RYTHME ET CIVILISATION DANS LA PENSÉE ALLEMANDE AUTOUR DE 1900

Olivier Hanse

▶ **To cite this version:**

Olivier Hanse. RYTHME ET CIVILISATION DANS LA PENSÉE ALLEMANDE AUTOUR DE 1900. Sciences de l'Homme et Société. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT : . tel-00204429

HAL Id: tel-00204429

https://theses.hal.science/tel-00204429

Submitted on 14 Jan 2008

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

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

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
Unité de Recherche GRAAL JE 2314
Ecole Doctorale : Humanités et Sciences de l'Homme

RYTHME ET CIVILISATION DANS LA PENSÉE ALLEMANDE AUTOUR DE 1900

Thèse de Doctorat

Discipline : Etudes germaniques

Présentée par Olivier HANSE

Directeurs de thèse :

Klaus VONDUNG
Marc CLUET

Année de soutenance : 2007

Jury :

Madame Christine MAILLARD, Université Marc Bloch – Strasbourg II
Monsieur Alain MUZELLE, Université Nancy II
Monsieur François GENTON, Université Stendhal – Grenoble III
Monsieur Klaus VONDUNG, Universität Siegen
Monsieur Marc CLUET, Université de Haute Bretagne – Rennes II

RYTHME ET CIVILISATION
DANS LA PENSÉE ALLEMANDE
AUTOUR DE 1900

A Pierre Thomas, mon grand-père

REMERCIEMENTS

Je tiens particulièrement à remercier

Mon épouse, Sandra

Marc Cluet et Klaus Vondung, pour l'accueil qu'ils m'ont réservé,
leur suivi attentif et toutes les impulsions que je leur dois

Yves Morice, sans qui je ne serais
peut-être pas venu à bout de ce travail

Pour les documents qu'ils m'ont transmis
Paloma Cornejo, Oliver Stein, Horst Kappen, Felicitas Deubel,
Prof. Dee Reynolds, Prof. Christine Lubkoll, Prof. Gabriele Brandstetter

Pour quelques discussions fructueuses, des encouragements ou des coups de main qui sont venus au bon moment
Gérard Raynal-Mony, Thomas Rohkrämer, Paul Bishop, Olivier Duplâtre, Birgit Tappert, Harry Seymour, Judith Martin, Claudia Brors, mes collègues de l'INSA

Et enfin les bibliothécaires de la ULB Bonn

Sommaire

Volume 1

Introduction..... 7

Première partie
Les prémices de l'intérêt pour le rythme

Chapitre premier : Les antécédents théoriques..... 23

L'art et l'éducation corporelle au service d'une utopie sociale autour de 1800..... 24
La réflexion esthétique sur le rythme comme positionnement par rapport à l'Antiquité grecque 28
L'amorce par Wagner et Nietzsche d'un débat sur l'arythmie..... 33

Chapitre 2 : Facteurs sociaux et intellectuels permettant l'émergence d'un regain d'intérêt pour le rythme autour de 1900..... 41

Contexte socio-historique : la bourgeoisie cultivée à la recherche d'une nouvelle culture normative 41
La réhabilitation du corps..... 54
La redécouverte des Grecs 72

Chapitre 3 : Bilan des phénomènes étudiés par les théoriciens du rythme ... 80

Deuxième partie
L'arythmie, symptôme d'une civilisation malade

Chapitre premier : L'oubli du rythme et le triomphe de la « vision microscopique du monde » 84

Une disparition incompréhensible dans les domaines de la musique et de la métrique 87
Le rythme, victime d'une méthode scientifique trop réductrice 94
L'arythmie de la danse, symptôme d'une crise générale de la création artistique 107

Chapitre 2 : L'arythmie des individus comme conséquence d'une éducation trop centrée sur le développement de l'intellect et de la volonté..... 117

L'intérêt suscité par la question éducative 117
L'école génératrice d'individus mal coordonnés 123
L'épuisement des forces vitales (« rythmiques ») lors de la scolarisation 130
Le sport comme facteur d'aggravation de l'arythmie 140

Chapitre 3 : L'arythmie comme conséquence du travail industriel..... 146

La machine et le rythme de travail 147
L'arythmie de l'ouvrier, un danger pour la société 151

Troisième partie
Le rythme, force inexploitée qui vient d'être redécouverte

Chapitre premier : Un principe inhérent à notre nature 159

Rythme et étude expérimentale des phénomènes de perception 160
La périodicité dans le monde organique 169
Nouvelles astrologies 180

Chapitre 2 : Les bienfaits du rythme dans le passé..... 190

Les Grecs anciens, maîtres du rythme..... 191
Le rythme aux confins de la civilisation 203

Quatrième partie
L' « incorporation » ou la réactivation du rythme comme pierre fondatrice d'une nouvelle culture

Chapitre premier : De l'éducation au rythme à l'éducation par le rythme... 222

Le rythme au centre d'une réforme de l'enseignement de la musique..... 224
Le rythme au service de l'individu..... 238

Chapitre 2 : De la synthèse des arts à la synthèse sociale..... 255

Le rythme au service de l' « œuvre d'art totale »..... 256
De véritables laboratoires d'une communauté reconstituée..... 275

Cinquième partie
L'antagonisme rythme / mesure et la recherche d'une culture respectueuse du rythme

Chapitre premier : La contestation de la gymnastique « métrique » et son fondement vitaliste 294

La critique du tandem Dalcroze-Bücher 298
Le rythme et la mesure 305

Chapitre 2 : La phénoménologie de Ludwig Klages : un « monument » au rythme et à la vie 313

La supériorité des phénomènes rythmiques 316
L'esprit comme facteur d'aveuglement et de destruction 322
La démarche « biocentrique » : une étude du vivant dénuée de toute finalité ?..... 328

Chapitre 3 : La gymnastique Bode et sa tentative de libération des forces rythmiques 342

Critique des modèles en vigueur et définition des principes fondamentaux..... 342
Conséquences pratiques 349
Les ambiguïtés du « projet rythmique » 354

Conclusion..... 364

Bibliographie..... 381

INTRODUCTION

En 1947, alors que l'Allemagne, en train de se reconstruire, est à la recherche de nouvelles valeurs fondatrices, certains regards critiques se tournent vers les idées qui, dans le sillon de Friedrich NIETZSCHE (1844-1900), se sont développées durant tout le premier tiers du XX^e^ siècle, et en particulier celles qui ont trait à la notion de « rythme ». Ainsi, le théologien et éminent protagoniste de la branche catholique du « mouvement de jeunesse » Romano GUARDINI[1] (1885-1968) oppose tous ces « mythes de l'éternel retour » ou « mythes du sauveur[2] » à la rédemption offerte par le Dieu du christianisme. Il exhorte les Allemands à se détourner définitivement des premiers, accusés de les avoir conduits à la catastrophe, et les invite à revenir aux valeurs chrétiennes, constitutives de l'identité européenne et seules garantes de la dignité de la personne humaine. Pour l'homme d'Eglise, les idéologies fondées sur l'admiration des rythmes de la nature sont incompatibles avec un véritable humanisme, dans la mesure où, dans les visions « dionysiaques » sur lesquelles elles se fondent, la vie individuelle s'efface derrière la « pulsation monotone » de la nature.

[1] Romano Guardini (1885-1968) est un des plus illustres théologiens du XX^e^ siècle. Né en Italie mais de mère sud-tyrolienne, il grandit à Mayence et fait ses études de chimie, d'économie puis de théologie à Tübingen, Munich, Berlin, Fribourg, de nouveau Tübingen et enfin Bonn ! Après la Première Guerre mondiale, il devient un des principaux représentants du *Quickborn*, groupement catholique rattaché à la *Jugendbewegung* et dont le « quartier général » est le Burg Rothenfels sur les bords du Main. Sous le régime nazi, il critique certaines positions des *Chrétiens allemands* nationaux-socialistes et ose souligner publiquement le lien profond qui unit les chrétiens aux juifs, ce qui lui vaut un départ en retraite anticipé en 1939. Son œuvre philosophique et théologique a exercé une influence considérable sur la génération suivante. Ses conceptions liturgiques jouèrent également un rôle important dans le Concile de Vatican II. Pour une présentation de sa vie et de son œuvre, voir : Hanna Barbara Gerl-Falkovitz, *Konturen des Lebens und Spuren des Denkens*, Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag, 2005 ; et idem, *Romano Guardini. Leben und Werk*, Leipzig, St. Benno-Verlag, 1990. Sur son engagement dans le « mouvement de jeunesse », lire : Romano Guardini, *Quickborn. Tatsachen und Grundsätze*, Rothenfels am Main, Verlagsbuchhandlung Deutsches Quickbornhaus, 1921.

[2] Les sauveurs [*Heilbringer*] sont des dieux ou des héros mythiques (Osiris, Apollon, Dionysos, Baldr) dont l'exploit ou le sacrifice a permis à l'humanité de dépasser un « malheur » [*Unheil*] : l'hiver, l'obscurité, etc. Par opposition à la rédemption chrétienne, celle des sauveurs n'est que provisoire ; elle est soumise au rythme de la nature. A ce sujet, lire : Romano Guardini, *Der Heilbringer*, Bonn, Verlag des Borromäus-Vereins, 1947, p. 12-16. Armin Mohler mentionne cet essai dans sa tentative de définition des « lignes directrices » de la « révolution conservatrice », dans le contexte de la remise en question d'une conception linéaire du temps. Lire : chapitre A 3.1, « Die "Einsinnigkeit der Zeit" », in Armin Mohler, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, p. 78-82.

> « [Les mythes des sauveurs nous disent] que notre vie se réalise dans des rythmes. Elle commence par la naissance et aboutit à la mort, mais la mort est suivie d'une renaissance. Ce grand rythme se répète à l'intérieur de la vie individuelle sous des formes réduites. Le matin, l'être humain se réveille ; le soir, il s'endort pour se réveiller à nouveau le lendemain matin. Au printemps, la vitalité augmente ; à l'automne, elle diminue, pour recommencer au printemps suivant (…). Ce qui, en réalité, naît et meurt, prend une forme individuelle et la quitte, ce n'est pas l'individu, mais, de façon générale, la vie (…). [C]e qui existe réellement, c'est la vie du genre ; l'individu n'est qu'une vague[3]. »

Par opposition au culte des « sauveurs », qui équivaut à un abandon total de soi au rythme de la vie, la rédemption « par en haut[4] » offerte par le Christ libère l'homme de « l'inévitable alternance entre la vie et la mort, la lumière et l'obscurité, l'ascension et la chute[5] », et lui restitue par là même son unicité ; accepter la main tendue par le Dieu chrétien est, pour GUARDINI, la seule façon de sortir de ce cycle désespérant. Quelques pages plus loin, à l'intérieur du même appel, le théologien dénonce le caractère totalitaire d'une éducation fondée non pas sur la transmission de valeurs et de règles, censées rendre l'individu le plus responsable et indépendant possible au sein de la société, mais sur la volonté de modifier ce dernier « de l'intérieur » en vue de la constitution d'un corps social fusionnel largement idéalisé.

> « En ce qui concerne le peuple, on était d'avis que les hommes qui le constituaient étaient en grande partie insuffisants. Ils ne devaient être qu'une transition vers le peuple à venir. C'est pourquoi la planification ne concernait pas que des choses et des institutions, mais aussi et surtout l'être humain vivant lui-même[6]. »

Ces pratiques d' « élevage » [« Züchtung »] étaient, selon le théologien, l'application directe d'une philosophie qui cherchait dans le corps non seulement les racines de « la personnalité, du caractère, des qualités éthiques », mais aussi celles de « la culture, de l'Etat et de la religion ». Cette critique, qui vise avant tout la politique eugénique du régime hitlérien, incrimine également, de façon plus générale, une « biologisation[7] » de la pensée, qui a commencé bien avant 1933, et qui

---

[3] „[Die Heilbringer Mythen erklären uns,] daß sich unser Leben in Rhythmen vollzieht. Es entspringt aus der Geburt und mündet in den Tod, auf den Tod aber folgt neue Geburt. Dieser große Rhythmus wiederholt sich innerhalb des Einzellebens in abgeschwächten Formen. Am Morgen wacht der Mensch auf, am Abend schläft er ein, um morgens wieder zu erwachen. Im Frühjahr steigt die Lebendigkeit an, im Herbst sinkt sie ab, im nächsten Frühling beginnt sie neu (...). Was eigentlich geboren wird und stirbt, individuelle Gestalt gewinnt und sie verläßt, ist nicht das Einzelwesen, sondern das Leben überhaupt (...). [W]as in Wahrheit besteht, ist das Leben der Gattung; das Individuum ist nur Welle." Romano Guardini, *Der Heilbringer*, *op. cit.*, p. 19 sq.

[4] Cf. *ibid.*, p. 23 sq.

[5] Cf. *ibid.*, p. 21.

[6] „Was das Volk angeht, so war man der Meinung, die Menschen aus denen es bestand, seien zu einem großen Teil ungenügend. Sie sollten erst den Übergang zum kommenden Volke bilden. Die Planung bezog sich daher nicht nur auf Dinge und Einrichtungen, sondern auch und vor allem auf das lebendige Menschenwesen selbst." *Ibid.*, p. 35.

[7] „Das ganze Denken wurde biologisiert." *Ibid.*, p. 37.

tendait à vouloir nier l' « essence spirituelle » de l'homme, et plaçait les valeurs collectives devant celles de l'individu. Au centre des préoccupations, le corps de l'être humain était devenu l'expression d'une « corporalité plus vaste », que l'on appelle cette dernière « communauté », « peuple » ou bien « race ». En apprenant à s'effacer derrière la masse, la personne humaine a, selon lui, progressivement perdu « le sentiment de sa dignité spirituelle, son aptitude au jugement personnel, la conscience de [sa] valeur éternelle[8] », au point de voir son salut dans un abandon total à la volonté du régime.

En présentant la philosophie du rythme, la concentration sur le biologique et l'émergence d'un lien pernicieux entre éducation physique et idéal communautaire comme les véritables piliers de l'Etat national-socialiste, Romano GUARDINI incrimine des tendances qui se sont développées en Allemagne dès la fin du XIX[e] siècle et prône un retour aux valeurs chrétiennes et européennes[9] qui ont libéré l'homme du cycle de la nature et l'ont rendu individuellement libre et responsable de la moralité de ses actes.

