080]

Comme nous l'avons vu, Jean-Jacques Wunenburger montre que cette poétique écologique suppose d'introduire un jeu rythmique dans l'expérience. Lefebvre se rattache justement à la poétique de la Terre par cette influence bachelardienne, et par l'idée que l'œuvre humaine réconcilie l'homme avec la nature, issue du romantisme du jeune Marx. C'est cette dynamique d'appropriation d'un monde qui est mobilisée dans l'expérimentation rythmanalytique.

D'autre part, la ville en tant que milieu artificiel produit par l'homme a été l'objet d'une poétique tout au long du vingtième siècle, en rapport avec l'histoire de la poésie. Cette poétique émerge alors que la ville connaît un développement intense, notamment la grande ville (Paris), à la fin du dix-neuvième siècle, bouleversant les modes de sociabilité et d'habiter. Ce faisant, la ville devient le terrain privilégié non seulement de l'expérience esthétique mais aussi de la création poétique. Lefebvre rassemble les représentants de cette poétique de la ville dans la famille romantique révolutionnaire, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2 et 7, pour développer sa propre poétique urbaine. Mais il est possible de trouver d'autres sources à la poétique de la ville, notamment dans la phénoménologie, qui aborde l'expérience vécue avec d'autres bases théoriques[1081]. *Poétique de la ville* est le nom que Pierre Sansot a donné à sa thèse, publiée en 1973, qui est une tentative de phénoménologie de la ville telle qu'elle s'offre dans l'expérience quotidienne, dans ses multiples apparences et manières d'apparaître. Pierre Sansot cherche une description précise des lieux (gares, rues, places, quartiers, intérieurs) et des trajets (marches, rituels et fêtes, modes de transports divers) malgré le caractère inépuisable de l'expérience que peut en faire l'humble habitant d'une ville, au-delà d'une seule analyse de textes poétiques sur la ville et de la ville des artistes. Il cherche à faire parler la ville, dégager le sens de ce qu'elle a à dire en cherchant à lire en elle.

La poétique de la ville est tentée de naturaliser la ville, d'en faire le nouveau milieu naturel de l'homme, une nature seconde qui est redevenue nature avec les siècles d'histoire qui l'ont modelée[1082], pour expliquer que l'homme puisse en faire un milieu approprié[1083]. La ville (plutôt que la Terre) devient la nouvelle matrice génératrice de l'existence humaine, « la ville nous concerne et nous parle *à un double titre,*

[1080] Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, Poétique des images,* ed. Mimésis, 2012, p. 85.

[1081] Nous pouvons ainsi trouver de nombreux points de dialogue entre la poétique urbaine lefebvrienne et la phénoménologie, même si elles se fondent sur une théorie de la conscience différente.

[1082] « Villes poétiques, ces villes que les siècles ont restituées à la nature. Aujourd'hui à peine distinctes d'autres falaises et vallonnements, tandis que d'autres en sont encore à faire effraction dans l'existence : le terre autour d'elles n'en finit pas de trembler sous l'effet d'un tel séisme » Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Klincksieck, 1973. Réédition Petite Bibliothèque Payot, 2004, avant-propos, p. 8. Plus loin : « les hommes auraient-ils pu survivre dans un milieu qui ne leur était pas *conaturel* ? De quelle illusion auraient été dupes tous les amoureux de la ville ? », *Ibid.,* p. 35.

[1083] « Pour moi, la ville est "naturante", c'est-à-dire qu'elle produit autant qu'elle est produite (…) C'est la ville "naturante", la ville fait. Elle fait mais aussi elle se fait, et chaque matin elle doit revenir à l'existence, à l'être. Si une ville me touche, au point où je la ressens comme la chair de ma chair, au point de la réinventer au plus profond de mon être, c'est qu'elle vient à l'être dans une explosion de couleurs, de sons, d'odeurs, et que je découvre sa générosité créatrice. Celle-ci m'inonde et exalte mon sentir » Pierre Sansot, « interview avec Thierry Paquot, juillet 1996 », disponible : http://urbanisme.u-pec.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1259768720243&ID_FICHE=38756

archéologique et téléologique : parce que nous procédons d'elle et, parce que nous avons à la faire exister et à nous réaliser en elle. Elle se donne à nous, comme une origine et comme une fin »[1084]. Pierre Sansot précise que l'ambition poétique de son travail, qui se rattache à Schelling plus qu'à Bachelard, réside dans la connaissance de ce que fait la ville, de la poétique de l'habiter qui lui est propre : « Nous voudrions remonter à quelque chose d'originel, de mixte, semble-t-il, mais, en fait, de premier et de simple. *Ni la Nature, ni la Ville, mais la Ville comme Nature : non point par souci et par goût de 'naturaliser' la ville mais pour saisir au mieux sa puissance génératrice* »[1085]. La poétique de la ville de Sansot est très subjective voire personnelle, et elle est empreinte d'une certaine nostalgie pour « une ville qui a existé en France aux alentours des années 1930 »[1086], ce qui vieillit certaines de ses analyses (par exemple lorsqu'il juge l'utilisation de la bicyclette campagnarde). Elle témoigne toutefois de cet effort propre à la poétique de saisir l'engendrement plus que l'être, la dynamique qui fait être : l'espace-temps que nous pouvons vivre et dont nous voulons saisir la vitalité. La ville continue à faire l'objet de la réflexion poétique dans la philosophie contemporaine. Dans le texte « Un *art* de la ville », Jean-Luc Nancy s'intéresse aussi à ce que *fait* la ville, qui est produite comme un art pour créer un art du vivre ensemble, de la citoyenneté. Là encore, la réflexion sur la création matérielle des lieux est indissociable de celle du style de vie et du vivre-ensemble qui leurs sont associés. La ville est ainsi décrite comme produisant un art de la rencontre à partir du passage et du déplacement qui la constitue[1087].

Comme nous le voyons, la poétique urbaine peut se nourrir de nombreuses sources ; nous avons montré l'intérêt de la perspective lefebvrienne dans le chapitre 8. En pensant d'emblée l'action de l'homme vivant dans la théorie de la *praxis,* Lefebvre ne sépare pas l'expérience esthétique de l'agir et de la création. Percevoir, c'est déjà pour l'homme se créer et être l'œuvre de son rapport avec les autres et avec l'environnement. La notion d'expérimentation, qui est issue de cette pensée, peut ainsi contribuer à une poétique urbaine dans sa dimension créatrice. Le chapitre 8 est donc revenu sur cette notion d'expérimentation qui articule l'expérience esthétique et vécue et la création pour envisager des méthodologies et des visées possibles pour la poétique urbaine contemporaine. Celle-ci emprunte donc à ces deux héritages des poétiques de la ville et des poétiques de la Terre, tout en étant au croisement des méthodes scientifiques, artistiques et pratiques (celles des architectes et urbanistes). Elle suppose de se départir de la méthodologie d'observation, de retranscription et de représentation, pour lui préférer une méthodologie d'expérimentation, de participation et de restitution. Ce faisant, nous aboutissons à la recherche d'une poétique agissante, que nous pouvons appeler une poétique appliquée[1088], qui a l'ambition d'être utilisée dans

[1084] Pierre Sansot, *Ibid.,* p. 119.
[1085] Pierre Sansot, *Ibid.,* p. 74.
[1086] Pierre Sansot, *Ibid.,* p. 61.
[1087] Jean-Christophe Bailly, *La ville à l'œuvre,* Paris, édition Jacques Bertoin, 1992. Jean-Luc Nancy, *La ville au loin,* Paris, La Phocide, 2011.
[1088] Elle est proche de l'esthétique appliquée qui se situe dans le prolongement des mouvements *Arts and Crafts* notamment développée en Europe du Nord. En Finlande, l'*International Institute for Applied Aesthetics* développe cette approche.

la transformation des milieux urbains.

Quels sont les enjeux d'une telle poétique appliquée, dans le prolongement de la pensée urbaine de Lefebvre ? La poétique appliquée, parce qu'elle est une action humaine, est aussi impliquée. À travers la description de techniques d'expérimentation, nous avons décrit les méthodes de ces démarches artistiques, scientifiques, pratiques au service de la création d'environnements urbains. Cette implication de la poétique dans la vie quotidienne des citoyens pose des questions de type éthique. Dans cette optique, la poétique n'est pas seulement un supplément d'âme mais le partenaire du développement d'un rapport éthique à l'environnement. Elle rejoint la question centrale du rapport entre l'esthétique et l'éthique. Il n'est évidement pas question ici de prétendre que l'intervention dans l'espace urbain, sous la forme de l'expérimentation, pourrait défendre des contenus moraux ou porter un discours de type moral, mais la poétique n'est pas détachée des questions éthiques. L'indépendance entre l'art et l'éthique, si elle a été revendiquée par les courants formalistes au nom d'une liberté de création et d'une autonomie de l'expérience esthétique, n'exclue cependant pas des rapports de type indirects entre l'esthétique et l'éthique ; Carole Talon-Hugon parle de « fonctionnalisme indirect »[1089] de l'art qui dépasse les théories de l'art pour l'art : l'art nous rendrait vertueux parce qu'il nous rendrait libre, cette liberté étant le fondement de l'action éthique et politique. C'est bien ce même rapport indirect qui existe entre la poétique urbaine et l'éthique, même s'il faut pas prêter automatiquement de vertu éthique à l'art.

Cependant, toute expérimentation n'a pas pour but la production d'une œuvre d'art. D'ailleurs les artistes peuvent aussi contester l'instrumentalisation de leurs pratiques pour des actions à visée éthique. D'autre part ce n'est pas seulement la beauté qui est l'objet de la création de l'espace-temps approprié conçu comme une œuvre, mais un style de vie qui nourrit une éthique environnementale. Celle-ci dépasse donc l'activité traditionnelle de l'art ; l'environnement bâti et non bâti, s'il est une production de la main humaine, se rapproche de l'art comme activité productrice et créatrice, ayant à faire avec la vie de la cité, plutôt que de l'activité créatrice de l'art. Il est le lieu de l'expérience sensible quotidienne, donc serait davantage l'objet d'une esthétique urbaine (d'une science du sensible et du jugement de goût). Nous avons cherché à mettre en avant la dimension du « faire » dans la création de cet environnement commun et quotidien dans la poétique urbaine, qui n'est pas seulement une question esthétique et qui pose également la question d'une transformation politique à la faveur de l'activité créatrice.