La même année, dans un ouvrage collectif célébrant le 75[e] anniversaire du « philosophe du rythme » Ludwig KLAGES (1872-1956), les idées condamnées par le théologien font l'objet d'un commentaire tout à fait opposé de la part de Rudolf BODE (1881-1970), célèbre protagoniste du « mouvement du rythme » dans l'entre-deux-guerres et fidèle disciple du penseur vitaliste. Persuadé que c'est au contraire « la paralysie des forces expressives » et l'individualisme qui ont conduit l'Allemagne au désastre, en lui faisant perdre son « ouverture sur le monde » ainsi que la « claire reconnaissance des forces » qui gouvernent celui-ci[10], il préconise, quant à lui, une remise en question du système de valeurs hérité des Lumières[11], jugé responsable de cette déchéance, et la

[8] Cf. *ibid.*, p. 38.
[9] Lire le chapitre 5 : „Europa und Jesus Christus", in *ibid.*, p. 31-34.
[10] Cf. Rudolf Bode, „Der Rhythmus als wertbildende Macht", in Herbert Hönel *et al.*, *Ludwig Klages. Erforscher und Künder des Lebens*, Linz an der Donau, ÖVBW, 1947, p. 51-56.
[11] A cet égard, Bode n'est évidemment pas un cas isolé. Dans leur *Dialektik der Aufklärung*, publiée pour la première fois en 1944, Max Horkheimer (1895-1973) et Theodor W. Adorno (1903-1969) reprennent également à Klages sa critique de la « raison instrumentale » et considèrent que l'échec des Lumières à l'intérieur du fascisme était programmé d'avance. Selon eux, le « sujet souverain » défini par Kant aurait ouvert la voie au Marquis de Sade (1740-1814), mais aussi au capitalisme, à la domination des masses et même à l'antisémitisme. Voir : Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Fischer, 1969. Sur les rapports entre Klages et Adorno / Horkheimer, lire : Michael Großheim, „„Die namenlose Dummheit, die das Resultat des Fortschritts ist" – Lebensphilosophische und dialektische Kritik der Moderne", *Logos. Zeitschrift für systematische Philosophie* 3,

refondation de la morale à partir de la conception radicalement opposée de l'homme qu'ont développé des penseurs comme le théoricien du matriarcat Johann Jakob BACHOFEN[12] (1815-1887), Friedrich NIETZSCHE ou Wilhelm FLIEß (1858-1928), qui a « découvert » les lois de périodicité des phénomènes biologiques[13], et bien sûr son maître à penser, Ludwig KLAGES. A l'encontre de la tendance générale à l'uniformisation des comportements et au développement démesuré de l'intellect et de la volonté, le rythme, comme marque des « forces vitales originelles » qui résident en chaque individu, doit être enfin reconnu comme une « force créatrice de valeurs » [« wertbildende Macht »].

> « Dans l'échelle de valeurs à venir, tout ce qui est originel doit être considéré comme une source sacrée du renouvellement de la vie[14]. »

A l'intérieur de la hiérarchie proposée, tout ce qui est « rythmique », « naturel », ce qui exprime les « valeurs de l'âme », serait supérieur à ce qui est « régulier », « mécanique », « artificiel » et donc « sans vie ». L'artiste, l'individu créatif, capable d' « allier l'harmonie de ce qui est originel à la volonté », serait préféré à l'intellectuel entièrement dénué de fantaisie, de la même façon qu'un fleuve, à l'état « sauvage », inspire naturellement plus de respect et d'admiration qu'un canal régulier, construit par l'homme à des fins utilitaires. Cette « sacralisation » du rythme, que BODE souhaite en premier lieu voir appliquée dans l'éducation de la jeunesse, apparaît au gymnaste comme le seul fondement durable d'une « vraie communauté populaire » [« eine echte Volksgemeinschaft[15] »], tandis qu'un retour à l'intellectualisme et au volontarisme signifierait, à plus ou moins long terme, la « mort de l'âme » et la disparition des « liens irrationnels », seuls capables de rassembler les hommes et d'éviter le retour de l'état de guerre.

Cette prise de position « éthique », ainsi que l'interprétation qui est donnée du destin de l'Allemagne entre 1933 et 1945, ont de quoi surprendre, deux ans après la découverte des camps de concentration, et surtout lorsque l'on connaît l'engagement précoce de leur auteur dans le parti

---

1996, p. 97-133 ; ainsi que : Reinhard Falter, *Ludwig Klages. Lebensphilosophie als Zivilisationskritik*, München, Telesma, 2003, p. 114-116.

[12] Voir le chapitre 2 de la 5e partie de la présente étude.

[13] Voir le chapitre 1 de la 3e partie de la présente étude.

[14] „Alles Ursprüngliche hat in der kommenden Wertung als ein heiliger Quell unaufhörlicher Erneuerung des Lebens zu gelten." Rudolf Bode, „Der Rhythmus als wertbildende Macht", *art. cit.*, p. 53.

[15] Cf. *ibid.*, p. 54.

national-socialiste, ainsi que le rôle qu'il a joué dans la mise au pas des écoles de danse à partir de l'arrivée de HITLER (1889-1945) au pouvoir[16]. Néanmoins, notre propos n'est pas de prendre moralement position sur l'alternative présentée par les deux textes de Romano GUARDINI et de Rudolf BODE, mais de tenter de comprendre ce qui a pu mener à la formuler en ces termes. Si ces deux auteurs sont ici rapprochés, c'est moins pour montrer la persistance d'un certain discours sur la civilisation et les valeurs du monde moderne, ainsi que le débat qu'ils suscitent après-guerre, que parce que l'analyse sommaire de leur raisonnement permet de mettre en évidence le lien particulier qui, dans les idées auxquelles les deux hommes se réfèrent, unit la notion de rythme à un certain modèle de société, visant une intégration plus forte de l'individu dans un ensemble fusionnel. En présentant le rythme non seulement comme une conception de l'homme et de sa place dans la nature, mais aussi comme un critère général d'évaluation et de jugement moral, et en évoquant, pour les condamner ou les défendre, des modèles éducatifs visant la constitution d'un corps social parfaitement « sain », homogène et cohérent, les deux hommes font référence à des théories, des projets et des systèmes de valeurs qui ont émergé autour de 1900 et sur lesquels la présente étude se propose de poser un regard critique.

Dans le premier quart du XX^{e} siècle, le terme de « rythme » fait l'objet d'une véritable mode[17], dans la mesure où il exprime un nouveau « sentiment de vie » largement partagé, tout en se situant à la convergence de nombreuses tendances contemporaines : on découvre en lui non seulement la loi fondamentale du vivant, mais aussi le principe fondateur de toute culture ; on déplore sa perte à l'intérieur d'une civilisation qui se serait coupée de la nature ; on fonde sur lui toute une série d'espoirs et d'utopies quant à l'avenir de la société allemande et de l'homme civilisé ; mais surtout, à l'instar de ce que souhaite Rudolf BODE, on utilise les termes pseudo-médicaux de « rythmicité » et d' « arythmie » pour évaluer les individus, les groupes sociaux, l'art, les méthodes éducatives, ou toutes sortes d'évolutions récentes, conférant ainsi aux jugements que l'on émet l'apparence de diagnostics.

[16] Lire à ce sujet : Laure Guilbert, *Danser avec le III^{e} Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000, p. 143-154.
[17] „Das Schlagwort der Zeit heißt Rhythmus." Hedwig Müller / Patricia Stöckemann, *„... jeder Mensch ist ein Tänzer. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas, 1993, p. 10 sq.

C'est en partant du principe que toute morale et toute échelle de valeurs, même celles qui se cachent derrière un semblant de « médicalité », peuvent être soumises à un examen critique, ayant pour but d'en dégager l'arrière-plan individuel, historique et social, que nous nous apprêtons à entamer l'étude de ce terme à l'intérieur des réflexions qui fleurissent, à cette époque, sur la civilisation et l'avenir de la société moderne[18]. Ce faisant, nous nous attacherons à répondre aux interrogations suivantes. Quelles évolutions antérieures et quels phénomènes contextuels expliquent la « vogue » du concept de rythme ? Par qui ce terme est-il introduit et repris dans ses acceptations les plus larges ? Sur quelles références littéraires et philosophiques ce discours se fonde-t-il ? Que cherche-t-il à combattre ou à mettre en valeur ? Quels objectifs personnels et collectifs transparaissent à travers l'utilisation qui est faite de ce terme ? Peut-on retrouver, derrière la multiplicité des prises de position, et même des définitions données au concept, un certain nombre de constantes qui permettent de reconstruire une démarche de groupe, fût-elle inconsciente ?

Comme le laisse déjà supposer la formulation de ces questions, la méthode que nous nous proposons d'adopter découle principalement d'une double volonté. D'un côté, il s'agit pour nous d'analyser des textes, des idées et des projets peu connus du public français (et en particulier de la communauté universitaire française), dans le respect de l'individualité de leurs auteurs (de leur situation et de leurs motivations personnelles, des diverses influences auxquelles ils sont soumis) et en tentant de dégager le plus clairement possible les schèmes de pensée individuels et collectifs qui alimentent leur argumentation. De l'autre, sans tomber dans le sociologisme ou la simplification à outrance, nous tenterons d'éclairer ce discours à partir du contexte historique, culturel et social dont il est issu, de faire ressortir les rapports qu'il entretient avec les principales références intellectuelles

[18] En ce sens, notre travail se place évidemment dans une perspective très différente de celle adoptée le plus souvent par les danseurs et pédagogues, dont l'objectif est essentiellement de tirer un enseignement pratique du travail de nos auteurs, et d'en corriger les principales erreurs, même si la recherche historique sur laquelle se fondent ces réflexions est pour nous d'un grand intérêt. Notons, par exemple, la remarquable documentation sur laquelle s'appuie l'étude de Helga Tervooren. Joachim Gobbert a, quant à lui, inséré à sa présentation de la méthode Jaques-Dalcroze un grand nombre de documents et réflexions permettant de reconstituer les principales problématiques des débats sur le rythme. Lire : Helga Tervooren, *Die rhythmisch-musikalische Erziehung im ersten Drittel unseres Jahrhunderts. Von der Jahrhundertwende bis zum Ausgang der Kestenberg-Reform. Unter besonderer Berücksichtigung von Kindergarten und Grundschule*, Berlin *et al.*, Peter Lang, 1987 ; Joachim Gobbert, *Zur Methode Jaques-Dalcroze. Die rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System*, Berlin *et al.*, Peter Lang, 1998. Enfin, l'article de Helmut Günther offre une excellente introduction historique à l'étude du « mouvement du rythme », à la succession des systèmes de gymnastique ainsi qu'au contexte historico-culturel. Voir : Helmut Günther, „Historische Grundlinien der deutschen Rhythmusbewegung", in Gertrud Bünner *et al.*, *Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung*, Stuttgart, Klett, 1971, p. 33-73.

qu'il mentionne, et d'intégrer le succès rencontré par le terme de rythme et le constat d'arythmie dans une (ou plusieurs) logique(s) de groupe.

Inévitablement, certains points que nous traiterons se recouperont avec des thématiques déjà abordées par la thèse d'Inge BAXMANN (*1954) sur *Le mythe de la communauté. Cultures du corps et de la danse dans la modernité*[19]. Ce travail extrêmement riche, avec lequel nous partageons la démarche pluridisciplinaire ainsi que la volonté de mettre en perspective les discours sur la danse moderne à l'intérieur du contexte intellectuel qui lui a donné naissance (notamment l'influence de l'ethnologie et de la psychologie), est parvenu à mettre en évidence un certain nombre de complexes essentiels à la compréhension de ce phénomène, comme par exemple la tendance de cette époque à projeter sur les corps dansants des rêves communautaires, la volonté de « régénérer » le corps social par la gymnastique et de faire fusionner les individus à l'intérieur de « représentations de masse » ré-instaurant une forme de communication ancestrale, à la fois préconsciente et préverbale, ou encore la sacralisation de la communauté et la « re-ritualisation de la société moderne » qui accompagnent ces tentatives. Néanmoins, la perspective très large adoptée par cette étude ne permettait pas de rendre justice à la spécificité et à la diversité des théories sur le rythme, amalgamées, dans leur ensemble, aux expériences « extatiques » observées dans les cultures primitives[20]. La restriction de notre champ d'investigation permettra donc de nous éloigner du parti pris parfois réducteur de ce travail, consistant souvent à passer outre la situation individuelle et concrète des auteurs et des danseurs, et à réduire leurs raisonnements à de brèves formules, afin de mieux les intégrer dans un schéma global, qui tend à « arrondir » les différences et les oppositions qui existent entre ces discours. Enfin, il nous semble indispensable de préciser, voire

[19] Cf. Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München, Fink, 2000. Sur le rythme, lire surtout : p. 187-207, p. 245 sq. et p. 257-259.

[20] Inge Baxmann ajoute à son travail une dimension comparatiste fort intéressante, qui aboutit à la reconnaissance des mêmes complexes en France et en Allemagne, même si ceux-ci s'expriment de manière différente. La thèse de son travail est à nouveau résumée en ces termes dans un article publié en 1993 : „In Deutschland wie in Frankreich bedeutete die Moderne vor allem eine Suche nach neuen Repräsentationen von Mensch und Kollektiv. Der Tanz erhielt eine Schlüsselrolle innerhalb einer anthropologischen Diskussion, die das ekstatische Potential des Menschen zum Ausgangspunkt der Suche nach einer neuen Gemeinschaftskultur machte. In den zwanziger und dreißiger Jahren wurden Körper und Tanz zum Anwendungsfeld anthropologischer Reflektion und kulturrevolutionärer Projekte, deren Spektrum vom Ausloten insbesondere über die Technik gegebener neuer Erfahrungsmöglichkeiten bis zu Versuchen einer Reritualisierung der modernen Gesellschaft reichten." Inge Baxmann, „Tanz als Kulturkritik und Projekt der Gemeinschaftsbildung", in Hans Manfred Bock *et al.*, *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, Paris, CNRS Editions, 1993, p. 527.

de nuancer, certaines affirmations par la prise en considération de l'origine sociale des personnes étudiées ainsi que de la position particulière du (ou des) groupe(s) au(x)quel(s) elles appartiennent, pour aboutir à une compréhension plus affinée de l'émergence de ces théories, et éviter de tout ramener, dans l'absolu, aux aspirations d'une « modernité » à la fois trop abstraite et trop globale. La question fondamentale qu'il faut se poser est : qui nourrit ces aspirations communautaires ? Par quoi, dans leur situation précise et dans celle de leur(s) groupe(s) d'appartenance, sont-ils conduits à élaborer de tels rêves et à vouloir placer leurs espoirs dans la danse et dans le rythme ?

Le principe directeur de l' « entrelacement » entre contexte individuel et social, traditions intellectuelles, données historiques et économiques correspond à la conception d'une « histoire sociale des idées » telle que Klaus VONDUNG (*1941) l'a réclamée concernant les phénomènes culturels qui ont émergé dans le milieu de la « bourgeoisie cultivée » de l'époque wilhelminienne[21]. Une telle approche se démarque aussi bien du modèle « fermé » d'interprétation affectionné par les penseurs marxistes tels que Georg LUKÁCS (1885-1971), dont l'analyse de la philosophie allemande aux XIX^{e} et XX^{e} siècles dans *La destruction de la raison*[22] aboutit à une conception extrêmement réductrice de l'interaction entre phénomènes intellectuels et réalité sociale[23], que de certaines tendances de l'histoire culturelle à considérer les idées comme le produit d'une « raison pure », entièrement coupée du monde empirique et des expériences de leurs auteurs[24]. Si nous appliquons ce principe à notre thématique, cela signifie que nous ne nous satisferons ni d'une démarche qui dégraderait d'emblée les discours sur le rythme à l'état d'idéologie, constituant une

[21] Cf. Klaus Vondung, „Probleme einer Sozialgeschichte der Ideen", in idem *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, p. 5-19.
[22] Cf. Georg Lukácz, *Die Zerstörung der Vernunft*, Darmstadt, Luchterhand, 1974.
[23] Pour la pensée marxiste, selon le *Basis-Überbau-Modell*, les idéologies sont le reflet des rapports de production. Conçues par la classe dominante, elles servent à manipuler la classe dominée, et à justifier les inégalités entre ces deux groupes. Les entités sociales (« classes ») sont définies de façon strictement dichotomique en fonction de savoir qui possède les moyens de production. Un tel modèle ne reconnaît aucune spécificité à la bourgeoisie cultivée, mais la considère comme un simple « phénomène parasitaire » à l'intérieur de la bourgeoisie. Les « clercs » ne sont que des idéologues au service du système, salariés de la bourgeoisie, sans autre dessein que de parfaire la domination des prolétaires par la classe dominante. Cf. Klaus Vondung, „Probleme einer Sozialgeschichte der Ideen", *art. cit.*, p. 11-13.
[24] „Es wird für unzulässig erachtet, Realitätsbilder von vornherein als „Belege" für irgendwelche Gegebenheiten der Wirklichkeit oder für sonstige Entitäten zu interpretieren; sie dürfen weder in abbildhafte Funktionen eines „reinen Denkens" aufgelöst, noch als bloßer Ausdruck politischer oder ökonomischer „Interessen", als bewußte Verschleierung „tatsächlicher" politischer und sozialer Gegebenheiten abgetan werden (...). Zunächst (...) wollen Realitätsbilder die Wirklichkeit überschaubar machen und deren „Sinn" bestimmen (...). Sinndeutungen der Wirklichkeit (...) nehmen (...) ihren Ursprung in der Psyche bzw. im Bewußtsein konkreter Menschen und nicht etwa in den kategorialen Entitäten einer „Materie" oder einer „reinen Vernunft"." *Ibid.*, p. 13 sq.

simple tentative de la bourgeoisie pour asseoir un peu plus sa domination sur les travailleurs[25], ni d'une analyse présentant le succès de ce thème uniquement comme la conséquence de phénomènes intellectuels abstraits, considérés comme des entités absolues, qui n'auraient besoin de se fonder sur aucune expérience réelle[26]. Le « substrat matériel », les rapports politiques et sociaux, ainsi que les modèles d'ordre courant qui entourent nos auteurs, ne prendront donc pas la valeur d'un simple « cadre », dans lequel certaines idées en seraient venues à se développer, mais seront considérés comme le « matériau » à partir duquel ils ont constitué des « images symboliques de la réalité », et qui confère à ces dernières leur « coloration spécifique[27] ».

Pour éviter de tomber dans l'empirisme biographique sans pour autant « forcer » les phénomènes étudiés à entrer dans une grille de lecture sociologique préétablie, de sorte que réalités individuelles et structures collectives risqueraient d'apparaître comme simplement juxtaposées et ne parviendraient qu'imparfaitement à s'imbriquer les unes dans les autres (sauf à opérer d'importantes simplifications), l'idéal est de pratiquer la « méthode progressive régressive » que Jean-Paul SARTRE (1905-1980), tentant d'opérer une synthèse entre existentialisme et marxisme, avait développée à partir de la lecture du sociologue Henri LEFEBVRE[28] (1901-1991). Cette démarche se fonde sur un va-et-vient entre l' « universel abstrait » et le « particulier concret », qui se prolonge jusqu'à tenter de les faire coïncider. Concrètement, cela signifie que l'on fait alterner un point de

[25] La perspective « sociocritique » que nous préconisons refuse les schémas dichotomiques, qui tendent à caricaturer la réalité des rapports sociaux. Mais comme son nom l'indique, elle n'en est pas moins « critique » et cherche à mettre en évidence les mécanismes psychosociaux susceptibles de se cacher derrière certains projets en apparence « inoffensifs ». Concernant l'histoire de la rythmique, un modèle de ce type d'interprétation a été donné par l'article consacré par Marc Cluet à la cité-jardin de Hellerau, qui réagissait à la vision idéalisée transmise par Hans Joachim Meyer dans une étude dirigée par Werner Durth, tendant à escamoter les tendances « réactionnaires progressistes » de l'expérience. Voir : Marc Cluet, « Cité-jardin et idées « réactionnaires-progressistes » », in Barbara Koehn *et al.*, *La Révolution conservatrice et les élites intellectuelles*, Rennes, PUR, 2003, p. 177-199 ; ainsi que : Werner Durth *et al.*, *Entwurf zur Moderne: Hellerau: Stand Ort Bestimmung*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1996, p. 11 sq. [actes d'un colloque qui s'est tenu en 1995 à Hellerau].

[26] Ainsi, quand Inge Baxmann présente la « sacralisation de la communauté » comme étant la conséquence de la « mort de Dieu » (p. 188) ou bien les tendances cycliques et « régressives » de la *Lebensreform* comme découlant de « la crise du modèle historique fondé sur la notion de progrès » (p. 193), elle met certes le doigt sur des phénomènes intellectuels bien réels, mais en leur donnant une valeur absolue qui ne permet pas d'expliquer concrètement le succès de telles idées au sein de tel et tel groupe social ; en d'autres termes, elle tend à dissocier les idées de leur contexte historique et social, et à considérer celles-ci comme des entités indépendantes, capables d'interagir les unes avec les autres sans le moindre lien avec la situation spécifique de leurs auteurs, englobés dans un ensemble diffus appelé « die Moderne ».

[27] „Materielles Substrat, soziopolitische Verhältnisse und kurante Ordnungsentwürfe (...) liefern (...) das „Material" für die symbolischen Realitätsbilder und sorgen für deren historisch-spezifische „Einfärbung"." *Ibid.*, p. 15.

[28] Cf. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* précédé de *« Questions de méthode »*, Paris, Gallimard, 1960. D'Henri Lefebvre, lire : idem, Critique de la vie quotidienne, 3 vol., Paris, L'Arche, 1958-1981 ; ainsi que : idem, *Problèmes actuels du marxisme*, Paris, PUF, 1958.

vue « analytico-régressif », qui analyse les idées étudiées en les replaçant dans leur contexte social, historique et culturel de départ, et une attitude « historico-génétique », qui se met dans la perspective de ces mêmes conditions pour tenter de reconstituer le projet individuel visant à les dépasser ou à leur donner un sens.

Le fait que nous ne débutons pas notre étude par une définition du terme de « rythme » se justifie également par la méthode que nous souhaitons appliquer. Cela aurait pour effet de réduire considérablement notre champ d'investigation, mais nous porterait surtout à concentrer notre intérêt sur le moyen linguistique en lui-même et sa signification lexicale, au détriment de ce qui nous intéresse en premier lieu, à savoir « les horizons historiques de ce à quoi renvoie son utilisation ». En ce sens, notre façon de procéder se rapprochera de la démarche pragmatique préconisée par l' « histoire des concepts » [*Begriffsgeschichte*], telle que le germaniste Georg BOLLENBECK (*1947), qui s'inscrivait lui-même dans une logique développée auparavant par l'historien Reinhart KOSELLECK[29] (1923-2006), l'a appliquée à ce qu'il a appelé le « modèle d'interprétation » [*Deutungsmuster*] allemand articulé autour des concepts de *Kultur* et de *Bildung*[30]. Par opposition à ce que pratique couramment l'histoire de la philosophie, à savoir dresser le bilan synchronique et diachronique de la confusion terminologique qui règne autour d'un concept, afin de pouvoir ensuite dépasser celle-ci en vue de son utilisation future[31], nous considérerons, quant à nous, l'emploi du terme *Rhythmus* à l'intérieur de différents discours, issus des contextes et des disciplines les plus variés, sans l'avoir au préalable réduit à une signification particulière, en partant du principe que l'état d'un vocabulaire peut être considéré comme le reflet d'une situation sociale donnée[32].

[29] Le principal aboutissement de la démarche proposée par Reinhart Koselleck a été l'incontournable dictionnaire historique des concepts. Cf. Reinhart Koselleck / Otto Brunner / Werner Conze (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1972-1997 (9 volumes). Voir aussi : Reinhart Koselleck, *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

[30] Cf. Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996. Pour une explication détaillée de la méthode employée, lire le chapitre : „Was heißt Deutungsmuster? Einige Erläuterungen zum Verhältnis von historischer Semantik und Sozialgeschichte", p. 15-20. Sur la différence entre les intérêts du lexicographe et ceux de l'historien des concepts, Georg Bollebeck précise : „Für die lexikographische Praxis und die Bedürfnisse der Wörterbuchbenutzer mögen tradierte Techniken der sprachsystemischen Bedeutungsbeschreibung, das Anführen von Synonymen, Definitionen und Angaben zum Bezeichneten, pragmatisch sinnvoll sein, doch sollte nicht übersehen werden, daß damit die historischen Verweisungshorizonte der Verwendung ausgeblendet werden (...). Ein bedeutungsgeschichtliches Wörterbuch ist für den Historiker ebensowenig hilfreich wie ein Meßtischblatt für den Landschaftsmaler." *Ibid.*, p. 16.

[31] Cf. Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, *op. cit.*, note 3, p. 313.

[32] „Für die historische Semantik liegen mit den textuellen oder diskursiven Spuren gesellschaftliche Verhältnisse in der Form vor, in der sie das praktische Bewußtsein der Akteure von ihren Verhältnissen bildeten. Insofern reflektiert der

De même que le concept de *Kultur* (ou celui de *Leben*), nous verrons que *Rhythmus* est défini de diverses façons par les auteurs de notre corpus. D'une discipline à l'autre, il renvoie même à des réalités extrêmement variées. Néanmoins, quel que soit le sens qu'on lui donne, il tend presque toujours à vouloir dépasser sa fonction désignative première, à ne plus renvoyer uniquement à des contenus de communication externes, au point d'acquérir son propre poids communicatif, et de devenir à lui seul un critère suprême d'évaluation[33]. Ce qui importe, de notre point de vue, ce n'est pas de déterminer quelle définition est la plus cohérente, ou de tirer de son étude à une époque donnée, par exemple en ethnologie, en psychologie ou en musicologie, des conséquences sur l'histoire des connaissances scientifiques, mais de repérer, au sein de la communication sociale, qui l'attribue à qui ou à quoi, qui en déplore l'absence chez qui ou chez quoi, et de trouver des explications à ces phénomènes.

En effet, lorsque l'on se sert d'un concept pour émettre un jugement, attaquer une position ou bien condamner certaines tendances actuelles, lorsque l'on prend parti pour lui, que l'on se dispute avec d'autres sa représentation, ou que l'on conteste la définition qu'ils en donnent, on véhicule nécessairement une part de la conscience individuelle et collective que l'on a de la réalité. Le « modèle d'interprétation » qui s'y rattache influence la perception du monde de ceux qui l'emploient, donne un sens à leurs expériences et justifie leurs comportements ; autour de lui peuvent s'articuler des projets et des visions d'avenir. Ainsi conçue, l'histoire des concepts dans laquelle nous souhaitons nous inscrire apparaît avant tout comme « l'histoire de leur fonction », à l'intérieur d'un contexte particulier ; son objectif est d'établir le lien qui transparaît entre la « constellation historique » du début du XX^{e} siècle en Allemagne et la « représentation conceptuelle » du rythme qui ressort à cette époque des discours sur la civilisation.

Comme le souligne Georg BOLLENBECK, une telle direction de travail implique la constitution d'un corpus large, pluridisciplinaire et contrasté, qui soit le plus représentatif possible

---

Zustand eines Vokabulars soziale Zustände. Die Beschäftigung mit vergangener Kommunikation kann so als Versuch gelten, anhand der Deutungsmuster Sinnbildung und symbolische Vergesellschaftung zu entziffern. Schon in dieser unspezifisch umfassenden Bestimmung ist Sprache für die Sozialgeschichte von Interesse." *Ibid.*, p. 19.

[33] Cf. *ibid.*, p. 18.

des différents milieux dans lesquels notre thématique est abordée. Nous nous en tiendrons donc à ce principe, mais en accordant une place de choix à la culture physique (comprise au sens large de « culture du corps », en allemand *Körperkultur*), dont le discours génère de nombreux espoirs et constitue, à cette époque, un véritable renversement des valeurs. En revanche, nous exclurons délibérément de notre champ d'étude les écrits théoriques produits par des artistes dans les domaines de la littérature et des arts plastiques, qui constituent en soi la répercussion sur la réflexion esthétique des débats touchant au rythme. Le succès de ce concept au sein de l'art moderne apparaît certes comme une preuve supplémentaire de l'importance qu'il a pu avoir pour cette époque ; l'analyse de manifestes poétiques et d'ouvrages programmatiques sur la peinture, qui pourrait faire l'objet d'une étude à part entière, risquerait cependant de nous éloigner de l'objectif que nous nous sommes fixé, dans la mesure où elle concentrerait notre regard non sur l'émergence de ce discours à proprement parler, et le fondement historique et social qui en éclaire le contenu, mais sur sa réception à l'intérieur d'un groupe particulier et les diverses implications esthétiques qu'elle a pu avoir. Des impulsions ont déjà été données dans ce sens par le remarquable article que Christine LUBKOLL (*1956) a consacré à la question[34], travail qui aborde également certaines grandes lignes de la problématique qui nous intéresse[35], ainsi que par la thèse de Janice Joan SCHALL[36], commode par son approche délibérément « encyclopédique ».

---

[34] Cf. Christine Lubkoll, „Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900", in idem *et al.*, *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg im Breigau, Rombach, 2002, p. 83-110. Dans cet article, Christine Lubkoll montre que l' « émancipation du rythme par rapport à la mesure » constitue un « paradigme central de la révolution esthétique » qui a lieu autour de 1900. Partant de l'influence des vitalistes Henri Bergson (1851-1941) et Ludwig Klages (1872-1956), elle analyse, chez Gustav Mahler (1860-1911), l'émergence d'un « rythme » - principe vital caractérisé par sa continuité et son aptitude au renouvellement - distinct de la « mesure » - conçue comme répétition régulière et mécanique -, prouve la présence de tendances similaires dans la *Revolution der Lyrik* d'Arno Holz (1863-1929) ainsi que chez Rainer Maria Rilke (1875-1926), avant de conclure à une tension constitutive de la Fin de siècle, qui provient de l'expérience d'un « ordre qui se brise lui-même » : „Der Rhythmus als Widerspiel von Gleichmaß und Bewegung, Struktur und Dynamik wird als *das* Medium des Imaginären schlechthin fruchtbar gemacht. Er bewegt sich an der Grenze zwischen Zeichen und Körper, zwischen Ordnung und Rausch ; er verweist auf die dionysische Entfesselung, von der das Fin de siècle träumt, und er bringt diese mit seiner formgebenden Gangart zugleich selbst zum Klingen." *Ibid.*, p. 110.