À partir de ce que nous avons développé dans le chapitre 8, nous pouvons voir se dessiner deux pôles dans ce questionnement éthique de la poétique urbaine, qui sont différents mais qui se rencontrent : ces deux pôles sont d'une part le prolongement de la théorie critique par le romantisme dans la poétique, et d'autre part le pragmatisme. Le romantisme comme le pragmatisme interrogent l'agir humain à travers l'activité créatrice. Il est possible de considérer la poétique urbaine dans le prolongement de la théorie critique de l'homme et du

[1089] Carole Talon-Hugon, *Morales de l'art,* Paris, PUF, 2009, « fonctionnalismes indirects », p. 120-131.

monde moderne, comme l'y invite la pensée de Lefebvre. Dès lors, l'activité créatrice d'œuvre urbaine peut exercer une fonction critique par rapport à la société dans laquelle elle est créée, par exemple la critique de l'abstraction. Celle-ci ne se limite pas à la fonction de « critique artiste » de Luc Boltanski et Eve Chiapello[1090], car cette critique n'est pas faite au nom des valeurs de liberté de l'individu et de ses capacités créatives mais d'une liberté conçue comme vertu civique et commune. C'est par l'imagination d'autres possibilités, par l'utopie expérimentale que l'œuvre exerce sa fonction critique. D'un autre côté, il ne s'agit pas seulement de produire une critique mais de transformer le monde par l'action, et d'en évaluer les effets par les résultats de l'expérimentation. À ce titre, il y a une tendance contemporaine de l'art environnemental à se nourrir du pragmatisme comme courant théorique, plus que des discours critique. Nathalie Blanc et Julie Ramos montrent cette double présence de l'héritage romantique et pragmatique dans l'art environnemental contemporain et analysent l'idée d'éthique qui se dégage de l'idée d'engagement direct dans la transformation des environnements humains :

> « les pratiques artistiques participent d'une idée de l'engagement qui ne consiste pas à voter contre ou à manifester, en se limitant à une prise de parole dans le champ spécifique de la politique, mais à transformer concrètement les modes de production de l'environnement et à changer la sensibilité et les habitudes prises à l'égard de ce dernier. Cette orientation vers l'action « directe » témoigne de la crise de confiance dans le pouvoir du seul discours à transformer la réalité. Elle nourrit un engagement pragmatique plus général des sociétés occidentales »[1091]

Ces deux courants reposent sur l'idée que la pratique artistique peut modifier le rapport que nous entretenons à l'environnement urbain, en ce que l'expérience esthétique permet de se questionner sur le « partage du sensible », en deçà des questions politiques. Le questionnement du rapport entre poétique urbaine et éthique, parallèlement à l'analyse de pratiques concrètes, qui est seulement esquissé ici, pourra donner lieu à des prolongements de ce travail. La poétique urbaine, telle que Lefebvre nous permet de l'envisager, nécessite donc d'autres analyses, qui pourront mobiliser d'autres auteurs. Notre travail a envisagé les apports de Lefebvre dans la poétique urbaine qui permet de prolonger sa pensée, par la lecture des textes sur la rythmanalyse. En définitive, qu'apporte une approche rythmanalytique dans la poétique urbaine ?

La rythmanalyse, dernière lecture

Resituer la rythmanalyse au sein du projet métaphilosophique de Lefebvre nous a permis de dégager sa contribution à une poétique urbaine, dans son double aspect de connaissance et de création, en dialogue avec sa théorie critique. Connaître les rythmes, c'est connaître la dynamique de création d'ordres spatio-temporels de la société urbaine, travaillée par le processus d'abstraction qui introduit des temps linéaires dans la vie quotidienne. À l'abstraction de l'espace dans la planification urbaine moderne, caractérisée par la réduction de l'espace à ses propriétés géométriques, visuelles et phalliques, s'ajoute une abstraction du temps produit par la répétition linéaire et l'obsolescence programmée. L'espace-temps urbain abstrait sépare les hommes de la nature et les hommes entre eux : c'est une figure de l'aliénation contemporaine. Face à

[1090] Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme,* Paris, Gallimard, 1999.
[1091] Nathalie Blanc, Julie Ramos, *Écoplasties. Art et environnement,* Paris, Manuella éditions, 2010, p. 13.

l'abstraction, Lefebvre pense les dynamiques de l'appropriation. Les rythmes de l'expérience vécue permettent d'accéder à l'espace et au temps produits, dans leur rapport à l'expérience sensible et incarnée. Ce projet d'une connaissance des rythmes passe par une méthodologie d'expérimentation, proche de l'anthropologie. C'est d'ailleurs l'anthropologie qui nous a fourni des ressources pour penser les rythmiques dans l'espace-temps approprié, dans le chapitre 5. L'anthropologie des rythmes est en rapport avec la sensibilité du corps humain, sa marche, ses gestes, son souffle, les rythmes du cœur : elle est indissociable d'une esthétique des rythmes. Lefebvre cherche toujours la possibilité de créer l'espace comme œuvre au sein de la société urbaine. La rythmanalyse contribue dès lors au projet d'une poétique urbaine qui complète l'anthropologie dans le projet métaphilosophique. Comment peut-elle contribuer à transformer le style de la vie quotidienne, à créer l'œuvre urbaine ?

Ce projet de poétique urbaine comme création trouve sa méthodologie dans l'utopie expérimentale. Pourquoi le rythme serait-il plus adapté que le concept de situation pour créer poétiquement l'urbain ? Ne serait-ce parce que l'appropriation de l'espace-temps et la restitution du corps total passent par une dynamique rythmique, celle de l'architectonique spatio-temporelle ? Le chapitre 5 nous a permis d'émettre cette hypothèse, en faisant des rythmes l'opérateur essentiel de l'insertion affective de l'homme dans son environnement, dont l'anthropologie a étudié certaines formes dans les différentes cosmologies. La rythmanalyse n'a pas seulement l'ambition d'être une poétique de la ville, comme l'était la psychogéographie : elle est la poétique d'un monde devenu urbain. Elle doit intégrer la nature (sous sa forme environnementale) et l'urbain dans la création d'une cosmologie renouvelée. Dès lors, le rythme est également l'opérateur privilégié de l'expérimentation dans la poétique urbaine, et il permet de mettre en œuvre la dimension créatrice de la rythmanalyse en articulant l'expérience vécue et la création. L'expérimentation rythmanalytique ne propose donc pas seulement de connaître les rythmes en les observant. Plus que l'expérience des rythmes, elle propose de ramener la rythmique de l'expérience esthétique au sein de la vie. Nous avons décrit la richesse de cette rythmique et son rapport avec l'expérience de l'espace et du temps dans le chapitre 6, notamment à l'aide de la pensée de la musique et de l'œuvre de Henri Maldiney.

Enfin, penser la rythmanalyse comme une pratique nous a permis d'envisager plusieurs figures de celui qui la pratique, le rythmanalyste. La rythmanalyse ne saurait se réduire au rétablissement d'une harmonie entre le corps et le monde, telle que nous avons pu l'envisager avec la figure du rythmanalyste médecin. Le rythmanalyste poète cherche à enrichir les moments de l'existence, attentifs aux vibrations et aux intensités d'une expérience faite de dissonances, qui recherche la vitalité de l'existence. L'utopie expérimentale vise la création de moments différents, par la création d'un style de vie et de son espace-temps approprié. Au final, comment la rythmanalyse pourrait-elle contribuer à une poétique urbaine contemporaine ? Une dernière figure du rythmanalyste, celle du rythmanalyste jardinier, vise à comprendre l'agencement des spatio-temporalités en rapport avec les rythmes naturels, et intègre le questionnement de l'éthique environnementale au sein de la poétique urbaine.