[35] Une des idées intéressantes énoncées par Christine Lubkoll, puis reprise par Gabriele Brandstetter, est celle du paradoxe constitutif d'un discours qui postule l'origine naturelle du rythme, tout en admettant que celui-ci ne peut être retrouvé que par des mécanismes culturels. „Rhythmus ist ohne eine abstrakte, übergeordnete Struktur nicht denkbar, oder radikaler: Rhythmus existiert nicht an sich, sondern wird erst über kulturelle Ordnungen erfahrbar. Die Paradoxie bzw. Aporie der Rhythmusdebatten um 1900 besteht gerade darin, daß ein natürlicher, organischer „Ur-Rhythmus" postuliert wird, der einerseits durch die Mechanismen der Kultur verstellt, andererseits aber nur über diese zugänglich ist." *Ibid.*, p. 84 sq. L'article de Gabriele Brandstetter approfondit ce paradoxe tout en rappelant les principaux protagonistes du « débat sur le rythme », et il souligne la médicalisation qui apparaît dans les discours sur l'arythmie. Cf. Gabriele Brandstetter, „Rhythmus als Lebensanschauung. Zum Bewegungsdiskurs um 1900", in Christa Brüstle *et al.*, *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld, Transcript, 2005, p. 33-44.

[36] Janice Joan Schall considère à la fois le rythme comme un « mot fourre-tout » [*catchword*] qui, exprimant tour à tour les différentes aspirations contradictoires de l'époque, est devenu une sorte de leitmotiv du premier tiers du XX^{e} siècle,

L'époque qui délimite notre corpus s'étend de la dernière décennie du XIX^e^ siècle jusqu'au milieu des années 1920. Ainsi, nous conserverons intacte la dimension utopique des idées et des projets abordés et ne nous pencherons que superficiellement sur la problématique fort complexe du basculement de ces idées dans l'idéologie national-socialiste, déjà fort bien étudiée, pour ce qui est de la danse, par la thèse de l'historienne Laure GUILBERT[37]. Ce choix ne procède évidemment pas d'une volonté d'escamoter le danger potentiel qui émanait de certaines tendances intellectuelles, et encore moins de « laver » certaines personnalités du rôle ambigu qu'elles ont joué dans les années 1930, ou de leur récupération sans heurt par l'idéologie nazie. Mais nous restons persuadés qu'en restant concentré sur ces aboutissements, qui n'étaient sans doute pas les seuls possibles[38], plutôt que sur les traditions culturelles sur lesquelles se fondent nos auteurs et sur le contexte de leur émergence, on court le risque de tomber dans une attitude globalement simplificatrice et moralisatrice, qui condamnerait en bloc toutes les tendances « irrationnelles » de cette époque au lieu de chercher à en appréhender les causes[39]. Par-delà la dimension critique que doit comporter tout travail de ce type, il nous semble que si l'on réduit la pensée allemande du premier tiers du XX^e^ siècle à n'être qu'un lent cheminement vers la catastrophe qui se profile, et que l'on interprète l'ensemble des projets de la « réforme de la vie » et les tendances irrationnelles de la

---

et comme un concept central de l'art de cette époque, qui constitue en même temps une sorte de « transition vers l'abstraction ». Selon elle, c'est son caractère d' « unificateur universel » qui justifie son succès et lui a permis, en partant de la danse, de devenir un des concepts centraux de la création artistique. "[Rhythm] acts as a fundamental unifier of the great and small. If the development of rhythm is encouraged in the individual, it will promote a sense of unity with the larger community or spiritual eminence. Rhythm, the element common to all the arts, provided dancers, musicians, writers, dramatists, architects, and artists with a way to realize their dream of the *Gesamtkunstwerk*, the total work of art. It also gave them the means to communicate directly with their audience while reaching their full expressive potential as individuals." Janice Joan Schall, *Rhythm and art in Germany 1900-1930*, Diss. Austin (Texas), 1989, p. 98. Après avoir présenté cette théorie ainsi que le contexte de la « renaissance » du rythme (chapitre I, p. 16-100), l'auteur nous démontre successivement la validité de ses propos chez les artistes de *Die Brücke* (chapitre II, p. 101-140), *Der Blaue Reiter* (chapitre III, p. 142-214), *Dada* (chapitre IV, p. 215-277) puis du *Bauhaus* (chapitre V, p. 278-366).

[37] Cf. Laure Guilbert, *Danser avec le III^e^ Reich*, *op. cit.*

[38] Nous rejoignons en ce sens la conclusion de Laure Guilbert, qui s'est refusée à une interprétation monocausale et a insisté sur la multiplicité des facteurs qui ont pu jouer sur ce basculement : « Le parcours des danseurs modernes dans l'entre-deux-guerres n'était pas écrit à l'avance. » *Ibid.*, p. 389.

[39] Telle est la position de Georg Lukács (1885-1971), qui voit de même dans l'expressionnisme la « version irrationnelle et pessimiste du romantisme anticapitaliste » ayant préfiguré le nazisme. Ernst Bloch (1885-1977) ne reconnaissait, quant à lui, aucun rapport entre les utopies de ce courant et l'idéologie national-socialiste. Laure Guilbert propose le dépassement de ces deux positions mais demeure néanmoins persuadée que, si l'ambition personnelle a sans doute joué le plus grand rôle, des personnalités comme Rudolf Bode, Rudolf Laban et Mary Wigman ne seraient pas allées au devant des dirigeants nazis s'il n'y avait pas eu une certaine proximité idéologique entre le « romantisme anticapitaliste » et les grands thèmes de la révolution hitlérienne, alors que la politique du régime en matière de danse était, en 1933, encore loin d'être arrêtée. A ce sujet, voir : *ibid.*, p. 25 sq. et p. 149-181.

Lebensphilosophie comme le « creuset du nazisme[40] », le rythme se trouve alors relégué sans appel, aux côtés du sang, du peuple et de la race, au rang des valeurs potentiellement dangereuses, dont le succès aurait préparé le terrain à HITLER[41], sans que l'on ait pour autant progressé dans l'analyse et dans la compréhension de ce discours.

Conformément à notre volonté d'éclairage historique, la première partie de notre étude sera consacrée aux antécédents théoriques de la redécouverte du rythme autour de 1900, ainsi qu'à la description du contexte socio-historique et culturel qui a permis ce regain d'intérêt. Dans la deuxième partie, nous tenterons de discerner les « grandes lignes » des divers constats d' « arythmie » que nous avons pu relever à cette époque, afin de soumettre ceux-ci à un examen critique permettant de dégager les motivations collectives profondes de ce discours, ainsi que les causes de son émergence. Pour pallier ce qu'ils considèrent comme un véritable « fléau » de la civilisation moderne, danseurs et rythmiciens ont puisé les connaissances scientifiques qui leur manquaient pour bâtir et justifier leurs projets dans un creuset de théories très en vogue, avant tout ethnologiques et psychologiques, dont la troisième partie fera le bilan. La quatrième partie sera ensuite consacrée à la présentation de quelques tentatives, concrétisées ou non, visant à « re-rythmer » à la fois l'individu et la société moderne, afin de rendre à cette dernière santé, vigueur, mais aussi paix, coordination et cohésion, et de la préserver ainsi de l'implosion dont on la croyait alors menacée. Enfin, la cinquième partie présentera la contestation de cette logique interventionniste, visant à « incorporer » ou à « réactiver » le rythme « de l'extérieur » par la pratique d'une technique particulière, ainsi que la tentative plus ou moins désespérée de faire accepter l'antagonisme entre rythme vital « productif » et mesure rationnelle, source de

[40] On ne peut renier la continuité directe qui existe entre certains mouvements et la politique d'hygiénisme et de darwinisme social du NSDAP. Nous verrons que, pour ce qui est du « mouvement du rythme », la situation est plus complexe. Cf. Wolfgang R. Krabbe, „Die Gleichschaltung der Lebensreformbewegung im Dritten Reich", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häusser, 2001, p. 541-543.

[41] C'est entre autres la position de Georgette Mouton, qui, dans sa thèse sur le mouvement de jeunesse et le nazisme, tend à assimiler le « *Rhythmus* allemand » aux valeurs irrationnelles qui font, dès le départ, du *Wandervogel* un mouvement « délinquant » qui débouchera directement dans l'idéologie nationale-socialiste. « L'irrationnel est lié, dès le départ du *Wandervogel* au refus de l'instruction, considéré comme une des trois libertés fondamentales des Jeunes, avec le refus de la morale et le refus du travail social. Les psychologues de l'enfance regardent le refus scolaire comme le premier degré de la délinquance, la première haine, liée à des déboires familiaux la plupart du temps d'où exaspération, outrance, révolte. » Georgette Mouton, *Jeunesse et genèse du nazisme*, Thèse Paris, 1997 [micro-fiches Lille III], p. 133.

« mécanisation », et de construire sur la base de cet « anti-activisme » une culture saine et une communauté fraternelle.

Première partie :

Les prémices de l'intérêt pour le rythme

CHAPITRE PREMIER :
LES ANTECEDENTS THEORIQUES

Concept central de la réflexion esthétique depuis PLATON (428-347 av. J.C.), le rythme a suscité jusqu'à nos jours nombre de réflexions et de débats, dont l'historique a déjà bien souvent été retracé[42]. Ce qui distingue les théories du début du XX^e^ siècle de celles qui les ont précédées est donc, en réalité, moins l'ampleur de la discussion, qui à partir de l'introduction par Friedrich KLOPSTOCK (1724-1803) de la versification antiquisante en langue allemande, et plus encore de l'impulsion donnée dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle par des personnalités comme Johannes Georg SULZER[43] (1720-1779) et Johann Gottfried HERDER[44] (1744-1803) est plus ou moins ininterrompue, que la tendance de plus en plus affirmée à faire de l'évaluation de la rythmicité (ou de l'arythmie) des hommes et de leurs produits un instrument de critique de la civilisation, et à fonder sur le rythme toute une série d'utopies sociales. Si les bienfaits éthiques de l'enseignement du rythme (l'idée selon laquelle un rythme juste entraîne nécessairement un comportement juste) sont vantés depuis l'Antiquité, l'Allemagne des années 1900-1930 voit, en effet, toute une série d'individus, issus pour la plupart des classes cultivées, placer dans ce précepte un réel espoir de renouvellement culturel et politique. En agissant de la sorte, ceux-ci renouent avec une attitude intellectuelle qui s'est développée dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle, et dont nous rappellerons rapidement le contexte et la logique, avant de chercher à déterminer pourquoi il faut attendre plus d'un siècle pour que l'éducation rythmique soit sérieusement envisagée comme le levier d'une réforme de la société.

---

[42] Pour une présentation d'ensemble, voir les articles „Rhythmus" de Angelika Corbineau-Hoffmann dans *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 8, Basel, 1992, p. 1026-1033 ; et de Wilhelm Seidel dans Karlheinz Barck *et al.*, *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 5, Stuttgart, J.B. Metzler, 2003, p. 291-314.

[43] D'origine suisse, J.G. Sulzer est membre à partir de 1750 de la section de philosophie de l'Académie des sciences, qu'il est amené à présider à partir de 1775 ; il fut chargé par Frédéric II de mener à bien plusieurs projets pédagogiques. C'est en tant qu'auteur d'une *Théorie générale des beaux-arts* qu'il s'intéresse au rythme, plus particulièrement à sa capacité à faire naître dans le psychisme du lecteur ou de l'auditeur des affects voulus par le créateur. A son sujet, voir : Elisabeth Décultot, « Eléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la *Théorie générale des beaux-arts* de Georg Sulzer », *Revue germanique internationale* 10, 1998, p. 141-160. Sur sa théorie du rythme, lire : Clémence Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2004, p. 39-48.

[44] Au sujet des théories du rythme de Herder, voir la 2^e^ section du présent chapitre.

L'art et l'éducation corporelle au service d'une utopie sociale autour de 1800

Bien que le siècle des Lumières ait, en Allemagne, des représentants de renom, les idées qu'il véhicule demeurent bien loin d'exercer sur la bourgeoisie la même influence qu'en France ou en Angleterre, de sorte que vers la fin du XVIII[e] siècle, ayant « manqué sa révolution », celle-ci connaîtra la tentation de se dédommager par la pensée de sa position sociale insatisfaisante ou d'agir sur la société par le biais de l'art et de l'éducation corporelle. Les causes de ce phénomène sont très justement développées par Arnold Hauser dans son *Histoire sociale de l'art et de la littérature*[45]. Dans les territoires allemands, la puissance économique de la bourgeoisie est ébranlée au XVI[e] siècle par le déplacement du commerce international de la Méditerranée vers l'Atlantique. Alors que les villes hanséatiques du nord se trouvent rapidement dépassées par les concurrents anglais et hollandais, les villes du sud de l'Allemagne partagent le déclin des grandes places commerciales italiennes, dont l'accès à la Méditerranée est coupé par les Turcs. Au XVII[e] siècle, tandis que les monarchies occidentales s'appuient fortement sur la bourgeoisie, en qui le roi de France voit notamment le meilleur rempart possible contre la Fronde, les princes allemands tendent au contraire à s'allier à la noblesse territoriale pour contrecarrer le pouvoir impérial. Outre le fait que la Guerre de Trente Ans a achevé la ruine économique de l'Allemagne et consacré le particularisme allemand en renforçant la souveraineté des seigneurs locaux, la bourgeoisie, appauvrie, est évincée de la haute administration, finit par conséquent par perdre confiance en elle-même, et développe, par besoin de compensation, cette morale bien connue de la loyauté et de la fidélité qui idéalise le service de l'Etat et voue au devoir et à la discipline un véritable culte. Enrichis par la Réforme, qui leur permet de récupérer les biens ecclésiastiques, et confortés dans leur autorité par le soutien que leur apportent les églises luthériennes, les princes se font construire de somptueuses résidences (Nymphenburg à Munich, le Zwinger à Dresde, Sanssouci à Potsdam, etc.), imitent la cour de Versailles et ne laissent longtemps aucune place au développement d'une

[45] Cf. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953, p. 105-135.

culture bourgeoise spécifiquement allemande[46]. Désarmée, exclue du pouvoir, la bourgeoisie apprend à se complaire dans une passivité qui influencera durablement la vie culturelle du pays.

> « Composée de fonctionnaires subalternes, de maîtres d'école, et de poètes coupés du monde, la classe cultivée prend l'habitude de tracer une frontière nette entre sa vie privée et la politique, et de renoncer d'emblée à vouloir exercer une quelconque influence pratique. Elle se dédommage par l'idéalisme exacerbé et l'aspect particulièrement désintéressé de ses idées, et elle laisse la conduite de l'Etat à ceux qui sont au pouvoir[47]. »

Au XVIII[e] siècle, même si la bourgeoisie se redresse petit à petit, elle demeure fondamentalement ancrée dans cette attitude qui la pousse, par dépit, à mépriser la politique et à se sauver dans l'élitisme, la contemplation et la spéculation métaphysique. Interpellés par les idées des Lumières, importées de France et d'Angleterre, mais confrontés à une situation qui leur semble désespérément stable, les membres de la classe cultivée se retrouvent dans une situation des plus contradictoires, ainsi décrite par Arnold Hauser : « libérés intérieurement des conventions et des traditions », ils « ne peuvent (et souvent ne veulent) exercer une influence correspondante sur la réalité politique et sociale », refusent un rationalisme « dont ils sont involontairement les représentants », et « deviennent partiellement les défenseurs d'un conservatisme qu'ils s'imaginent combattre[48] ». De ce point de vue, le rejet des idées nouvelles au sein du *Sturm und Drang* peut apparaître comme l'expression d'une impuissance plus ou moins bien acceptée : l'individualisme dans l'art, la recherche de la spontanéité et le culte de l'originalité font en quelque sorte office de succédanés de liberté. On apprend à résoudre par la pensée les problèmes que l'on ne peut résoudre par l'action politique, et on s'offre ainsi dans la spéculation philosophique et dans la création artistique ce que l'organisation sociale ne permet pas d'obtenir. Cette fonction compensatrice de la pensée allemande est exprimée par Karl MARX (1818-1883) dans des termes assez virulents :

> « De même que les peuples anciens vivaient leur préhistoire dans leur imagination, dans la mythologie, nous Allemands avons vécu notre avenir dans la pensée, dans la philosophie. Nous

[46] Cf. *ibid.*, p. 113 sq.

[47] „Die aus subalternen Beamten, Schulmeistern und weltfremden Dichtern bestehende Intelligenz gewöhnt sich daran, zwischen ihrem Privatdasein und der Politik eine Trennungslinie zu ziehen und auf jeden praktischen Einfluß von vornherein zu verzichten. Sie entschädigt sich dafür durch den übersteigerten Idealismus und die betonte Interesselosigkeit ihrer Ideen und überläßt das Lenken des Staates den Besitzern der Macht." Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 110.

[48] „[Es entsteht ein neuer Typus des geistigen Menschen], der innerlich ungebunden, d.h. von Traditionen und Konventionen frei ist, ohne daß er auf die politisch-soziale Wirklichkeit einen entsprechenden Einfluß üben könnte oder oft auch nur wollte. Er sträubt sich gegen den Rationalismus, dessen unwillkürlicher Träger er ist, und wird teilweise zum Vorkämpfer des Konservatismus, den er zu bekämpfen glaubt." Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 117.

sommes des contemporains philosophiques du présent, sans en être des contemporains historiques. La philosophie allemande est la prolongation idéale de l'histoire allemande[49]. »

Une autre attitude – et c'est précisément celle qui nous intéresse - consiste à vouloir agir sur l'homme en profondeur et « sur le long terme », et à placer ses espoirs dans une action réformatrice douce, usant de moyens essentiellement physiques et esthétiques. Exaspérés par le tournant que prend la Révolution française au moment de la Terreur, certains auront ainsi tendance à élaborer des programmes de réforme « indolores[50] », prévoyant une action indirecte sur la société, à travers une éducation préalable des individus. Tel est notamment le projet qui ressort des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) de Friedrich SCHILLER[51] (1759-1805), dans lesquelles la conquête de la liberté ne passe pas par la révolte contre le souverain et l'oppresseur, mais par une harmonisation des capacités humaines par le biais de l'art. Ecœuré par le bain de sang dans lequel aboutit une Révolution qui l'avait nommé citoyen d'honneur, il en déduit que la réconciliation de l'homme avec lui-même doit impérativement constituer le préalable de la libération politique, et tente de définir les modalités d'une telle évolution[52]. L'art n'apparaît pas ici comme une fuite devant la réalité, mais comme le moyen le plus approprié de créer un nouveau type d'homme qui soit apte à faire évoluer l'Etat, sans violence et surtout sans contradiction entre la fin et les moyens, vers une construction parfaite dans laquelle l'idéal de liberté aurait rejoint l'exigence de la fraternité.

Deux ans auparavant, dans l'essai *La grâce et la dignité*[53] (1793), SCHILLER a déjà posé les jalons d'un tel projet, en opposant – selon les termes de Hans Richard Brittnacher - « au concept uniquement politique de liberté un concept plus large qui soit orienté moralement, élargi d'un point de vue anthropologique et esthétiquement transmis[54] ». Présentée comme un « mérite personnel »

[49] „Wie die alten Völker ihre Vorgeschichte in der Imagination erlebten, in der Mythologie, so haben wir Deutschen unsere Nachgeschichte im Gedanken erlebt, in der Philosophie. Wir sind philosophische Zeitgenossen der Gegenwart, ohne ihre historischen Zeitgenossen zu sein. Die deutsche Philosophie ist die ideale Verlängerung der deutschen Geschichte." Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in idem, *Die Frühschriften*, Stuttgart, Kröner, 1953, p. 213.

[50] Nous reprenons cette expression à Marc Cluet. Cf. idem, *La libre culture*, vol. 1, Lille, Septentrion, 2000, p. 137.

[51] Cf. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in *Schillers Werke. Nationalausgabe* (dorénavant abrégée NA), vol. 20, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962, p. 309 sqq.

[52] Dans une lettre à Christian Gottfried Körner (1756-1831) datée du 8/2/1793, c'est-à-dire quelques jours avant la rédaction de *Über Anmut und Würde*, Schiller écrit : « Ich kann seit vierzehn Tagen keine französischen Zeitungen mehr lesen, so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an. » NA, vol. 26. p. 183.

[53] Cf. Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, NA, vol. 20, p. 251-308.

[54] „Die Abhandlung *Über Anmut und Würde* [will] dem einseitigen politischen Freiheitsbegriff einen umfassenderen entgegenstellen, der moralisch orientiert, anthropologisch erweitert und ästhetisch vermittelt sein soll." Hans Richard

[„ein persönliches Verdienst[55]“] et comme un idéal à atteindre, la grâce y est définie comme étant « la beauté du corps qui est sous l'emprise de la liberté » [„die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit[56]“]. Elle est le signe que, chez un individu, l'esprit utilise comme il le faut les outils du corps ; et elle s'oppose par là même à la « beauté architectonique » [« architektonische Schönheit[57] »], qui est l'œuvre de la nature, même s'il n'est au bout du compte pas rare que, par son influence positive, la première finisse par engendrer la seconde[58]. Selon SCHILLER, la grâce ne peut en aucun cas être artificielle ; elle disparaît à partir du moment où la maîtrise et l'art ont entièrement anéanti la nature. Ainsi, souligne-t-il, le professeur de danse peut aider son élève à mieux maîtriser son corps, mais une fois l'apprentissage achevé, ce dernier ne sera véritablement gracieux que s'il est parvenu à intérioriser les règles apprises, de sorte que sa nature ainsi modifiée est en accord avec son esprit. Il est par conséquent possible de favoriser l'émergence de la grâce par le biais d'une éducation particulière, mais celle-ci doit avant tout aider l'humanité à venir à maturité, et non imposer l'imitation d'une technique tellement rigide qu'elle n'engendrera que l'artifice et l'exagération[59]. A l'intérieur de l'individu, le rapport entre nature et esprit doit être réglé avec le plus grand soin et le plus grand discernement possibles.

> « Partout où la pulsion commence à agir et se permet d'intervenir dans la fonction de la volonté, celle-ci ne doit faire preuve d'aucune indulgence mais affirmer son autonomie avec la plus grande résistance. En revanche, là où la volonté commence et les sens la suivent, elle ne doit faire preuve d'aucune sévérité, mais se montrer indulgente[60]. »

Une humanité qui aura atteint cet état de « coïncidence entre les aléas de la nature et les impératifs de la raison » [« Zusammenstimmung des Zufälligen der Natur mit dem Notwendigen

---

Brittnach, Commentaire de *Über Anmut und Würde*, in Helmut Koopmann *et al.*, *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1998, p. 588.

[55] Cf. *ibid.*, p. 264.

[56] Idem.

[57] Cf. *ibid.*, p. 255.

[58] „Endlich bildet sich der Geist [...] seinen Körper, und der Bau selbst muß dem Spiele folgen, so daß sich die Anmut zuletzt nicht selten in architektonische Schönheit verwandelt.“ *Ibid.*, p. 265.

[59] La conviction selon laquelle la grâce exige l'inconscience réapparaît dix-huit ans plus tard dans le récit de Kleist *Über das Marionettentheater* (1810), mais elle se trouve insérée dans un contexte qui amène de nombreux interprètes à relativiser le sérieux de cette déclaration. Cf. Kurt Wölfel, Interprétation de *Über das Marionettentheater*, in Walter Hinderer *et al.*, *Interpretationen Kleists Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1998, p. 17-42 ; ainsi que : Claudia Brors, *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, p. 139 sqq.

[60] „Überall, wo der Trieb anfängt zu handeln und sich herausnimmt, in das Amt des Willens zu greifen, da darf der Wille keine Indulgenz, sondern muß durch den hochdrücklichsten Widerstand seine Selbständigkeit (Autonomie) beweisen. Wo hingegen der Wille anfängt, und die Sinnlichkeit ihm folgt, da darf er keine Strenge, sondern muß Indulgenz beweisen.“ Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, *op. cit.*, p. 297.

der Vernunft[61] »] et vivra cette liberté au cœur même de sa propre constitution, sera nécessairement porteuse d'un idéal politique harmonieux et juste.

La stratégie des voies indirectes, au fond déjà présente dans l'hygiénisme d'inspiration éclairée de Johann Joachim WINCKELMANN (1717-1768) et de Gotthold Ephraïm LESSING (1729-1781) et dans la philosophie du nu que Johann Wolfgang GOETHE (1749-1832) a élaborée à partir de son voyage en Italie[62], conçue comme réponse à une situation bloquée puis comme alternative au bain de sang de la Révolution française, continuera à suivre son chemin dans une Allemagne où la bourgeoisie cultivée devra encore attendre la fin de la Première Guerre mondiale avant de pouvoir jouer un rôle politique digne de ce nom. Néanmoins, si SCHILLER présente la danse comme un des moyens d'action possibles et va, dans le poème « Der Tanz », jusqu'à reconnaître en elle l'image de cette réconciliation entre liberté individuelle et respect de la règle qu'il souhaiterait voir réalisée à l'échelle de la société, le rythme – qui est pourtant au centre d'une vive discussion – ne sera envisagé que très tardivement comme principe directeur possible d'une éducation esthétique du genre humain.

La réflexion esthétique sur le rythme comme positionnement par rapport à l'Antiquité grecque

L'introduction par KLOPSTOCK de la versification antiquisante en langue allemande a suscité autour de 1800 une intense réflexion théorique sur le rythme qui, faute d'avoir elle-même dépassé le cadre de la réflexion philosophique et esthétique, n'en a pas moins développé un certain nombre d'arguments et de schèmes de pensée qui, un siècle plus tard, serviront de base à de tout autres raisonnements. Etant donné que les différents aspects de cet engouement ont été étudiés en détail par Clémence Couturier-Heinrich[63], nous nous contenterons de rappeler brièvement quelques éléments utiles à notre étude.

[61] Cf. *ibid.*, p. 302.
[62] Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, *op. cit.*, p. 49 sqq. et p. 113 sqq.
[63] Cf. Clémence Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande*, *op. cit.*

La première idée maîtresse est celle selon laquelle le rythme appartient fondamentalement au passé, le plus souvent à l'Antiquité. August Wilhelm SCHLEGEL (1767-1845) va jusqu'à lui accorder une place fondamentale dans la socialisation de l'homme, imaginant un stade où l'introduction du rythme dans la langue et l'expression corporelle aurait eu un effet apaisant sur les affects, ce qui aurait constitué le « premier pas de la domestication et de l'éducation de l'homme » [« der erste Schritt zur Zähmung und menschlichen Bildung[64] »] et facilité la constitution de communautés.

Chez un certain nombre de penseurs, le rythme apparaît avant tout comme la marque d'une époque révolue, à laquelle on oppose un monde moderne, dont la culture et les productions esthétiques seraient régies par d'autres principes. Ainsi HERDER fait-il du rythme une des principales caractéristiques de ce qu'il appelle le « stade poétique », et qui correspond en quelque sorte à l'adolescence de l'humanité, une phase intermédiaire dans laquelle une forme d'organisation sociale un peu plus stable avait succédé à l'état sauvage[65]. A ce stade - que les civilisations ont dépassé à des moments différents de leur histoire, et que certains peuples, comme par exemple les Indiens d'Amérique, n'ont toujours pas achevé - la langue aurait, d'un côté, manqué de rigueur et disposé d'une syntaxe extrêmement peu contraignante, mais de l'autre, les mots auraient été prononcés d'une façon beaucoup plus chantante et rythmée. Au temps de HOMÈRE (VIII^{e} s. av. J.C.), souligne-t-il, les accents étaient très clairement perceptibles, de même que la distinction entre « syllabes hautes » et « syllabes basses[66] ». Les auteurs des scaldes auraient, quant à eux, maîtrisé 136 sortes de rythmes, ce qui paraît difficilement concevable aux poètes de l'époques moderne[67]. Au terme de cette phase juvénile, la rythmicité se serait atténuée, et on aurait ainsi vu apparaître une dichotomie entre une langue courante de type prosaïque et la poésie, entre-temps devenue un art.

Dans le domaine de la musique, August Wilhelm SCHLEGEL et Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING (1775-1854) raisonnent de façon analogue en faisant de la prépondérance du rythme

[64] Cf. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Paderborn, Schöningh, 1989, p. 12.
[65] Cf. Johann Gottfried Herder, *Werke*, vol. 1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 181-184.
[66] Cf. *ibid.*, p. 623.
[67] Cf. Johann Gottfried Herder, *Werke*, vol. 2, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 453.

une caractéristique de l'Antiquité. Selon le premier, elle est une conséquence du paganisme, davantage tourné vers l'aspect extérieur des choses, vers ce qui est perceptible par les sens, tandis que le christianisme fera basculer la musique dans le camp de l'harmonie, principe essentiellement mystique, tourné vers l'intériorité[68]. Cette adéquation établie entre des paramètres musicaux dominants et un rapport particulier au monde se veut dénuée de tout jugement de valeur, la supériorité des deux types de musique dans leurs domaines de prédilection respectifs étant démontrée avec la même précision technique. Il n'y a donc pas de progrès dans le passage d'un système à l'autre mais un renversement progressif des priorités, qui a pour conséquence que la musique devient de plus en plus indépendante de la poésie et en arrive même progressivement à dépasser le langage verbal dans l'expression des pensées et des sentiments[69].

SCHELLING se montre quant à lui plus normatif. Au sein de sa typologie des arts[70], la musique rythmique n'est, en effet, pas uniquement un phénomène révolu qui aurait laissé sa place à une autre forme d'expression artistique possédant d'autres forces et d'autres faiblesses ; elle est avant tout, comparée à une composition fondée sur la modulation, celle qui est la plus conforme à l'essence même de la musique. Cette dernière occupe en effet la catégorie « réelle » au sein des arts plastiques, eux-mêmes représentants du pôle « réel » au sein des arts, par opposition aux arts de la parole (« pôle idéal »), sachant que, pour le philosophe, « le réel [est] dans la non-identité du général et du particulier, dans la disjonction ». Le rythme étant lui-même l'élément « réel » de la musique (face à la modulation, qui est l'élément « idéal », et à la mélodie, l'élément « synthétique »), il est au bout du compte « l'unité réelle dans l'unité réelle dans l'unité réelle[71] », ou bien, selon les termes de SCHELLING, « la musique dans la musique[72] ». Le fait que les compositions modernes le négligent au profit de l'harmonie est donc à considérer comme un appauvrissement.