Bibliographie

Ouvrages de Henri Lefebvre

Lefebvre, Henri, et Norbert Guterman. *Morceaux choisis de Karl Marx*. Paris, NRF, 1936.
Lefebvre, Henri, et Norbert Guterman. *La Conscience mystifiée*, Paris, Gallimard, 1936.
Lefebvre, Henri. *Le nationalisme contre les nations*, Paris, Éditions sociales internationales, 1937.
Lefebvre, Henri. *Hitler au pouvoir, bilan de cinq années de fascisme en Allemagne*, Paris, Bureau d'Éditions du Parti Communiste, 1938.
Lefebvre, Henri et Norbert Guterman. *Morceaux choisis de Hegel*, Paris, Gallimard, 1938.
Lefebvre, Henri et Norbert Guterman. *Cahiers de Lénine sur la dialectique de Hegel*, Paris, Gallimard, 1939.
Lefebvre, Henri. *Nietzsche*, Paris, Éditions sociales internationales, 1939.
Lefebvre, Henri. *L'Existentialisme,* Paris, édition du Sagittaire, 1946.
Lefebvre, Henri. *Le matérialisme dialectique* (1939), Paris, PUF, 1957.
Lefebvre, Henri. *Descartes,* Paris, éditions d'hier et aujourd'hui, 1947.
Lefebvre, Henri. *Marx et la liberté,* Paris, édition des troi collines, 1947.
Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne : Introduction* (1947), Paris, L'Arche, 1958.
Lefebvre, Henri. *Logique formelle, logique dialectique,* Paris, Anthropos, 1947.
Lefebvre, Henri. *Pour connaître la pensée de Karl Marx,* Paris, Bordas, 1947.
Lefebvre, Henri. *Le Marxisme*, Paris, PUF, Que sais-je ? N°300, 1948.
Lefebvre, Henri. *Diderot,* les éditeurs français réunis, 1949.
Lefebvre, Henri. *Pascal : Tome I,* Paris, Nagel, 1949.
Lefebvre, Henri. *Contribution à l'Esthétique,* Paris, Éditions sociales, 1953.
Lefebvre, Henri. *Pascal : Tome II,* Paris, Nagel, 1954.
Lefebvre, Henri. *Alfred de Musset : dramaturge,* Paris, l'Arche, 1955.
Lefebvre, Henri. *Rabelais,* Paris, les éditeurs français réunis, 1955.
Lefebvre, Henri. *Pignon,* Paris, Falaise, 1956.
Lefebvre, Henri. *Pour connaître la pensée de Lénine,* Paris, Bordas, 1957.
Lefebvre, Henri. *Problèmes actuels du marxisme.* Paris, PUF, 1958.
Lefebvre, Henri. *La somme et le reste (2 Tomes)*, Paris, la Nef, 1958.
Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne 2. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté,* Paris, L'Arche, 1962.
Lefebvre, Henri. *Introduction à la modernité. Préludes*. Paris, les éditions de Minuit, 1962.
Lefebvre, Henri. *La Vallée de Campan. Étude de sociologie rurale*. Paris, PUF, 1963.
Lefebvre, Henri. *Marx,* Paris, PUF, 1964.
Lefebvre, Henri. *Allemagne,* Paris, Braun et Cie, 1964.
Lefebvre, Henri. *Pyrénées,* Lausanne, édition Rencontre, 1965.
Lefebvre, Henri. *Métaphilosophie. Prolégomènes,* Paris, éditions de Minuit, 1965.
Lefebvre, Henri. *La Proclamation de la Commune,* Paris, Gallimard, 1965.
Lefebvre, Henri. *Le langage et la société,* Paris, Idées, 1966.
Lefebvre, Henri. *Sociologie de Marx,* Paris, PUF, 1966.
Lefebvre, Henri. *Position : contre les technocrates,* Paris, Gonthier, 1967.
Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville* (1968), Paris, Anthropos, 1972.
Lefebvre, Henri. *La vie quotidienne dans le monde moderne,* Paris, Idées, 1968.
Lefebvre, Henri. *L'Irruption de Nanterre au sommet*, Paris, Anthropos, 1968.
Lefebvre, Henri. *Du rural à l'urbain,* Paris, Anthropos, 1970.
Lefebvre, Henri. *La révolution urbaine,* Paris, Idées, 1970.
Lefebvre, Henri. *La fin de l'histoire,* Paris, éditions de Minuit, 1970.
Lefebvre, Henri. *La manifeste différentialiste,* Paris, Idées, 1971.
Lefebvre, Henri. *Au-delà du structuralisme,* Paris, Anthropos, 1971.
Lefebvre, Henri. *Vers le cybernanthrope, contre les technocrates,* Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
Lefebvre, Henri. *La pensée marxiste et la ville,* Paris, Casterman, 1972.
Lefebvre, Henri. *La Survie du capitalisme ou la reproduction des rapports de production,* Paris, Anthropos, 1973.
Lefebvre, Henri et Pierre Fougeyrollas. *Le jeu de Kostas Axelos,* Fata morgana, 1973

Lefebvre, Henri et Lukasz Stanek. *Toward an architecture of enjoyment,* (*Vers une architecture de la jouissance,* 1973), London, Minneapolis, University of Minnesota's press, 2014.
Lefebvre, Henri. *La production de l'espace* (1974)*,* Paris, Anthropos, 1985.
Lefebvre, Henri. *Le temps des méprises,* Paris, Stock, 1975.
Lefebvre, Henri. *Hegel, Marx, Nietzsche ou le royaume des ombres,* Paris, Casterman, 1975.
Lefebvre, Henri. *De l'État (4tomes),* Paris, UGE. Tome 1 : *L'État dans le monde moderne,* 1976. *Tome 2 : Théorie marxiste de l'État de Hegel à Mao,* 1976. *Le mode de production étatique,* 1977. *Les contradictions de l'État moderne,* 1978.
Lefebvre, Henri et Catherine Régulier. *La révolution n'est plus ce qu'elle était,* Paris, éditions Libres-Hallier, 1978.
Lefebvre, Henri. *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations,* Paris, Casterman, 1980.
Lefebvre, Henri. *Une pensée devenue monde. Faut-il abandonner Marx ?* Paris, Fayard, 1980.
Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne 3. De la modernité au modernisme. Pour une métaphilosophie du quotidien,* Paris, l'Arche, 1981.
Lefebvre, Henri. *Qu'est-ce que penser?* Paris, Publisud, 1985.
Lefebvre, Henri. *Le retour de la dialectique. Douze mots-clefs pour le monde moderne,* Paris, Messidor, 1986.
Lefebvre, Henri. *Lukacs 1955,* Paris, Aubier, 1986.
Lefebvre, Henri et le groupe de Navarrenx. *Du contrat de citoyenneté,* Paris, Syllepse, 1991.
Lefebvre, Henri. *Éléments de rythmanalyse, Introduction à la connaissance des rythmes,* Paris, Syllepse, 1992.
Lefebvre, Henri. *Le cœur ouvert,* Orthez, éditions Gascogne, 2007.
Lefebvre, Henri. *Vers un romantisme révolutionnaire* (1957), Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2011.

Articles

Lefebvre, Henri. « Critique de la qualité et de l'être. Fragments de la philosophie de la conscience », Philosophies, n°4, 1924, p. 241 s.
Lefebvre, Henri. « Positions d'attaques et de défense d'un nouveau mysticisme », Philosophies, n°5/6, 1925, p. 471 s.
Lefebvre, Henri. « Du culte de « l' Esprit » au matérialisme dialectique », La Nouvelle Revue Française, décembre 1932
Lefebvre, Henri. « Musique et sémiologie », in Musique en jeu, Paris, Le Seuil, 1971, n°4, p. 52-62.
Lefebvre, Henri. « entretien : la musique et la ville » in Musique en jeu, Le Seuil, n°24, 1976.
Lefebvre, Henri, et Catherine Régulier. « Le Projet Rythmanalytique », *Communications,* 41.1, 1985, p. 191-199.

Traductions citées et recueils

Lefebvre, Henri. *The Production of Space,* Malden, Blackwell, 1991.
Lefebvre, Henri, Eleonore Kofman, and Elizabeth Lebas. *Writings on Cities,* Cambridge, Mass, USA: Blackwell Publishers, 1996.
Lefebvre, Henri, Eleonore Kofman, Elizabeth Lebas and Stuart Elden. *Henri Lefebvre : Key Writings,* New York, Continuum, 2003.
Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life,* Stuart Elden ed., London, Continuum, 2004

Bibliographie générale

Ouvrages

Ajzenberg,Armand, Hugues Lethierry et Léonore Bazinek (s. dir.). *Maintenant Henri Lefebvre. Renaissance de la pensée critique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Andreotti, Libero. *Le grand jeu à venir. Textes situationniste sur la ville*, Paris, éditions de La Villette, 2008.

Aragon, Louis. *Le paysan de Paris* (1926), Paris, Livre de Poche, 1966.

Augoyard, Jean-François et Henry Torgue, *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses, 1995

Augoyard, Jean-François. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain,* Paris, éditions du Seuil, 1979. 2ème éd. : Bernin, A la Croisée, 2010.

Augoyard, Jean-François. *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, Montreal, McGill Queen's University Press, 2006.

Axelos, Kostas. *Marx penseur de la technique,* Paris, éditions de Minuit, 1961.

Bachelard, Gaston. *L'intuition de l'instant,* Paris, Stock, 1931

Bachelard, Gaston. *La dialectique de la durée,* (1936), Paris, PUF, 1950.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1998.

Bailly, Jean-Christophe. *La ville à l'œuvre*, Paris, édition Jacques Bertoin, 1992.

Bailly, Jean-Christophe. *Le dépaysement. Voyages en France,* Paris, Seuil, 2011.

Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens ; notes et cours au collège de France 1976-1977*, Paris, Seuil, IMEC, 2002.

Batista, Pedro. *O filósofo fantasma : Lúcio Pinheiro dos Santos*, Sintra, Zéfiro, 2010.

Belloni, Maria Carmen. *Il tempo della città*, Franco Angeli Editore, 1984.

Benjamin, Walter. *Œuvres 3*, Paris, Gallimard, 2000.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (1889), Paris, PUF, 1981.

Bergson, Henri. *L'énergie spirituelle*, (1919), Paris, PUF, 2009.

Berque, Augustin, Philippe Bonnin et Alessia De Biase (s.dir.). *Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter,* Paris, Donner lieu, 2012.

Berque, Augustin, Philippe Bonnin et Alessia De Biase (s.dir.). *L'habiter dans sa poétique première,* Paris, Donner lieu, 2008.

Berque, Augustin. *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

Berque, Augustin. *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humain, essai de mésologie,* Paris, Belin, 2014.

Bidet, Jacques et Eustache Kouvélakis. *Dictionnaire Marx contemporain*, Paris, PUF, 2001.

Blanc, Nathalie et Julie Ramos, *Écoplasties. Art et environnement,* Paris, Manuella éditions, 2010.

Blanc, Nathalie. *Vers une esthétique environnementale*, Paris, éditions Quae, 2008.

Blanc, Nathalie. *Les nouvelles esthétiques urbaines*, Paris, Armand Colin, 2012.

Blanchot, Maurice. *L'amitié,* Paris, Gallimard, 1971.

Boltanski, Luc et Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme,* Paris, Gallimard, 1999.

Bonfiglioli, Sandra. *L'architettura del tempo. La città multimediale,* Milan, Liguori editore, 1990.

Breton, André. *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1964.

Bukhard, Bud. *French marxism between the wars. Henri Lefebvre and the 'philosophies',* New York, Humanity Books, 2000, p. 225.

Bureau de la main-d'œuvre indigène, *Guide indigène de (dé)tourisme de Nantes et Saint-Nazaire,* Nantes, éditions à la criée, 2009.

Castells, Manuel. *La question urbaine : une approche marxiste*, Paris, Maspero, 1972.

Cazetien, André. *Des villes pour changer le monde*, Biarritz, Atlantica, 2005.

Charbonneau, Bernard. *Le feu vert. Autocritique du mouvement écologique*, Paris. Karthala, 1980.

Charbonneau, Bernard. *Le jardin de Babylone* (1969), Paris, Encyclopédie des Nuisances, 2002.

Charcosset, Jean Pierre et Jean-Philippe Pierron. *Parole tenue, Actes du colloque Henri Maldiney*

de Lyon du 12 octobre 2012, Paris, éditions Mimésis, 2014.
Chesneaux, Jean. *Habiter le temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue politique*, Paris, Bayard, 1996.
Chombart de Lauwe, Paul-Henry. *Un anthropologue dans le siècle. Entretiens avec Thierry Paquot.* Paris, Descartes et Cie, 1996.
Colette. *Paris de ma fenêtre*, Aux armes de France, 1942.
Coverley, Merlin. *Psychogéographies ! Poétique de l'exploration urbaine,* Lyon, les Moutons électriques, 2011
Cunha, Rodrigo Sobral. *Essencial Sobre Ritmanálise*, Lisbonne, éditions Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.
Davila, Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20ème siècle*, Paris, édition du Regard, 2002.
De Balzac, Honoré. *Physiologie du mariage* (1826), Paris, Garnier Flammarion, 1968.
De Balzac, Honoré. *Théorie de la démarche* (1833), Aix en Provence, Pandora, 1978.
De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris, NRF Gallimard, 1949.
Debord, Guy. *Correspondance, volume 1 [juin 1957-août 1960]*, Paris, Fayard, 1999.
Debord, Guy. *La société du spectacle*, (1967), Paris, Gallimard, 1992.
Debord, Guy. *Rapport sur la construction des situations*, (1957), Paris, Mille et une nuits, 2000.
Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
Di Lampedusa, Giuseppe Tomasi. *Il gattopardo* (Le guépard), Milan, Feltrinelli, 1958.
Doumet, Christian et Aliocha Wald Lasowski (s. dir.). *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Paris, Hermann, 2010.
Duménil, Gérard, Michaël Löwy et Emmanuel Renault. *Les 100 mots du marxisme*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 2009.
During, Élie. *Faux raccords : la coexistence des images*, Arles, Actes Sud, 2010.
Edensor, Tim. *Geographies of Rhythm*, USA : Ashgate, 2010.
Elden, Stuart. *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible*, London, Continuum, 2004.
Erdi-Lelandais, Gülçin (s.dir.). *Understanding the City - Henri Lefebvre and Urban Studies,* Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
Goonewardena, Kanihshka, Stefan Kipfer, Richard Milgrom et Christian Schmid. *Space Difference Everyday life. Reading Henri Lefebvre,* London, Routledge, 2008.
Grossin, William. *Pour une science du temps. Introduction à l'écologie temporelle*, Toulouse, Octares, 1996.
Guez, Alain et Helène Subrémon. *Saisons des villes*, Paris, éditions Donner Lieu, 2013.
Gurvitch, Georges. *La multiplicité des temps sociaux, (Cours à la Sorbonne 1957-1958)*, Paris, Centre de la Documentation Universitaire, 1961.
Gurvitch, Georges. *La Vocation actuelle de la sociologie*, vol.2, Paris, PUF, 1963.
Gustave Kahn. *L'esthétique de la rue* (1901), Paris, réed. Infolio, 2008.
Gwiazdzinski, Luc et Gilles Rabin, *Périphéries. Un voyage à pied autour de Paris.* Paris, l'Harmattan, 2007.
Gwiazdzinski, Luc. *La nuit, dernière frontière de la ville*, Ed. de L'Aube, 2005.
Gwiazdzinski, Luc. *La ville 24 heures sur 24*, Datar, ed. De l'Aube, 2002.
Hall, Edward T.. *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu* (1983), Paris, Seuil, 1984.
Harvey, David. *Le capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances.* Paris, Amsterdam, 2011.
Harvey, David. *Social justice and the city*, Baltimore, John Hopkings University Press, 1973.
Harvey, David. *Spaces of capital : towards a critical geography,* New York, Routledge, 2001.
Harvey, David. *Spaces of Global Capitalism : A Theory of Uneven Geographical Development,* London, Verso, 2006.
Harvey, David. *Spaces of Hope*, Berkeley, University of California Press, 2000.
Harvey, David. *The condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990.
Haumont, Nicole, Antoine Haumont et Henri Raymond. *L'habitat pavillonaire,* éditions du Centre de Recherches d'Urbanisme, Paris, 1966.
Heidegger, Martin. C*hemins qui ne mènent nulle part (Holswege, 1949),* Paris, Gallimard, 1962.
Heidegger, Martin. *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

Heidegger, Martin. *Être et temps* (1927), traduction Emmanuel Martineau, édition numérique hors commerce, 1985.
Hess, Rémi et Sandrine Deulceux, *Henri Lefebvre : vie, œuvre, concepts,* Paris, Ellipses, 2009.
Hess, Rémi. *Henri Lefebvre et la pensée du possible : théorie des moments et construction de la personne*, Paris, Anthropos, 2009.
Hess, Rémi. *Henri Lefebvre ou l'aventure du siècle,* Paris, A.M. Métailié, 1988
Huizinga, Johan. *Homo Ludens* (1938), Paris, Tel, 1988.
Internationale Situationniste (coll.), *Internationale Situationniste (rééd. n.os1 (juin 1958) à 12 (septembre 1969))*, Paris, Champ Libre, 1975.
Isin, Engen F.. *Democracy, Citizenship and the City,* New-York, Routledge, 2000.
Jacobs, Jane. *The death and life of great American cities,* New York, Vintage Book, 1961.
Järviluoma, Helmi et Gregg Wagstaff (s. dir.), *Soundscape studies and methods,* Helsinki, Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 9, 2002.
Jousse, Marcel. *L'anthropologie du geste,* NRF Gallimard, 1974.
Klages, Ludwig. *La nature du rythme*, Paris, L'Harmattan, 2004.
Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand,* Paris, éd. Du Seuil, 1978.
Le Dantec, Jean-Pierre. *Poétique des jardins*, Arles, Actes Sud, 2011.
Lebreton, Éric. *Pour une critique de la ville. La sociologie urbaine française*, 1950-1980, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012.
Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole, volume 2 : La Mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.
Lethierry, Hugues (s. dir.). *Sauve qui peut la ville ; Études lefebvriennes.* Paris, L'Harmattan, 2011.
Lethierry, Hugues (s.dir.). *Agir avec Henri Lefebvre*, Lyon, Chroniques sociales, 2015.
Lethierry, Hugues. *Penser avec Henri Lefebvre ; Sauver la vie et la ville ?*, Lyon, Chroniques Sociales, 2009.
Löwy, Mickaël et Robert Sayre. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
Lynch, Kevin. *L'image de la Cité*, (1960), Bordas, 1976.
Lynch, Kevin. *The image of the City,* London, MIT Press, 1960.
Lynch, Kevin. *What time is this place ?*, London, MIT Press, 1972.
Macherey, Pierre. *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*, Paris, Le bord de l'eau, 2009.
Magne, Émile. *L'esthétique des villes*, Paris, Mercure de France, 1908.
Maldiney, Henri. *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.
Maldiney, Henri. *Philosophie, art et existence,* Paris, Cerf, 2007.
Maldiney, Henri. *Regard, Parole, Espace*, Paris, éditions du Cerf, 2012.
Marcolini, Patrick. *Le mouvement situationniste ; une histoire intellectuelle,* Paris, L'échappée, 2012.
Marx, Karl, *Le Capital* (1867), Paris, PUF, 2014.
Marx, Karl, *Manuscrits de 1844* (Jean Salem), Paris, Garnier Flammarion, 1999.
Mels, Tom. *Reanimating Places: A Geography of Rhythms*, USA, Ashgate, 2004.
Merlin, Pierre et Françoise Choay (s.dir.). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, PUF, 1ere ed Quadrige, 2005.
Merrifield, Andy. Henri Lefebvre. *A critical introduction*, New York, Routledge, 2006
Merrifield, Andy. *The Politics of Encounter : Urban Theory and Protest under Planetary Urbanization*, The University of Georgia Press, 2013.
Michon, Pascal. *Les rythmes du politique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007.
Mitchell, Don. *The Right to the City; Social Justice and the Fight for Public Space*, New York, The Gilford Press, 2003.
Moles, Abraham. *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1972.
Mourey, Jean-Pierre et Béatrice Ramaut-Chevassus (s. dir.). *Art et ville contemporaine. Rythmes et flux.* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.
Müller-Schöll, Ulrich. *Das System und der Rest. Kritische Theorie in der Perspektive Henri Lefebvres*, Mössingen-Talheim, 1999.