---

[68] „Die alte Musik schloß sich ans wirkliche Leben an, der Rhythmus war die Form der Sukzession, ein Bild dessen, was im Innern Sinne vorgeht ; sie war nahe verknüpft mit den Sitten, der Gesetzgebung, und mußte auf den sinnlichen Menschengewaltige Wirkung haben. (...) Die Epoche der Umwandlung fällt in das Jahrhundert, wo zuerst christliche Musik eingeführt wurde. Hier strebte man nach einem übersinnlichen Affekte, wo der Geist zu erhabenen Kontemplationen gestimmt werden sollte." August Wilhelm Schlegel, *op. cit.*, p. 120.

[69] Cf. *ibid.*, p. 121.

[70] Cf. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie de l'art* [traduction de Caroline Sulzer et Alain Pernet], Grenoble, Gérôme Million, 1999, p. 181-189.

[71] Cf. Clémence Couturier-Heinrich, *op. cit.*, p. 117.

[72] Cf. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 184.

L'expression d'une telle nostalgie se retrouve enfin dans les réflexions poétiques de Friedrich SCHLEGEL (1772-1829). En effet, celui-ci considère la rime comme la marque d'une « culture artificielle » rivée sur l'expression de l'individuel. Selon lui, elle se serait substituée au rythme, dans lequel s'exprimait la tendance de l'art antique à l'universalité[73]. Néanmoins, selon lui, l'imitation des mètres antiques ne suffit pas à atteindre l'idéal d'objectivité des Anciens, car « on ne pourra pas imiter correctement la poésie grecque tant qu'on ne l'aura pas véritablement comprise. Et on n'apprendra à l'expliquer philosophiquement et à l'apprécier esthétiquement à sa juste valeur que quand on l'étudiera en tant que bloc : car elle constitue un tout tellement indissociable qu'il est impossible d'en saisir et d'en évaluer correctement ne serait-ce que la plus petite partie si celle-ci est isolée de la cohérence de l'ensemble[74] ». D'une certaine manière, l'opposition rime/rythme chez Friedrich SCHLEGEL joue un rôle analogue à l'opposition harmonie/rythme de son frère aîné, August Wilhelm SCHLEGEL : tout en laissant transparaître un jugement personnel, elle ne définit aucunement une norme esthétique générale et exprime le besoin d'un positionnement clair de l'art moderne par rapport à l'art antique, en vue de poser les bases d'un renouvellement de l'esthétique qui passerait par le dépassement de cette opposition.

Même si le rythme est généralement vu comme la principale caractéristique d'une époque révolue et parfois même comme un objet de regret, le retour en arrière n'est, pour la plupart des auteurs de cette époque, ni souhaitable ni pensable. HERDER a beau exalter l'« âge poétique », il faut selon lui aller de l'avant, et contribuer à l'évolution de la langue par la traduction et la réflexion. De même, pour August Wilhelm SCHLEGEL, la révolution musicale qui a accordé à l'harmonie la plus grande importance au détriment du rythme, n'est pas à considérer comme un appauvrissement, mais comme un simple renouvellement, qui s'est, par ailleurs, avéré extrêmement

[73] „In der schönen Kunst wird der Reim immer eine fremdartige Störung bleiben. (...) [N]ur die gesetzmäßige Gleichartigkeit in der zwiefachen Quantität aufeinander folgender Töne kann das Allgemeine ausdrücken. Die regelmäßige Ähnlichkeit in der physischen Qualität mehrerer Klänge kann nur das Einzelne ausdrücken." Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in idem, *Studien des klassischen Altertums*, Paderborn, Schöningh, 1979 [= Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, vol. 1], p. 233 sqq.

[74] „Man kann die griechische Poesie nicht richtig nachahmen, solange man sie eigentlich gar nicht versteht. Man wird sie erst dann philosophisch erklären und ästhetisch würdigen lernen, wenn man sie in Masse studieren wird: denn sie ist ein so innig verknüpftes Ganzes, daß es unmöglich ist, auch nur den kleinsten Teil außer seinem Zusammenhange isoliert richtig zu fassen und zu beurteilen." *Ibid.*, p. 347.

productif. La position de HEGEL (1770-1831) n'est pas plus emprunte de nostalgie. L'introduction de la rime en poésie n'a, comme il le souligne, pas entraîné la disparition du rythme ; elle est, par ailleurs, le signe d'une libération de l'emprise de la matière qui, pour lui, est une spécificité romantique[75]. Enfin, selon Friedrich SCHLEGEL, c'est du dépassement de l'opposition entre poésie antique « naturelle » et poésie moderne « artificielle » au sein de la nouvelle poésie romantique qu'il sera question, et non d'un simple retour à l'idéal antique, même si l'étude de ce dernier doit aider à franchir le pas. Avec ou sans remise à l'honneur du rythme, la nouvelle littérature devra donc, par ce biais, chercher à mettre un terme au règne du caractéristique et de l'individuel qui, depuis la fin de l'Antiquité, ont dominé la culture européenne.

Qu'il ait été perdu ou simplement effacé par d'autres principes esthétiques au cours des siècles, le rythme ne semble donc, à cette époque, devoir faire l'objet d'aucune reconquête. Principale caractéristique d'un art dont on cherche à se démarquer, sans pour autant cesser de l'admirer, il suscite à la fois nostalgie résignée et volonté de dépassement. Dans cette attitude parfois contradictoire s'exprime une tension, dans laquelle se reflète le difficile positionnement de toute une génération par rapport à l'art antique. Comme le souligne Clémence Couturier-Heinrich, « les représentants de l'esthétique romantique attribuent à l'art antique à la fois historicité et normativité : ils le considèrent à la fois comme un fait déterminé par des circonstances non reproductibles et comme la réalisation effective de l'essence de l'art[76] ». Au cours du XIX^{e} siècle, la réflexion esthétique sur le rythme se raréfiera au fur et à mesure que la nécessité de se situer par rapport à l'art antique sera moins ressentie ; elle réapparaîtra avec d'autant plus de force sous la plume de Richard WAGNER (1813-1883) et de Friedrich NIETZSCHE (1844-1900), chez qui le constat de la perte du rythme dépassera le cadre de la théorie sur l'art, pour atteindre le niveau d'une critique culturelle et sociale beaucoup plus large.

[75] Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823), in idem, *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, vol. 2, Hamburg, Meiner, 1998, p. 281.
[76] Cf. Clémence Couturier-Heinrich, *op. cit.*, p. 119.

L'amorce par Wagner et Nietzsche d'un débat sur l'arythmie

Dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle, WAGNER et NIETZSCHE reprennent une discussion sur le rythme plus ou moins tombée en désuétude, mais en donnant cette fois-ci au constat de sa disparition au sein de l'art la valeur d'un indicateur des dysfonctionnements de leur temps. A la fois accusateur et accusé, le premier déplore l'arythmie de ses collègues avant d'être lui-même vu, par celui qui auparavant fut son plus cher ami, comme le prototype même de l'artiste décadent, dont l'influence néfaste doit impérativement être combattue.

En 1869, dans un court essai polémique sur l'art de diriger un orchestre[77], Richard WAGNER s'en prend à une certaine tendance de son époque à négliger l'aspect temporel des œuvres musicales. Selon lui, un chef d'orchestre qui se désintéresse de cette facette et fait plus ou moins tout jouer à la même cadence, est quelqu'un qui n'entend rien à la musique, car « seule une bonne compréhension de la mélodie donne (…) le bon tempo : tous deux sont indissociables ; l'un conditionne l'autre[78] ». Les raisons de ce fléau sont, selon lui, tout autant l'incapacité que la superficialité des accusés. Les musiciens allemands, qui tous les ans jouent à peu près les mêmes grands classiques attendus par le public, ne se posent guère de questions sur l'interprétation qu'ils donnent de ces œuvres. WAGNER suppose que leurs chefs ont intériorisé la maxime de Félix MENDELSOHN-BARTHOLDI, qui lui aurait avoué en personne qu'il préférait faire prendre systématiquement tous les morceaux un peu trop vite, de sorte que les imperfections passent inaperçues. En agissant ainsi, ils évincent les contrastes, ignorent les *adagios*, confèrent à tout ce qu'ils jouent la même légèreté, et défigurent littéralement certaines œuvres. Plutôt que d'accorder toute l'attention qu'elle mérite à l'interprétation rythmique des morceaux, on préfère adopter une cadence rapide et standardisée, qui masque les erreurs techniques et réduit toute musique à n'être qu'un divertissement superficiel. Le public moyen, habitué à un tel jeu et n'attendant rien d'autre de

[77] Cf. Richard Wagner, „Über das Dirigieren" (1869), in idem, *Beethoven. Über das Dirigieren*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1953.
[78] „Nur die richtige Erfassung des Melos gibt (...) das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere." *Ibid.*, p. 81.

l'orchestre, ne se montre bien évidemment pas choqué par une telle évolution, qui ne heurte plus guère que de rares auditeurs avertis.

WAGNER cite à cet égard la réaction d'un vétéran de l'époque de Carl Maria von WEBER qui, après l'avoir entendu diriger l'ouverture du *Freischütz* en la faisant jouer moins vite que d'usage, s'écria : « Oui, c'est comme ça que Weber la prenait ; c'est la première fois que je l'entends à nouveau jouée correctement[79] ». Aux yeux de WAGNER, cette tendance à « ne s'arrêter sur rien » [« bei nichts stark zu verweilen[80] »] est la caractéristique principale d'une époque qui tente de cacher derrière une étiquette de néo-classicisme la vacuité de sa culture. Les chefs d'orchestre, en amuseurs publics et en mathématiciens qu'ils sont, ne s'intéressent qu'à la juste production des notes, mais ne disposent pas du sens musical suffisant pour ressentir l'essence d'une œuvre et en tirer le tempo adéquat.

En reprochant à la formation musicale de son temps de survaloriser l'aspect technique de la musique au détriment du développement de la sensibilité et de la compréhension profonde, le compositeur établit un lien entre négligence du rythme et propagation d'un esprit « technicien » tendant à perdre la nécessaire vision globale des choses, et aborde ainsi un point qui préoccupera fortement les pédagogues des générations suivantes dans leur lutte contre l'arythmie moderne. Pourtant sur ce point, la pensée de WAGNER est tortueuse et ne se laisse pas si facilement placer dans un camp plutôt que dans un autre. Car, bien qu'il déplore l'insuffisante formation rythmique des musiciens, il n'en rejette pas moins le rythme comme principe essentiel de la composition. En effet, contrairement à ce que soutenait SCHELLING[81], c'est aux yeux de WAGNER l'harmonie des sons qui est l'essentiel de la musique. Une trop forte valorisation du rythme, principe qu'il situe quant à lui à l'intersection de cette dernière et des arts plastiques (alors que pour SCHELLING, la musique était un art plastique…), conduirait à avoir, à l'égard de la musique, des exigences qui ne rendraient pas justice à sa véritable nature. Apparenté à la symétrie, le rythme rapproche injustement la musique de l'architecture, alors qu'elle aspire au contraire, de par sa nature

[79] „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig." *Ibid.*, p. 103.
[80] Cf. *ibid.*, p. 119.
[81] Cf. supra.

profondément immatérielle, à devenir infinie. En tant que « forme pure, libérée de toute matérialité » [« reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form[82] »], elle doit s'adresser directement à notre intériorité et nous faire accéder à l'essence même des choses.

Dans *L'œuvre d'art de l'avenir*, WAGNER présente le rythme comme étant un principe indissociable de la danse, à qui il permet de devenir « expressive » [« anschaulich[83] »]. Né de la nécessité de rendre le mouvement corporel compréhensif, il constitue à ses yeux un lien « naturel et indestructible[84] » entre la danse et la musique, mais ne doit en aucun cas devenir l'élément dominant de cette dernière, ce qui conduirait à produire une musique « décharnée », entièrement asservie aux règles du mouvement corporel, qui en sortirait d'ailleurs lui-même extrêmement appauvri.

> « Si le rythme est, en tant que loi astreignant le mouvement et conférant de l'unité, l'esprit de la danse – c'est-à-dire l'abstraction du mouvement corporel – il est en revanche, comme force mobile et progressive, le squelette de la danse. Plus ce squelette est entouré de la chair du son, plus la loi de la danse se perd dans l'essence particulière de la musique, jusqu'à devenir imperceptible, et plus la danse acquiert la capacité d'exprimer la profonde plénitude du cœur, sans quoi elle ne peut être en adéquation avec l'essence de la musique[85]. »

C'est donc impérativement à la danse de s'adapter à la musique, et non l'inverse ; tout compositeur refusant ce principe (il appelle ceux-ci les « faiseurs de danse » [« Tanzmacher[86] »]) se condamne indubitablement à produire un art inférieur. Dans l' « œuvre d'art de l'avenir » telle qu'il la conçoit, l'océan de la musique reliera un jour à nouveau les « continents » que sont la danse et la poésie, alors qu'à son époque, le rythme et la mélodie ne sont que les « rives » dont la mer s'est éloignée, ce qui conduit les artistes, les « faiseurs de danse » d'un côté, et les « fabricants de théâtre » [« Bühnenstückverfertiger[87] »] de l'autre, à mettre en œuvre les moyens les plus artificiels pour récupérer, de la terre d'en face, ce dont ils croient avoir besoin pour assouplir leurs

[82] Cf. Richard Wagner, „Beethoven", in idem, *Beethoven. Über das Dirigieren*, *op. cit.*, p. 24.
[83] „Er [der Rhythmus] ist das Maß der Bewegungen, durch welche die Empfindung sich anschaulicht, - das Maß, durch welches sie erst zur Verständnis ermöglichenden Anschauung gelangt." Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in idem, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, E.F.W. Siegel's Musikalienhandlung, 1907 (4e éd.), p. 73.
[84] „Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst." *Ibid.*, p. 74.
[85] „Ist der Rhythmus als bewegungsbindendes, einheitsgebendes Gesetz, der Geist der Tanzkunst – nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung - , so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das Gebein der Tanzkunst. Je mehr dieses Gebein sich mit dem Fleische des Tones umhüllt, desto unkenntlicher verliert sich das Gesetz der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst; umso mehr erhebt die Tanzkunst sich aber auch zur Fähigkeit des Ausdrucks tieferer Herzensfülle, mit welchem sie einzig dem Wesen des Tones zu entsprechen vermag." *Ibid.*, p. 74.
[86] Cf. *ibid.*, p. 82.
[87] Idem.

productions. Le lieu de la synthèse des arts n'est donc, pour WAGNER, en aucun cas le rythme, qui constitue certes un lien nécessaire avec le mouvement corporel mais qu'il faudrait selon lui plutôt englober jusqu'à le rendre imperceptible, mais bien les flots de la « musique infinie », qui serviront un jour de trait d'union entre des mondes séparés.