Murray Schafer, Raymond. (1969), *The Soundscape*, Destiny Books, 1993.
Murray Schafer, Raymond. *Le paysage sonore. Le monde comme musique* (1977), Marseille, Wild Project, 2010.
Nancy, Jean-Luc et Jean-Christophe Bailly. *La Comparution*, Paris, Christian Bourgeois, 1991.
Nancy, Jean-Luc. *La ville au loin*, Paris, La Phocide, 2011.
Nietzsche, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1974.
Pallasmaa, Juhani. *Le Regard des sens*, Paris, éditions du Linteau, 2010.
Pallasmaa, Juhani. *The eyes of the skin : Architecture and the senses*, John Witey and Sons, 2005.
Paquot, Thierry (s dir). *Le quotidien urbain. Essais sur les temps des villes*, Paris, La Découverte Institut des villes, 2001.
Paquot, Thierry et Chris Younès (s. dir.). *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Paris, La découverte, 2012.
Paquot, Thierry et Chris Younès (s. dir.). *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée du 20e siècle,* Paris, La découverte, 2009.
Paquot, Thierry, Michel Lussault et Chris Younès (s.dir.). *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La découverte, 2007.
Paquot, Thierry. *Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l'habiter*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2005.
Paquot, Thierry. *Petit manifeste pour une écologie existentielle,* Paris, édition Bourin, 2007.
Paquot, Thierry. *Utopies et utopistes*, Paris, La découverte, 2007.
Paquot, Thierry. *Désastres urbains. Les villes meurent aussi,* Paris, La découverte, 2015.
Peneff, Jean. *Le goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales,* Paris, La découverte, 2009.
Perec, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Paris, Christian Bourgeois, 2008.
Pflieger, Géraldine. *De la ville aux réseaux / dialogues avec Manuel Castells,* Lausanne, Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2006.
Pièces et Main d'œuvre (coll.), *Techno. Le son du technopole*, Montreuil, L'échappée, 2011
Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
Renault, Emmanuel. *Le vocabulaire de Karl Marx*, Paris, Ellipses, 2001.
Rosa, Hartmut. *L'accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.
Ross, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies : Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
Ross, Kristin. *L'imaginaire de la Commune*, Paris, La Fabrique, 2015.
Ross, Kristin. *The Emergence of Social Space :Rimbaud and the Paris Commune*, The University of Minnesota Press, 1988.
Sansot, Pierre. *Poétique de la ville* (1971), Réédition Petite Bibliothèque Payot, 2004.
Sauvanet, Pierre. *Le rythme et la raison (T.1 Rythmologiques ; T.2 Rythmanalyses)*, Paris, Kimé, 2000.
Sauvanet, Pierre. *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote,* Paris, PUF, 1999.
Schelling, Friedrich. *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine*, Rieder, 1926
Schnell, Alexander (s. dir.). *Le temps*, Vrin, 2007.
Simmel, Georg. *Philosophie de la mode*, (1905), Paris, Allia, 2013.
Soja, Edward W. *Seeking spatial justice*, University of Minnesota Press, 2010.
Soja, Edward W.. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory,* London, Verso, 1989.
Souriau, Étienne (s. dir.). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
Stanek, Lukasz. *Henri Lefebvre on Space ; Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*, London, University of Minnesota Press, 2011.
Stanek, Lukasz, Christian Schmid et Akos Moravanszky (s.dir.). *Urban revolution now. Henri Lefebvre in social research and architecture,* Farnham, Anshgate, 2014.
Talon-Hugon, Carole. *L'esthétique*, Paris, PUF, Que sais-je?, 2004.
Talon-Hugon, Carole. *Morales de l'art,* Paris, PUF, 2009.
Varagnac, André. *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, Albin Michel, 1948.
Warf, Barney et Santa Arias, *Spatial turn : interdisciplinary perspective*, London, Routledge, 2009.
Wunenburger, Jean-Jacques (s. dir.). *Les rythmes, lectures et théories*, Paris, L'harmattan, 1992.
Wunenburger, Jean-Jacques. *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Vrin, 2012.

Younès, Chris et Thierry Paquot (s.dir.), *Philosophie de l'environnement et milieux urbains,* Paris, La découverte, 2010.
Younès, Chris (s.dir.). *Henri Maldiney, Philosophie, art et existence*, Paris, Cerf, 2007.
Zardini, Mirko (s. dir.). *Sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2005.

Articles

Bidet, Alexandra. « le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan », *Techniques & Cultures*, 48-49, 2007.
Busquet, Grégory. « L'espace politique chez Henri Lefebvre : l'idéologie et l'utopie », *Justice spatiale/spatial justice*, n°5, 2012-2013.
Buttimer, Anne. "Grasping the Dynamism of Lifeworld." *Annals of the Association of American Geographers* 66.2 ,1976, pp. 277-292.
Clairet, Vanessa. « La ville moderne : l'utopie d'un Art total », Cités, 2010/2 n° 42, p. 69-76.
Charnock, Craig. « Challenging New State Spatialities : The Open Marxism of Henri Lefebvre », *Antipode*, Vol 42, 5, 2010.
Deldyck, Jean-Jacques et Patrick Cingolani (coord.), « Une pensée devenue monde », *L'Homme et la société n°185/186*, avril 2013.
Dikeç,Mustapha. « Justice and the Spatial Imagination », *Environment and Planning A*, 33, 2001
Harvey, David. « The right to the city », *New Left Review* 53, 2008.
Jouve, Bernard. « Entretien avec Bernard Jouve », *Rue Descartes* 63, 2009, p. 74-75.
Marcolini, Patrick. « L'Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis*, 11 | 2007, p. 31-46.
McCann, Eugene J. 1999, "Race, Protest, and Public Space: Contextualizing Lefebvre in the U.S. City." *Antipode* 31 (2), 1999
McCann, Eugene J.. "Space, Citizenship, and the Right to the City: A Brief Overview", *GeoJournal* 58 (2-3), 2002, p. 77.
Merrifield, Andrew. « The right to the city and beyond. Notes on a Lefebvrian re-conceptualization », *City* 15 (3-4), 2011.
Paquot, Thierry et Sandra Mallet, « Chronotopie », *L'ABC de l'Urbanisme,* Institut d'urbanisme de Paris, Université Paris-Est Val-de-Marne-UPEC, 2010 (Hors commerce)
Pereira, Elson Manuel et Mathieu Perrin. « Le droit à la ville. Cheminements géographique et épistémologique (France ? Brésil ? International) », *L'information géographique*, 2011/1, p. 15-36.
Pred, Allan « The Choreography of Existence: Comments on Hägerstrand's Time-Geography and Its Usefulness », *Economic Geography*, Vol. 53, No. 2, 1977 p. 207-221.
Purcell, Mark. "Le Droit à la Ville et les mouvements urbains contemporains", *Rue Descartes* 63, 2009, p. 40-50.
Purcell, Mark. "Excavating Lefebvre: The right to the city and its urban politics of the inhabitant", *GeoJournal* 58 (2-3), 2002.
Revol, Claire. « La rue Rambuteau hoy: el ritmoanalisis en practica », *Urban, Revista del Departamento de Urbanistica y Ordonacion del Territorio*, Universidad Politecnica de Madrid, NS02, numéro spécial: Spectres de Lefebvre, sept 2011- feb 2012.
Revol, Claire. « Le succès de Lefebvre dans les urban studies anglo-saxonnes et les conditions de sa redécouverte en France », *L'Homme et la société*, 2012/3 n° 185-186, p. 105-118.
Ross, Kristin. « An interview with Henri Lefebvre », *Society and Space*, vol. 5, n° 1, 1er trimestre 1987, p. 27-38.
Sauvanet, Pierre. « Nietzsche philosophe-musicien de l'éternel retour() », *Archives de la philosophie*, 2001/2, 64.
Simay, Philippe (coord.), « Droit de cité », *Rue Descartes*, n°63, 2009/1.
Staeheli and Dowler. « Social Transformation, Citizenship and the Right to the City, 2002, introduction », *GeoJournal* 58 (2-3)
Trebitsch, Michel. « Correspondances d'intellectuels. Le cas des lettres d'Henri Lefebvre à Norbert

Guterman (1935-1947) », *Cahiers de l'IHTP*, n° 20, mars 1992.
Trebitsch, Michel. « Le groupe philosophies et les surréalistes (1924-1925) », *Mélusine,* n°11, 1990, p. 77-86.
Trebitsch, Michel. « Le groupe Philosophies, de Max Jacob aux surréalistes » dans J-F Sirinelli (dir.), « Générations intellectuelles », *Cahiers de l'IHTP*, n°6, novembre 1987, p. 29-38.
Trebitsch, Michel. « Les mésaventures du groupe philosophies (1924-1933), *La Revue des Revues*, n°3, printemps 1987, p 6-9.
Valéry, Paul. « La crise de l'Esprit », *Nouvelle Revue Française*, n°71, août 1919.

Articles et sources en ligne

Agence d'Urbanisme pour le développement de l'agglomération lyonnaise, « Actes du séminaire de capitalisation PIRVE – 5 novembre 2010 », [en ligne], http://www.urbalyon.org/Menu/Atelier-d-innovation-urbaine-369
Busquet, Grégory. «Henri Lefebvre à l'usage des architectes», *Métropolitiques*, 10 juillet 2013 [en ligne]. URL : http://www.metropolitiques.eu/Henri-Lefebvre-a-l-usage-des.html
Cerclet, Denis. « Marcel Jousse : à la croisée de l'anthropologie et des neurosciences, le rythme des corps », *Parcours anthropologiques*, [en ligne], 9|2014,mis en ligne le 30/09/2014, consulté le 01/10/2014. URL : http//pa.revues.org/310.
Collet, Anaïs et Philippe Simay, « Y a-t-il des « urban studies » à la française ? », *Métropolitiques*, 3 juillet 2013. [en ligne] URL : http://www.metropolitiques.eu/Y-a-t-il-des-urban-studies-a-la.html
Darriulat, Jacques. « Schopenhauer et la philosophie de la musique », consulté le 6/04/2015, voir: http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Schopenhauer/SchopenhauerMusique.html#Text11,
De Keersmaeker, Anna Teresa. « Dossier de presse Drumming », http://www.calameo.com/read/000904682c3dbcf4ee6c0
Devisme, Laurent (s.dir.), « Péri-Ville invisible: enjeux et outils d'un urbanisme descriptif », Rapport de recherche au PUCA, 2014, http://www.urbanisme-puca.gouv.fr/du-periurbain-a-l-urbain-a479.html
Fleury, Antoine. « Les contradictions d'un espace public produit dans la proximité », *L'Espace Politique* [En ligne], 10 | 2010-1, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 05 janvier 2015. URL : http://espacepolitique.revues.org/1560
Gérardot, Maie. « Le rythme en géographie : un état des lieux », *Rhuthmos*, 2 septembre 2010. [en ligne], http://rhuthmos.eu/spip.php?article171.
Hanse, Olivier. « Rythme et mesure chez Ludwig Klages (1872-1956) avec un extrait de La Nature du rythme », *Rhuthmos*, 13 juillet 2012 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article636
Mallet, Sandra. « Aménager les rythmes : politiques temporelles et urbanisme »,, *EspacesTemps.net*, Peer review, 15.04.2013, [en ligne].
Marin, Maguy. « Entretien avec Maguy Marin », Propos recueillis par Bénédicte Namont et Stéphane Boitel, theâtre Garonne Toulouse, août 2014, disponible http://www.compagnie-maguy-marin.fr/
Mathieu, Louise. « Un regard actuel sur la rythmique Jaques-Dalcroze », *Rhuthmos,* 24 mai 2014 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article1186
Michon, Pascal. « L'eurythmie comme utopie urbaine », *Rhuthmos,* 5 mars 2012 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article529
Michon, Pascal. « Rythme, rythmanalyse, rythmologie : un essai d'état des lieux », *Rhuthmos*, 9 janvier 2013 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article644.
Paquot, Thierry « le charme de Paris », conférence du 19 mars 2015, https://sosparisblog.wordpress.com/evenements/assemblee-generale-2015/le-charme-de-paris-par-thierry-paquot-suite-a-lag-sos-paris/
Pradel, Benjamin. « Le rythme : une question de recherche urbaine », *Rhuthmos*, 28 novembre 2011 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article460.
Revol, Claire. « Rue Rambuteau Today : Rhythmanalysis in Practice », *Rhuthmos*, 6 avril 2012 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article549.
Sansot, Pierre. « interview avec Thierry Paquot, juillet 1996 », disponible : http://urbanisme.u-pec.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?

ID_FICHIER=1259768720243&ID_FICHE=38756
Simay, Philippe. « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 12 décembre 2008, consulté le 25 octobre 2014. URL : http://metropoles.revues.org/2902.
Soja, Edward W.. «The city and spatial justice », *justice spatiale | spatial justice* 1, 2009, [en ligne] http://www.jssj.org.
Trebitsch, Michel. « le temps de la critique radicale », préface à Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of the Everyday*, Londres, Verso, 2008, disponible en français : http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/pref_lefebvre2_MT.html
Trebitsch, Michel. préface à Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life. Volume I. Introduction,* traduction anglaise, Londres, Verso, 1991, p. IX-XXVIII. disponible : http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/pref_lefebvre1_MT.html
Wunenburger, Jean-Jacques. « Art, Psyché, Cosmos » [en ligne], http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/index.html

Thèses

Bonnet, Aurore. « Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche : approche à travers la danse contemporaine », sous la direction de Jean-Paul Thibaud, Université de Grenoble, soutenue le 25/03/2013.
Gérardot, Maie. « Tourisme et Métropole. Analyser le lien entre tourisme, métropole et métropolisation par le rythme. L'exemple de Paris. », sous la direction de Rémy Knafou, La Sorbonne, soutenue le 07/12/2009.
Kipfer, Stefan, Urbanization, Difference, and Everyday Life : Lefebvre, Gramsci, Fanon and the Problematic of Hegemony, Toronto, York University, 2004.
Lamy, Julien. « Le pluralisme cohérent de la philosophie de Gaston Bachelard » sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger, Université Jean Moulin Lyon 3, soutenue le 14/10/2014
Mallet, Sandra. « Des plans-lumière nocturnes à la chronotopie, Vers un urbanisme temporel », sous la direction de Thierry Paquot, Université Paris-Est, soutenue le 17/11/2009.
Manola, Théodora. « Conditions et apports du paysage multi-sensoriel pour une approche sensible de l'urbain : mise à l'épreuve théorique, méthodologique et opérationnelle dans trois quartiers dits durables : WGT (Amsterdam), Bo01, Augustenborg (Malmö) », sous la direction de Chris Younès, Université Paris-Est, soutenue le 04/04/2012.
Pradel, Benjamin. « Rendez-vous en ville! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle: les nouveaux rythmes collectifs », sous la direction de François Godard, Université Paris Est, soutenue le 27/11/2010.

Films et documents vidéos

Chaplin, Charlie. *Les temps modernes*, 1936.
De Bonis, Jacques et Raoul Sangla. *Henri Lefevre ou le fil du siècle*, La Sept, CDN prod., 1988.
Pialat, Maurice. *L'amour existe*, film documentaire, 1960.
Wunenburger, Jean-Jacques. « l'utopie conceptuelle du terme de rythme », intervention à la journée d'étude *Histoire du rythme, histoire des rythmes* du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage, 12 décembre 2014, disponible : https://www.youtube.com/watch?v=3OHmhcVI79k.

Index

Index lexical

A
abstraction…….
21, 41, 47, 58, 60, 83, 84, 86, 87, 101, 104, 117, 119-123, 130, 131, 149, 150, 152, 153, 158, 178, 183, 185, 186, 188, 190, 197, 199, 211, 221, 231-233, 241, 242, 244-247, 262, 268-272, 275, 282, 321, 323, 328, 333, 342, 349, 352, 357, 372, 386, 387, 397-399, 405, 406.
abstrait……...
18, 54, 55, 64-66, 71, 75, 77, 78, 84, 85, 87, 90, 109, 120, 127, 140, 149, 152, 161, 182-186, 188, 190, 198, 224, 230, 241, 242, 250, 252, 269-271, 279, 281, 289, 292, 294, 321, 325, 326, 329-333, 341, 343, 348, 354, 378, 386, 387, 405.
aliénation……...
41, 52, 53, 55-57, 63, 66, 68, 70, 76-78, 83, 86, 95, 101, 109, 117-119, 126, 134, 154, 170, 178, 180, 183, 200, 211, 214, 229, 246, 254, 278, 295, 319, 323, 324, 327-329, 331, 353, 386, 395, 406.
alternatives…….
101, 133, 137, 158, 175, 178, 194, 235, 319, 323, 324, 327, 328, 331, 399
appropriation…….
7, 20, 28, 29, 33, 41, 62-64, 67, 73, 75, 96, 101, 119, 123, 127, 143, 146-149, 152-154, 158, 163, 167, 170-173, 175, 177, 178, 180, 182, 189-191, 196, 201, 203, 204, 207, 211, 212, 220, 221, 244-248, 250-252, 260-264, 267, 268, 270-272, 275-280, 282, 284, 290, 291-295, 297, 304, 306, 319, 329, 332, 333, 335, 344, 345, 348, 350, 352-355, 375, 397, 402, 406.
attachement……...
84, 89
C
consommation……
31, 36, 49, 79, 98, 117, 131, 132, 134, 147, 149, 156, 162-165, 168, 185, 186, 188, 231, 233, 241, 269, 270, 330, 331, 351, 396
corps total……
7, 189, 245, 270, 272, 275, 276, 278, 279, 319, 349, 350, 352, 354, 355, 388, 400, 406
D
dérive…….
46, 67, 138-141, 143, 169, 209, 310, 321, 326, 327, 335-339, 341, 342, 346, 352, 371-373.
désir……...
14, 49, 73, 76, 90, 100, 112, 119, 121, 131, 134, 169, 176, 189, 198, 201, 229, 249, 250, 252, 274, 275, 277, 280, 287, 288, 290-292, 328, 331, 332, 346, 350, 351, 356, 373, 384, 385
différentiel…….
8, 188-191, 244, 249, 252-254, 267, 287, 289, 291, 325, 329-335, 343, 348, 351-353, 398.
droit à la ville……....
5, 13, 18-19, 29, 88, 92, 102, 146, 147, 152, 161, 162, 165-167, 171-177, 187, 189, 236, 328, 348, 396, 397.
dynamique…….
7, 55, 61, 80, 158, 165, 190, 191, 203, 210, 223, 244, 245, 247-257, 261-264, 270-272, 278, 279, 300, 303, 319, 354, 361, 385, 386, 400-403, 405, 406.
dystopie…….
329, 330, 347
E
échelle……...
13, 16, 30, 31, 60, 73, 74, 76, 141, 148, 155, 172, 175, 176, 235, 242, 266, 315, 327, 330, 332, 344, 345, 347, 348, 355, 376, 384, 387, 389, 390, 398, 401
énergie……...
27, 32, 61, 62, 66, 67, 163, 164, 177, 180, 187, 188, 208, 216-219, 237, 248, 249, 251, 252, 256, 282, 291, 300, 320, 332, 342, 350, 375,
ennui……
85, 87-90, 117, 119, 127, 144, 162, 168, 229, 349
éthique……...
14, 27, 29, 101, 104, 113, 140, 208, 285, 291, 298, 303, 314, 374, 389, 404, 405.
eurythmie……..
273-276, 303, 322,
expérimental……
7, 8, 23, 32, 33, 41, 82, 83, 87-91, 97, 138,