La position exprimée par NIETZSCHE au sujet de WAGNER dans les deux écrits polémiques *Le cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner*, notamment en ce qui concerne la prétendue arythmie du compositeur, est indissociable, d'une part de la relation affective extrêmement passionnée qui unissait les deux hommes, et de l'autre, de la place primordiale occupée par les concepts de la vie et de la danse dans sa philosophie. Le premier de ces deux aspects a été étudié dans ses moindres détails par Dieter Borchmeyer et Jörg Salaquarda qui, dans l'épilogue d'un recueil de textes retraçant l'évolution de ces rapports, en arrivent à la conclusion sans doute un peu trop catégorique mais fort bien documentée, que « la confrontation avec Wagner (…) constitue le centre de la pensée de Nietzsche[88] ». L'amitié qui unit les deux hommes de 1869 à 1876, nourrie de l'admiration du disciple pour son maître et du sentiment paternel éprouvé par le compositeur à l'égard du philosophe, s'avère extrêmement productive pour le second, dont le premier ouvrage majeur *La Naissance de la Tragédie*, naît de leurs discussions au sujet de la tragédie grecque. NIETZSCHE, qui reprochera plus tard à WAGNER d'asservir la musique au théâtre, se rallie dans cet ouvrage à son idée première selon laquelle, dans la tragédie grecque, c'est la musique, comme art « dionysiaque » par excellence, qui est première. Sous l'influence des conceptions de son ami, il évoque certes l'existence d'une musique « apollinienne » dominée par le battement du rythme, faisant l'effet d'une « architecture dorique faite de notes » [« dorische Architektonik in Tönen[89] »], mais oppose en même temps celle-ci à ce qu'il considère comme étant la vraie musique, de nature « dionysiaque », caractérisée par « la violence bouleversante du son, le flot ininterrompu de la mélodie, et le monde tout à fait incomparable de l'harmonie » [« die erschütterliche Gewalt des

[88] „Man geht auch nicht zu weit, wenn man behauptet, daß die Auseinandersetzung mit Wagner – in ihrer ganzen Spannungsweite von glühender Affirmation bis zu fast haßerfüllter Negation – das Zentrum von Nietzsches Denken gewesen ist. Wagner war für seine Philosophie das Paradigma aller Paradigmen." Dieter Borchmeyer / Jörg Salaquarda (éd.), *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, Frankfurt, Insel, 1994, p. 1386.
[89] Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in idem, Kritische Studienausgabe, vol. 1, München, dtv, 1999, p. 33. [Dorénavant, nous abrégerons : KSA suivi du numéro du volume.]

Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie[90] »]. Puis, suite à la déception causée par la réalisation concrète du projet de Bayreuth et par l'aspect selon lui insupportablement métaphysique de *Parsifal*, et sans doute également par besoin de se défaire d'une tutelle devenue trop pesante, NIETZSCHE se détache des Wagnériens, tout en restant convaincu de défendre les idées du premier WAGNER contre lui-même et ceux qui l'encouragent dans son égarement.

Après avoir représenté la vie en danseuse de castagnettes entraînant irrésistiblement Zarathoustra dans une danse endiablée[91], NIETZSCHE ne pouvait plus s'accommoder d'une musique qui, en vue de se libérer de toute matérialité, cherchait à se défaire de sa rythmicité. De façon générale, le rôle fondamental joué par la danse dans le même ouvrage, expression à la fois de légèreté, de liberté et d'arrogance, mais aussi mode du dépassement de soi et chemin vers la condition de surhomme, devait inévitablement le conduire à s'éloigner des conceptions de WAGNER. Choisissant la vitalité comme critère de jugement de l'art comme de la morale et de la religion, NIETZSCHE finit par situer le compositeur du côté des « malades », de ceux qui nient la vie et dont le déplorable exemple est des plus contagieux. Pour le philosophe, la qualité de l'art d'une époque dépend avant tout de sa santé biologique :

> « Soit elle [l'époque] a les vertus de la vie ascendante, (…) [s]oit elle est elle-même une vie en déclin (…) alors elle déteste tout ce qui ne se justifie que par la plénitude, la richesse débordante de forces. L'esthétique est indissociable de ces conditions biologiques : il y a une esthétique de décadence, et il y a une esthétique classique, - le « Beau en soi » est une chimère, tout comme l'ensemble de l'Idéalisme[92]. »

En ce sens, les principales réserves qu'il émet à l'égard de l'art du maître de Bayreuth sont « d'ordre physiologique » [« physiologische Einwände[93] »] : WAGNER nuit à sa santé, il a besoin de « pastilles Gérandel[94] » quand il écoute sa musique ! Le corps entier du philosophe exige au

[90] Idem.
[91] Cf. „Das andere Tanzlied", in Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, p. 282-286.
[92] „Entweder hat sie [die Zeit] die Tugenden des aufsteigenden Lebens, (...) [o]der sie ist selbst ein niedergehendes Leben (...), dann haßt sie alles, was aus der Fülle, was aus dem Überreichtum an Kräften allein sich rechtfertigt. Die Ästhetik ist unablöslich an diese biologischen Voraussetzungen gebunden: es gibt eine *décadence*-Ästhetik, es gibt eine klassische Ästhetik, - ein „Schönes an sich" ist ein Hirngespinst, wie der ganze Idealismus." Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, *op. cit.*, p. 48.
[93] Cf. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Nietzsches Werke*, vol. 5, Leipzig, Naumann, 1905, p. 321.
[94] Cf. Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, Leipzig, Naumann, 1906, p. 186 sq.

contraire une musique pleine de rythme, qui l'invite à danser et à marcher alors que « même le jeune empereur est incapable de marcher d'après la marche impériale de Wagner[95] » ! Privées de toute base physiologique, les créations de WAGNER ne nous invitent qu'à « nager » et à « planer » [« schwimmen », « schweben[96] »]. L'aspect prétendument infini de la mélodie n'est en réalité que chaos. Si une telle conception en venait à se répandre, ce serait alors une véritable catastrophe pour la musique : « la dégénérescence complète du sentiment rythmique, le chaos à la place du rythme[97] ».

Pour NIETZSCHE, ce refus du rythme est donc un signe de « décadence », terme servant chez lui autant à opposer les caractéristiques de l'ère classique à celles d'une époque moderne à laquelle il ne nie pas son appartenance, qu'à condamner ceux de ses représentants qui ne luttent même pas contre le mal qui les touche. WAGNER et son nouveau maître à penser Arthur SCHOPENHAUER (1788-1860), qu'il finit par considérer comme ses « antipodes[98] », sont à ses yeux unis dans la même négation de la vie[99] ; ils incarnent chacun à leur manière une maladie qui pourrait, sur le long terme, toucher l'ensemble de la culture occidentale.

Convaincu que l'influence de ces deux personnages causerait des ravages auprès de la jeunesse, NIETZSCHE cherche à faire apparaître la vraie nature des théories du compositeur, qui, en parfait représentant de l'artiste moderne, ne cherche qu'à dissimuler derrière un discours engageant ses faiblesses et son incompétence[100]. L' « infini » [« das Unendliche »], le « sublime » [« das Erhabene »], la volonté de « faire pressentir » les choses [« das Ahnen-machen[101] »] ne sont, en réalité, que des substituts de l'art, de la beauté et de la pensée, car au bout du compte « il est plus facile d'être gigantesque que beau[102] ». Pour le philosophe, WAGNER n'est pas un musicien mais un acteur ; il craint le vrai et ne vise que l'effet ; et sa devise est la suivante : « Ce qui doit paraître

[95] Cf. *ibid.*, p. 186.
[96] Cf. *ibid.*, p. 189 sq.
[97] „(...) die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das Chaos anstelle des Rhythmus..." *Ibid.*, p. 190.
[98] Idem, p. 193.
[99] Cf. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, *op. cit.*, p. 16 : „Die Wohltat, die Wagner Schopenhauer verdankt, ist unermeßlich. Erst der Philosoph der *décadence* gab dem Künstler der *décadence* sich selbst."
[100] „(...) er setzt ein Prinzip an, wo ihm ein Vermögen fehlt." *Ibid.* p. 24.
[101] Cf. *ibid.*, p. 19 sq.
[102] „(...) es ist leichter, gigantisch zu sein als schön." Idem.

vrai ne doit pas être vrai[103] ». Le résultat d'une telle attitude est un art sans substance, avec « peu de viande, déjà davantage d'os et beaucoup de bouillon », de la musique « *alla genovese*[104] ». De façon intéressante, NIETZSCHE renverse ici la métaphore de son adversaire, pour qui une musique trop rythmée ressemblait en quelque sorte à un squelette décharné, et évoque quant à lui l'image d'un art invertébré, presque entièrement dénué de substance. Pour le lecteur, le message est clair : toute personne « nourrie à une telle soupe » mettrait sa santé en danger et perdrait elle-même rapidement tout sens du rythme.

NIETZSCHE perçoit dans le triomphe de cette tendance la menace d'une désagrégation totale de l'art. En littérature comme en musique, cette « incapacité à la mise en forme organique » [« Unfähigkeit zum organischen Gestalten[105] »] ne peut conduire qu'à ce qu'il appelle l' « anarchie des atomes » [« Anarchie der Atome[106] »].

> « Le mot saute de la phrase, la phrase déborde et assombrit le sens de la page, la page prend vie au détriment du tout (…). Le tout ne vit absolument plus : il est le résultat d'un assemblage, calculé, artificiel, construit de toutes pièces[107]. »

De même que de nombreux Allemands qui, durant la première moitié du siècle, ne juraient que par la « saine sensualité » [« gesunde Sinnlichkeit »] de Ludwig FEUERBACH (1804-1872), WAGNER a finalement laissé la haine de la vie l'emporter, cédant ainsi au fléau de son temps. Refusant toute base physiologique, à commencer par le rythme comme principe de construction, son œuvre ouvre la voie à une grave dissociation entre l'art et la vie que la philosophie du dionysiaque et de la volonté de puissance aspire au contraire à résorber.

En prenant le parti de la danse et du rythme contre l'apôtre d'une « musique infinie », NIETZSCHE s'attaque paradoxalement à l'un de ceux qui ont anticipé le diagnostic que posera, au début du siècle suivant, le fondateur de la gymnastique rythmique à propos de l'enseignement de la

[103] „(...) was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein." *Ibid.*, p. 28.
[104] „(...) wenig Fleisch, schon mehr Knochen und sehr viel Brühe (...) alla *genovese*." Idem.
[105] Cf. *ibid.*, p. 24.
[106] Idem.
[107] „Das Wort springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen (…). Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt." *Ibid.*, p. 23 sq.

musique. Au sein de leur argumentation, les deux hommes développent des thèmes qui joueront par la suite un rôle extrêmement important, comme par exemple l'idée de l'arythmie comme facteur de désagrégation et d'atomisation, la « mathématisation » de la plupart des domaines du savoir au détriment de l'intuition et de la sensibilité, et enfin l'idée d'une civilisation malade qu'il convient, de toute urgence, de réconcilier avec les forces vitales.

Parmi les antécédents théoriques des utopies sociales liées au rythme qui émergent au début du XX^{e} siècle en Allemagne, nous avons été amenés à considérer la tendance de la bourgeoisie allemande, particulièrement sensible après la Révolution française, à réagir, face à une situation politique bloquée, par l'élaboration de stratégies indirectes d'action sur la société, mettant essentiellement en œuvre les leviers de l'art et de l'éducation corporelle, en vue de créer des individus aptes à faire bouger les choses sans pour autant les brusquer. Nous avons néanmoins observé qu'à la fin du XVIII^{e} siècle, le rythme ne jouait encore aucun rôle perceptible au sein de ces tentatives, et que la réflexion à son sujet restait essentiellement rivée à la problématique esthétique du positionnement par rapport à l'Antiquité grecque, vécue tour à tour comme un âge d'or définitivement révolu de la musique et de la poésie ou comme un modèle qu'il s'agirait de dépasser. Enfin, nous avons pu constater l'émergence, dans la pensée de WAGNER et de NIETZSCHE, et essentiellement dans la critique du second par le premier, d'un discours sur l'arythmie ne bornant pas cette dernière à la caractérisation d'individus isolés mais l'associant à des dysfonctionnements généraux ressentis au sein de la civilisation. Pour qu'un tel discours se diversifie et se propage, et surtout pour qu'il aboutisse, dans la tradition des voies indirectes que nous avons évoquée, à la conception de remèdes fondés sur l'éducation et applicables à l'ensemble de la société, il était nécessaire que se combinent un certain nombre de facteurs sociaux et intellectuels, vers lesquels il convient à présent de se tourner.

CHAPITRE 2 :
FACTEURS SOCIAUX ET INTELLECTUELS PERMETTANT L'EMERGENCE D'UN REGAIN D'INTERET POUR LE RYTHME AUTOUR DE 1900

De même que le penchant fortement irrationnel pris par la pensée allemande à la fin du XVIII[e] siècle ainsi que les théories de la grâce et sur l'éducation esthétique de SCHILLER nous sont apparus comme la conséquence de la position subalterne imposée pendant des siècles par le pouvoir à la bourgeoisie, et de la désillusion causée par la Révolution française, l'engouement pour les questions de rythme qui se fait sentir autour de 1900 n'est pas un phénomène isolé, né par le plus grand des hasards dans l'esprit de quelques penseurs. Il est indissociable, d'une part, de la situation historique particulière du groupe social dont sont issues ces théories - la bourgeoisie cultivée de l'époque wilhelminienne puis de la République de Weimar - et des implications psychologiques de rapports de forces défavorables à celui-ci, et de l'autre, d'une combinaison favorable de facteurs intellectuels majeurs, parmi lesquels le nouveau rapport au corps qui émerge à cette époque et le regain d'intérêt pour l'Antiquité grecque ont sans doute joué le plus grand rôle.

Contexte socio-historique : la bourgeoisie cultivée à la recherche d'une nouvelle culture normative

Bien qu'il ait été surnommé *Professorenparlament*, le premier parlement allemand issu de la Révolution de 1848 ne comprenait qu'un nombre réduit de professeurs d'université (49 sur 830 députés et remplaçants[108]), si l'on le compare à celui des avocats (106) et des employés communaux, fonctionnaires d'Etat et juges (312). Néanmoins, l'engagement de ces derniers, la présidence du professeur Ernst Moritz ARNDT (1769-1860), ainsi que l'immense majorité de diplômés de l'université parmi ceux qui siégeaient (près de 75 %) ont donné tout son sens à cette dénomination. Ainsi, le refus de la couronne d'empereur constitutionnel par Frédéric Guillaume IV,

[108] Ces chiffres, ainsi que ceux qui suivent, sont issus de : Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München, C.H. Beck, 1998, p. 610.

puis la répression sanglante du mouvement, provoquèrent une désillusion d'autant plus grande parmi les membres de la bourgeoisie cultivée. Tandis que socialistes et démocrates convaincus émigrèrent massivement, de nombreux libéraux déçus, ayant perdu tout espoir dans l'action politique, renouèrent avec les voies indirectes développées autour de 1800. A cet égard, le destin de Richard WAGNER dans les années 1848-1850 est tout à fait caractéristique : après avoir cru au changement puis être monté sur les barricades défendre son idéal, il conçoit dans son ouvrage *L'œuvre d'art de l'avenir* (1850) une synthèse des arts qui, aidant l'homme à retrouver sa vraie nature, pourrait devenir le préalable d'une synthèse sociale.