141-143, 153, 158, 169, 185, 189, 211, 217, 218, 265, 278, 283, 315, 321-328, 334-337, 340, 341, 343, 344, 346, 348, 352-357, 359, 368, 370, 371, 375, 389, 391, 400, 405, 406.
expérimentation…….
7, 8, 20, 40, 41, 80, 137, 171, 194, 279, 316, 317, 319, 321, 322, 325, 334, 341-344, 346, 355, 359, 360, 362-364, 368-376, 379-382, 389-391, 400, 402-406.
exploration…….
33, 57, 90, 91, 96, 155, 245, 275, 279, 323, 326, 327, 333, 336-338, 349, 353, 360, 361, 370, 374, 375, 379.
F
fonctionnalisme…….
139, 140, 167, 168, 170, 259, 325, 347, 371, 372, 384, 396, 397, 404
fragmentation…….
16, 48, 141, 170, 185, 186, 192, 211, 270, 327, 371, 397
G
géographie…….
8, 14, 17, 18, 30, 31, 33, 93, 137, 138, 141, 169, 170, 174, 182, 191, 193, 221, 222, 321, 325-327, 335-343, 346, 352, 362, 364, 371, 373, 381, 397, 400, 406.
geste……...
24, 26, 28, 38, 56, 73, 75, 86, 90, 118, 129, 131, 133, 134, 149, 152, 180-182, 186, 219, 224, 225, 228, 230, 246, 249, 252, 254-261, 263-265, 269, 270, 273, 274, 307, 313-315, 350, 364, 371, 375, 381, 406.
H
harmonie……...
27, 65, 89, 90, 120, 125, 126, 128, 132, 139, 149, 184, 208, 217, 222, 228, 232, 251, 270 271, 273, 275, 276, 279, 280, 283, 284, 290, 292-294, 299, 312, 324, 331, 332, 337, 344, 382, 383, 406
hiérarchisation……...
185, 211, 235
homogénéité……..
184, 185, 189, 190, 211, 250, 294, 330
I
imaginaire…….
128, 130, 166, 179, 189, 221, 222, 243, 293, 330, 353, 380, 389, 399-401.
imagination……...
14, 36, 66, 84, 91, 105, 124, 126, 129, 130, 142, 146, 151, 174, 177, 178, 189, 191, 219, 221, 240, 256, 258, 261, 282, 319, 324, 326, 332, 333, 338, 348, 349, 361, 366, 371, 374, 377, 381-383, 395, 397, 399-401, 405.
insertion affective…….
253, 257, 262, 263, 270, 272, 406.
intensité…….
145, 208, 216, 308, 332, 348, 364, 372, 382, 386, 406
J
jouissance……..
8, 91, 119, 127, 147, 189, 198, 200, 207, 220, 229, 250, 251, 275, 278, 279, 289, 309, 314, 315, 321, 325, 332, 335, 343, 344, 348-357, 389, 400.
M
marcher…….
256, 281, 304, 337 355, 366, 372, 373.
médecin…….
272, 273, 276, 341, 406.
mélodie…….
27, 208, 216, 276, 283, 285, 286, 290, 293, 294
métropole……..
16, 19, 30, 77, 156, 163, 173, 344, 373, 374, 378, 396, 397.
moment…….
7, 19, 26, 34, 37, 49-51, 54, 55, 61, 67, 72, 76, 81, 87, 91, 103, 104, 107-109, 111, 115, 116, 124, 126, 131, 133-135, 137, 145, 148, 169, 180, 189, 230-232, 239, 240, 265, 266, 268, 280, 283, 287, 293, 299-302, 306-315, 319, 320, 325, 333, 335, 343, 344, 346, 354, 356-358, 362, 364, 370, 379, 382, 386, 389, 399, 400, 406.
montage…….
230, 337
musique…….
7, 21, 26, 27, 66, 80, 120, 122, 127, 128, 136, 156, 197, 209, 219, 225, 239, 243, 258, 259, 261, 271, 278, 281, 283-297, 304-307, 312, 314, 315, 319, 352, 372, 382-384, 406.
O
obsolescence…….
157, 171, 188, 229, 238, 339, 405
P
participation……..
45, 89, 91, 129-132, 137, 140, 143, 144, 146, 166, 168, 170-172, 174, 175, 177, 226, 326, 363, 380, 403
planification……..
45, 81, 86, 93, 166-168, 173, 174, 185, 197, 241, 242, 326, 328, 329, 332, 347, 361, 389,

396, 405
poétique…….
1, 7, 8, 13-15, 17, 20, 25, 29, 34, 37-41, 46, 49, 50, 66, 74, 75, 91, 97-99, 101, 102, 104, 106, 116, 120, 126, 132, 137, 143, 153-158, 160, 161, 178, 183, 189-191, 195-199, 201-203, 208, 214, 215, 217, 219, 221-223, 228, 243, 244, 246, 254, 259, 261, 267, 268, 270, 279, 283, 287, 290, 291, 297, 311-317, 319-322, 325, 336, 338, 340, 341, 343, 350, 357-359, 367, 368, 372-374, 376, 379-384, 388, 389-391, 395, 396, 398-404.
poiésis……...
40, 49, 68, 154, 158, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 214, 399, 400
polyrythmie……...
27, 28, 274, 311, 312
praxis……..
7, 40, 48-50, 52, 53, 58-63, 68, 69, 72-76, 80, 102, 117, 119, 120, 123, 128, 129, 142-144, 148, 152-154, 161, 165, 172, 178-180, 195-201, 211, 214, 227, 235, 246, 250, 252, 260, 278, 282, 284, 290, 293, 308, 315, 319-321, 328, 342, 395, 396, 399, 400, 403.
programmation de la vie……...
79, 89, 90, 109, 132, 140, 188, 229, 321, 325, 386, 405
protocole……...
23, 41, 138, 336, 337, 341, 358, 360-365, 368-372, 374, 376, 378, 389, 390.
psychogéographie…….
8, 137, 138, 141, 169, 321, 325-327, 335-343, 346, 352, 373, 400, 406.
R
rencontre……...
7, 20, 28, 50, 80, 82, 88, 97, 101, 102, 104, 105, 118, 123, 124, 131, 132, 135, 137, 138, 143, 144, 147, 150, 157, 160 164, 165, 171, 177, 187, 189, 192, 201, 221, 264, 298, 301, 326, 328, 331, 337-339, 342, 345, 346, 357, 361, 363, 366-368, 374, 399, 403, 404.
répétition……...
22, 23, 26, 56, 71, 74, 103, 129, 130, 134, 181, 182, 191, 208, 209, 216, 223, 225, 227, 228, 237, 241, 249-252, 254, 256, 260, 264, 269, 271, 275, 283, 286, 288-291, 299, 303, 305-307, 321, 323, 329, 358, 370, 375, 386, 387, 405.
respirer…….300
restitution……..
7, 24, 38, 127, 157, 245, 272, 275, 276, 279, 292, 308, 349, 350, 357, 359, 361, 364, 365, 367, 370, 372, 374, 376-381, 403, 406.
révolution……..
5, 7, 17, 19, 38, 39, 47, 50, 52, 55-57, 59, 61, 64, 65, 67, 68, 75, 76, 79, 80, 83, 89-92, 97-107, 109, 110, 114-118, 120-127, 130, 134-137, 142, 143, 146, 147, 154-158, 160-167, 169, 170, 172, 176, 182, 185, 192-196, 199, 201, 214, 222, 227, 278, 284, 289, 306, 308, 309, 314, 324, 325, 328, 331, 333, 338, 353, 355, 375, 385, 395-399, 402.
romantisme révolutionnaire……..
5, 7, 17, 39, 50, 75, 76, 80, 89, 90, 97-105, 116, 117, 121-127, 130, 134-137, 142, 143, 147, 154, 155, 157, 158, 195, 196, 199, 201, 222, 284, 306, 325, 338, 375, 398, 399.
rythmes cycliques…….....
134, 213, 223, 226, 228-232, 241, 275
rythmes linéaires……...
213, 223, 224, 229, 241, 350
S
silence……...
23, 156, 170, 190, 270, 296, 382, 384
simultanéité……...
141, 165, 169, 189, 195, 311, 312, 327, 330, 384, 398
situation…….
7, 19, 50, 53, 60, 65, 67, 80, 82, 88, 90, 102, 112, 122-124, 128, 131-145, 166, 169, 175, 177, 189, 194, 232, 239, 241, 244, 261, 273, 276, 277, 301, 310, 312, 315, 321, 325-328, 331, 334-338, 342-344, 346, 347, 351-353, 355, 356, 359, 361, 363, 364, 371, 375, 376, 378, 379, 382, 385, 389, 396, 400, 406.
spirale…….
107, 227, 248, 345
symbole…….
84, 111, 120, 126, 129-132, 135, 145, 148-151, 153, 179, 180, 185, 187, 190, 226-228, 231, 238-240, 243, 244, 249, 254, 258, 260, 261, 263, 265, 266, 307, 310, 313, 354, 381
T
terrain…….
16, 20, 31, 34, 45, 46, 50, 62, 70, 71, 78, 80, 86, 87, 92, 102, 132, 136, 137, 139, 152, 161, 170, 178, 199, 201, 218, 250, 268, 278, 283, 286, 328, 329, 356, 359, 362, 364, 365,

367-369, 376, 377, 400, 402
texture……...
137, 183, 241, 262, 263, 266-268, 271, 272, 290, 292, 310, 315, 342, 381, 382.
U
unitaire……..
93, 139-141, 144, 169, 181, 239, 326, 327, 331, 344, 346, 347, 376
usage…….
28, 91, 138, 140, 143, 147, 165, 170, 171, 175, 182, 188-191, 208, 210, 229, 241, 251, 266, 267, 270, 272, 277, 308, 312, 326, 330, 333, 334, 352, 353, 373, 396.
utopie…….
7, 8, 41, 83, 87, 88-90, 91, 97, 124, 137, 139-143, 147, 158, 161, 169, 177, 179, 180, 183, 185, 189, 191, 194, 210, 238, 239, 265, 271, 276, 315, 320-335, 339, 343-357, 359, 375, 383, 389, 391, 400, 405, 406.
V
vibration…….
129, 213, 290, 320, 379, 380, 406
ville nouvelle……
50, 78, 82, 83, 85-89, 91, 97, 99, 118, 122, 140, 142, 144, 158, 161, 168, 169, 182, 185, 269, 302, 324, 325, 396.

Table des matières

Introduction générale.....11

Le philosophe face à l'urbain : ressources d'une approche poétique de l'habiter.....13

Henri Lefebvre, penseur atypique de l'urbain.....17

La rythmanalyse, première lecture.....20

Intérêt et difficultés de la réappropriation des textes de la rythmanalyse dans les études urbaines.....29

Esthétique et poétique urbaine : quelques repères.....34

Pour une lecture poétique de la rythmanalyse lefebvrienne.....40

Première partie La question urbaine, une question métaphilosophique..43

Introduction.....45

Chapitre 1) Du matérialisme dialectique à la sociologie critique de l'urbain..51

1) Le projet d'une critique de l'homme et du monde moderne.....53

a) Le matérialisme dialectique et la critique de l'aliénation humaine.....53

b) Le matérialisme dialectique comme théorie de la praxis.....58

c) L'apport de Nietzsche dans la définition d'un humanisme moderne.....64

2) La connaissance sociologique au service de la transformation de la praxis.....68

a) Une sociologie pour transformer le quotidien.....69

b) De la théorie de la praxis à la connaissance de l'homme social par son paysage.....72

c) L'apparition de la question de la ville.....76

3) Mourenx et la naissance de la sociologie urbaine critique radicale.....79

a) Le choc de la ville nouvelle, symptôme de la modernité.....82

b) De la sociologie rurale à la sociologie urbaine.....87

c) Lefebvre sociologue critique de l'urbain.....91

Chapitre 2) Le romantisme révolutionnaire au fondement d'une poétique de la ville.....98

1) Le romantisme révolutionnaire critique de la vie moderne.....103

a) Préludes du romantisme révolutionnaire : la jeunesse de Henri Lefebvre.....104

b) La modernité comme processus d'abstraction.....117

2) L'art comme style de vie : rencontre avec l'Internationale Situationniste.....123

a) Le romantisme révolutionnaire comme style de vie.....124

b) La rencontre avec l'Internationale Situationniste.....132

c) L'urbanisme au service d'un art de vie renouvelé.....137

3) Éléments d'une poétique de la ville.....143

a) Le romantisme révolutionnaire et l'œuvre de la ville.....143
b) Esthétique de l'expérience quotidienne de la ville.....148
c) La poétique de la ville face à la démesure de l'urbain.....153
Chapitre 3) De la théorie critique de l'urbain à la poétique urbaine.....160
1) Une théorie critique de la société urbaine.....161
a) De l'éclatement de la ville à l'avènement de la société urbaine.....161
b) Le droit à la ville et la critique de l'urbanisme.....165
c) Postérité du droit à la ville.....172
2) L'espace social entre le produit et l'œuvre.....178
a) L'espace comme produit social.....179
b) Critique du processus d'abstraction.....183
c) L'espace approprié et l'œuvre.....189
3) Le projet métaphilosophique et l'urbain.....191
a) Quelle discipline pour penser l'urbain ?.....192
b) La métaphilosophie entre poétique et anthropologie.....195
Deuxième partie La rythmanalyse, quête de l'appropriation de l'espace-temps urbain.....205
Introduction.....207
Chapitre 4) La rythmanalyse, science du temps social produit.....213
1) La « rythmanalyse » de Bachelard à Lefebvre.....215
a) La rythmanalyse chez Gaston Bachelard.....215
b) Enjeux de la réappropriation lefebvrienne.....220
2) Aspects temporels de la critique de la vie quotidienne.....223
a) Rythmes cycliques et temporalités linéaires dans la vie quotidienne.....223
b) Critique de la vie quotidienne moderne par les temps et les rythmes.....228
3) Le temps social comme produit social.....234
a) La production du temps.....234
b) Le temps vécu, un temps rythmique.....243
Chapitre 5) La rythmanalyse et l'appropriation de l'espace-temps urbain...246
1) Le corps et la dynamique rythmique d'appropriation de l'espace-temps.....247
a) Architectonique spatiale, rythmes et appropriation.....248
b) Apports de l'anthropologie : l'insertion affective par les rythmes.....253
2) L'espace-temps urbain, perte du cosmos ?.....262
a) L'espace monumental et les textures de l'espace-temps.....263
b) Abstraction de l'espace-temps urbain et rythmes.....268

3) Rythmanalyse, appropriation et restitution du corps total.....272
a) Restituer le corps total : le rythmanalyste médecin.....272
b) La rythmanalyse, pédagogie de l'appropriation.....276
Chapitre 6) La rythmanalyse et l'expérience esthétique des rythmes urbains 281
1) La musique comme expérience primordiale du rythme.....283
a) Esthétique de la musique et temporalité.....284
b) La musique et l'appropriation du corps par les rythmes.....290
2) L'expérience esthétique des rythmes : apports de Henri Maldiney.....297
a) Le surgissement du rythme dans l'art.....297
b) L'expérience rythmique de l'architecture, de la ville et du paysage.....301
3) Rythmanalyse et théorie des moments.....306
a) L'expérience esthétique des moments.....307
b) Rythmicité et présence : le rythmanalyste poète (1).....311
Troisième partie Expérimentations rythmanalytiques et poétique urbaine 317
Introduction.....319
Chapitre 7) La rythmanalyse et le renouveau de l'utopie expérimentale.....323
1) De l'utopie expérimentale à la production de l'espace différentiel.....325
a) Utopie expérimentale et théorie critique.....326
b) Utopie et création de l'espace différentiel.....329
2) Expérimenter : de la psychogéographie à la rythmanalyse.....335
a) La psychogéographie, poétique de l'exploration urbaine.....336
b) Le rythmanalyste, héritier du psychogéographe ?.....340
3) Créer l'espace approprié : l'architecture de la jouissance.....343
a) Expérimentation et création architecturale.....344
b) De l'espace différentiel à l'architecture de la jouissance.....348
c) La création de moments : le rythmanalyste poète (2).....354
Chapitre 8) Poétique urbaine en pratique.....358
1) Carnet d'expériences.....360
a) Les Ateliers d'Innovation en Urbanisme (AIU -Agence d'Urbanisme de Lyon – Oullins, 2011).....360
b) L'École Thématique Mob'Huma'Nip (CNRS – ESO – Rezé, 2014).....363
c) Minuit-Minuit (Programme PUCA, Givors, 2015).....367
2) Expérimentation et poétique.....368
a) Immersion et « protocole sensible ».....368
b) Parcours et création : arts situés dans l'urbanisation planétaire.....372

c) Documenter et restituer l'expérience urbaine.....376
3) Pratiques rythmanalytiques.....379
a) Participation-expérimentation-restitution.....380
b) Pratiques rythmanalytiques et création : quelques exemples.....383
c) Le rythmanalyste poète (3) : le jardinier de Babylone ?.....388
Conclusion générale.....393
Une relecture générale de la pensée urbaine de Lefebvre.....395
Enjeux d'une poétique appliquée / impliquée.....399
La rythmanalyse, dernière lecture.....405
Bibliographie.....407
Index.....417

La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991) :

Contribution à une poétique urbaine

Cette thèse propose d'explorer les textes que Henri Lefebvre (1901-1991) a consacré à un projet de connaissance des rythmes, une « rythmanalyse », terme qu'il emprunte à Gaston Bachelard, pour contribuer à ce que nous appelons une poétique urbaine. Henri Lefebvre a laissé une œuvre fondatrice dans les études urbaines contemporaines en théorisant l'avènement de la société urbaine moderne et en produisant une théorie critique de l'urbanisme et des espaces et des temps sociaux qui en résultent. Nous montrons que la théorie critique est solidaire d'une poétique issue du romantisme révolutionnaire de l'auteur, qu'il développe au contact de pratiques artistiques, notamment celles de l'Internationale Situationniste. À l'encontre de ce qu'il analyse comme le processus d'abstraction de l'espace et du temps urbain, la rythmanalyse fait partie de la quête d'un espace-temps approprié à même de métamorphoser la société urbaine et de restituer le corps total, afin que l'urbain devienne l'œuvre de l'homme. Lefebvre ne propose pas seulement une méthodologie qualitative d'observation des rythmes, mais une expérimentation rythmanalytique, dont nous pouvons imaginer la pratique sous la forme de l'*utopie expérimentale*. La rythmanalyse fournit ainsi les idées directrices d'une poétique appliquée, à même de créer des formes, des textures et des styles pour *l'habiter* urbain. Cette poétique urbaine, à la fois création et connaissance, procède par des pratiques expérimentales et restitue le jeu rythmique qui enrichit l'expérience esthétique de l'espace et du temps urbain.

Mots-clés : rythmanalyse, Henri Lefebvre (1901-1991), poétique urbaine, espace-temps urbain, philosophie de l'habiter, expérimentation, architecture (philosophie), l'urbanisme (philosophie), romantisme révolutionnaire, utopie

Henri Lefebvre's Rhythmanalysis as a form of Urban Poetics

This thesis proposes to explore the texts that Henri Lefebvre (1901-1991) devoted to his project of understanding rhythms, his « rhythmanalysis », a term borrowed from Gaston Bachelard, to contribute to what we call an urban poetics. Henri Lefebvre has produced fundamental work in contemporary urban studies in both his theorization of the advent of modern urban society, and his elaboration of a critical theory of urban planning with its resultant social spaces and temporalities. We show that this critical theory unfolds in line with his construction of a poetics, which is inspired by the revolutionary romanticism that the author developed through his contact with artistic practices, especially those of the Situationnist International. Against what he analyses as the abstraction process of urban space and time, his rhythmanalysis contributes to the creation of an appropriate space-time, with its ability to transform urban society and reconfigure the Total body so that what is urban can be instead considered a work of art. Lefebvre provides not only a qualitative methodology for the observation of rhythms, but also the outline of a rhythmanalytic experimentation, which can be associated with the practices of an *experimental utopia*. Rhythmanalysis offers guidelines for an applied poetics; it goes as far as creating forms, textures and styles for urban living. This urban poetics, simultaneously a creative act and one steeped in knowledge, proceeds through experimentation and restores the rhythmic game that enriches our aesthetic experience of urban space and time.

Keywords : rhythmanalysis, Henri Lefebvre (1901-1991), urban poetics, urban space-time, inhabiting (philosophy), experimentation, architecture (philosophy), town-planning (philosophy), revolutionary romanticism, utopia