De façon analogue, les deux apôtres du végétarisme que sont Eduard BALTZER[109] (1814-1887) et Gustav STRUVE[110] (1805-1870), qui avaient participé activement aux événements de 1848-1849, le premier comme député et le second comme journaliste et comme « meneur », reportent par la suite leurs espoirs sur la promotion d'une alimentation non carnée, censée améliorer les individus tant sur le plan de la santé que moralement, et conduire sur le long terme à une mutation à la fois économique, sociale et politique de l'Allemagne. De même que SCHILLER en son temps, dont le centenaire de la naissance est commémoré en grande pompe un peu partout en Allemagne en 1859, ces hommes sont conduits par leur dégoût de la politique à se replier sur des moyens d'action jugés plus inoffensifs, comme l'éducation par l'art ou la réforme des mœurs, et trouvent dans cette attitude une raison d'espérer.

Autour de 1900, les « bourgeois cultivés » constituent un groupe relativement homogène au sein de la société wilhelminienne. Qu'ils soient professeurs d'université ou de lycée, hauts fonctionnaires, médecins, avocats, pasteurs protestants, journalistes ou écrivains, tous possèdent une formation universitaire et tendent à considérer leurs diplômes comme de véritables titres. Comme le souligne Klaus Vondung, qui a dirigé un ouvrage collectif sur l'histoire sociale des idées issues de ces milieux, « des origines similaires, une formation du même type, l'appartenance à des

[109] Sur Eduard Baltzer, lire : Janos Frecot *et al.*, *Fidus 1868-1948*, München, Rogner & Bernhard, 1972, p. 32-34. On peut également se reporter à ses mémoires : Eduard Baltzer, *Erinnerungen, Bilder aus meinem Leben*, Frankfurt am Main, 1907.
[110] Sur Gustav Struve, lire : Michael Kunze, *Der Freiheit eine Gasse. Traum und Leben eines deutschen Revolutionärs*, München, Kindler, 1990.

institutions qui supposent un niveau d'études élevé, scolaire ou universitaire, (…) marquent la mentalité comme le comportement social, et provoquent un « comportement de groupe » dans les rapports sociaux[111] ». Instituteurs et ingénieurs sont mal acceptés au sein de ce clan, en raison de leur formation jugée inférieure ; la frontière avec la bohème est en revanche extrêmement perméable, la contestation de l' « esprit bourgeois » n'excluant pas le partage de certaines idées et angoisses, ainsi que le « retour à l'ordre »[112].

En plus de n'avoir pas accès aux carrières politiques, les membres de ce groupe, dont nous venons d'esquisser les principaux traits caractéristiques, sentent leur position sociale menacée à une époque où, d'un côté, la bourgeoisie industrielle et commerçante démontre de plus en plus - entre autres par la construction de somptueuses villas - son pouvoir jugé illégitime car entièrement fondé sur la supériorité financière, et où de l'autre, le monde ouvrier, maltraité et faisant les frais de toutes les crises, représente une menace permanente pour la société. En outre, l'influence croissante de l'Etat sur l'organisation des universités, la perte de terrain du modèle humaniste de formation au profit de cursus plus pratiques, qui se manifeste dans le développement des *Realgymnasien* et des études d'ingénieurs[113] (qui, à partir de 1899, peuvent aboutir à l'acquisition d'un titre de Dr. Ing.) sont à leurs yeux autant de signes d'une évolution remettant en question leur prestige et les menaçant de paupérisation. Dans le domaine de l'art enfin, les clercs[114], qui avaient, jusque vers la fin du XIX^{e} siècle, le monopole de la définition des normes de la création, peuvent également constater une rupture à laquelle le germaniste Georg Bollenbeck a consacré une étude[115]. A partir du

[111] „Gleiches Herkommen, gemeinsame gleichartige Ausbildung, Mitgliedschaft in Institutionen, die höhere Schulbildung oder Studium voraussetzen (...), prägen Mentalität sowie soziales Verhalten und führen zu ‚in-group-Verhalten' im gesellschaftlichen Verkehr." Klaus Vondung, „Zur Lage der Gebildeten der wilhelminischen Zeit", in idem *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht, 1976, p. 26.

[112] Cf. *ibid.*, p. 28.

[113] Au sujet de cette crise du modèle humaniste, voir : Ulrich Linse, „Die Jugendkulturbewegung", in Klaus Vondung *et al.*, *op. cit.*, p. 119-123, ainsi que : Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, *op. cit.*, p. 474 sq.

[114] Nous employons ce terme dans le sens de « membre de la bourgeoisie cultivée ». En allemand, il correspond à la fois à *Bildungsbürger* et à *Gebildete*.

[115] Cf. Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, p. 86 : „Was im 20. nur noch wenige [Künstler] sein wollen oder sein können, das gelingt noch im 19. Jahrhundert : Der dominante Typus ist der des Bürgerkünstlers. Aus dieser Vertrautheit zwischen Kunst und Bildungsbürgertum, aus dem Bewußtsein der Kompetenz und Zuständigkeit für die Künste erwächst die verbreitete Besitzmetaphorik: (...) dieser „höchste Schatz des deutschen Volkes" (Paul Lagarde) soll zwar allen zugänglich sein, doch beanspruchen die Gebildeten mit Erfolg den Besitz der sicher verwalteten Kunstdomäne."

naturalisme, l'artiste commence à renier les valeurs esthétiques et morales de son milieu d'origine et, de la sorte, contribue à ébranler l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie.

Face à cette situation, la réaction des bourgeois cultivés est ambiguë. D'un côté, ils pactisent avec les forces réactionnaires, considérant le pouvoir en place comme le meilleur rempart possible contre la menaçante révolution ouvrière. De l'autre, n'ayant pas oublié le programme qui était celui de la bourgeoisie libérale en 1848, ni le fait qu'en France et en Angleterre, de telles aspirations ont pu aboutir, ils continuent – en dehors de la scène politique – à préparer le chemin à d'autres formes d'organisation de la société au sein desquelles ils obtiendraient enfin le leadership qu'ils croient mériter[116]. Ce combat ne passe guère, comme le souligne Ulrich Linse[117], par la création de partis politiques ou d'associations de défense d'intérêts collectifs, mais par « la fondation symbolique d'une contre-culture orientée contre le 'mammonisme' du capitalisme organisé et le 'matérialisme' du mouvement ouvrier[118] », et par l'émergence de mouvements de réforme les plus variés se situant dans la tradition des voies indirectes à la SCHILLER, même si certaines, comme par exemple la construction de cité-jardins selon un modèle importé de Grande-Bretagne, apparaissent comme beaucoup plus interventionnistes. De la sorte, tout en leur permettant de rester fidèles au travail de définition culturelle de la nation allemande ayant préparé de loin l'unification de 1871, ces entreprises servent de faire-valoir à une classe largement décrochée, qui, en vue de recentrer la société autour de soi, se fait passer pour porteuse de l'intérêt général[119].

Quels sont les principaux ingrédients de cette nouvelle culture normative ? Georg Bollenbeck relève le succès des concepts de dégénérescence [*Entartung*] et de décadence, utilisés

[116] Cf. Klaus Vondung, „Zur Lage der Gebildeten der wilhelminischen Zeit", *art. cit.*, p. 33 : „(...) sie [nährten] nicht selten unter der Oberfläche der Anpassung trotz ‚Feudalisierung' nach wie vor einen unterschwelligen Antifeudalismus; aus dem Geist bildungsbürgerlichen Selbstwertgefühls hegten sie trotz staatstreuer und monarchischer Gesinnung Vorstellungen eines politischen ‚dritten Weges' und entwickelten Modelle neuer gesellschaftlicher Ordnungen, möglichst unter Führung der Gebildeten".
[117] Cf. Ulrich Linse, „Die Jugendkulturbewegung", *art. cit.*, p. 120.
[118] Idem.
[119] Comme le souligne Marc Cluet, la logique de ces 'clercs révoltés' est en quelque sorte une inversion du schéma marxiste, dans la mesure où l'idéologie « n'est pas ici au service de la classe dominante mais d'une classe 'décrochée', soucieuse de recentrer sur elle-même la société révolutionnée par l'industrie et le commerce. » Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 146.

pour caractériser un art qui a délibérément rompu avec les normes de la bourgeoisie cultivée[120]. Respectivement popularisés par l'ouvrage de Max NORDAU (1849-1923) (*Entartung*, 1892/93)[121] et par *Le cas Wagner* de NIETZSCHE (1844-1900) (cf. *supra*), ces deux termes servent à exprimer un jugement de type médical sur une modernité culturelle menaçant le pouvoir de définition des clercs. Mesuré à l'idéal classique, l'art moderne apparaît comme l'expression d'une société malade qu'il faut de toute urgence remettre sur les bons rails. L'article « Décadence » du *Brockhaus-Konversationslexikon* de 1896 est à cet égard tout à fait significatif :

> « En France, on appelle ces derniers temps 'décadence' le mouvement artistique, né par réaction au naturalisme, qui est l'expression de la société actuelle, nerveuse, désorganisée, une société de vieillards qui, ayant perdu tout bon sens et tout sentiment naturel, excite son esprit blasé par des moyens hors du commun[122]. »

Moins négatifs, les termes de 'culture' [*Kultur*] et de 'vie'[*Leben*] permettent à la fois de contester certaines évolutions jugées négatives et d'articuler autour d'eux un programme alternatif. Face aux avancées dévastatrices de la *Zivilisation*, que l'on présente volontiers comme un fléau venu de l'étranger (et particulièrement d'Angleterre), on se pose en défenseurs d'une « vraie culture », saine, liée à la nature, allemande[123]. La vie, concept central d'un courant philosophique à la mode, la *Lebensphilosophie*, s'opposant à ce que ses représentants appellent la « philosophie de chaire » [*Kathederphilosophie*], apparaît comme réunissant toutes les qualités menacées par les progrès de l'industrie, elle-même vécue comme semeuse de mort et responsable d'une mécanisation généralisée. Pour contester une société moderne par laquelle ils se sentent menacés, les clercs fustigent les effets « déstructurants » de la rationalité, pactisent avec les forces vitales, exaltent les valeurs de l'enfance et de la jeunesse, perçues comme les meilleurs remparts possibles contre le

[120] Cf. Georg Bollenbeck, „Weltanschauungsbedarf und Weltanschauungsangebote um 1900. Zum Verhältnis von Reformoptimismus und Kulturpessimismus", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häusser, 2001, p. 203-207.

[121] Cf. Max Nordau, *Entartung*, 2 vol., Berlin, Duncker, 1892/1893. Traduction française : Max Nordau, *Dégénérescence*, Paris, Max Milo, 2006. Pour une présentation de l'auteur, voir l'ouvrage collectif : Delphine Bechtel *et al.*, *Max Nordau. Critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*, Paris, Cerf, 1996.

[122] „In Frankreich nennt man neuerdings Décadence die in Gegensatz zum Naturalismus entstandene Kunstrichtung der heutigen nervösen, zerrütteten, greisenhaften Gesellschaft, die, allen gesunden und natürlichen Gefühlen abgestorben, ihre Blasiertheit durch außergewöhnliche Reize aufstachelt." Cité d'après Georg Bollenbeck, „Weltanschauungsbedarf und Weltanschauungsangebote um 1900", *art. cit.*, p. 204.

[123] Cf. Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 225-288.

matérialisme et l'égoïsme[124]. Le discours sur le rythme, nous le verrons, participe d'une même démarche. D'ailleurs, il se situe en quelque sorte au confluent des concepts mentionnés, dans la mesure où le reproche d'arythmie est, dans bien des cas, une simple variante du constat de dégénérescence et où la rythmicité apparaît fréquemment comme le critère de reconnaissance d'une vie et d'une culture « saines ». La principale différence réside sans doute dans la fonction de remède que le rythme est amené à jouer, par-delà sa fonction purement normative.

Bien souvent, la « révolte des clercs » [*Gebildetenrevolte*], comme l'a appelée Ulrich Linse[125], ne se borne pas à l'élaboration d'idées et à la refonte de concepts, mais se manifeste dans la fondation de toute une série de groupes, mouvements et associations, proposant à la nation des projets de réforme de la société à mettre en œuvre sous les auspices de la classe moyenne instruite. Ces entreprises, que l'on rassemble communément sous le nom de « réforme de la vie » [*Lebensreform*], prennent des formes extrêmement variées, allant des prescriptions les plus anecdotiques à la fondation de véritables microcosmes sociaux, de sorte que nous nous contenterons d'en présenter les grandes lignes[126].

Une première catégorie est constituée par le « mouvement des colonies » [*Siedlungsbewegung*]. Née du courant anti-urbain qui se développe à partir de la fin du XIX^{e} siècle[127], cette tendance se manifeste par la fondation de communautés rurales, dont les membres, possédant en commun la terre qu'ils exploitent, entendent vivre plus naturellement que le reste de la population. Apparentée à ce mouvement bien que beaucoup plus réaliste dans la forme, l'importation du modèle britannique de la cité-jardin [*Gartenstadt*], censée rassembler en elle-même les avantages de la ville comme de la campagne, connaît son plus grand succès dans la construction, autour des *Ateliers allemands* de Karl SCHMIDT (1873-1948), de la communauté de Hellerau (1906) près de Dresde, qui dans les années 1910-1914 devient un des principaux centres culturels

[124] Cf. Marc Cluet *et al.*, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, Rennes, PUR, 2003.
[125] Cf. Ulrich Linse, *Zurück, O Mensch, zur Mutter Erde. Landkommunen in Deutschland 1890-1933*, München, DTV, 1983, p. 31, ainsi que : idem, „Die Jugendkulturbewegung", *art. cit.*, p. 119.
[126] Pour une présentation d'ensemble plus détaillée, voir : Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal, Peter Hammer, 1998. Nous suivrons, quant à nous, la typologie proposée par Wolfgang R. Krabbe dans idem, « Die Lebensreformbewegung », in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 25-29.
[127] Cf. Marc Cluet, *L'architecture du III^{e} Reich*, Berne, Peter Lang, 1987, p. 35-92.

avant-gardistes d'Allemagne. Ces deux types de projets sont fondés sur l'idée de la mise en commun de la terre et la lutte contre la spéculation foncière, que préconisait la Fédération allemande pour la réforme foncière [*Deutscher Bund für Bodenbesitzreform*] qui, au début du siècle, compte plus de 100 000 adhérents, majoritairement issus de la moyenne bourgeoisie.

Le deuxième pilier de la réforme de la vie est constitué par les tentatives d'agir sur l'individu par une réforme de l'alimentation ou de la médecine. Issu de mouvements puritains anglo-saxons, le mouvement anti-alcool considère la consommation excessive de boissons alcoolisées comme la mère de nombreux maux, et soutient l'idée selon laquelle elle représenterait un danger pour la substance génétique de la race. Partagé par de nombreux adeptes d'autres projets de réforme, le végétarisme se fonde quant à lui sur une argumentation essentiellement reprise à des auteurs français et anglais du XVIII^{e} siècle et que Wolfgang R. Krabbe résume en trois points essentiels :

> « Le meurtre des animaux fait de l'homme une brute et conduit donc au meurtre de ses congénères et à la guerre ; l'alimentation influence l'âme, et la consommation de plantes adoucit les affects ; les organes de mastication et de digestion de l'homme ne sont pas prévus pour la viande[128]. »

Des personnalités comme Gustav STRUVE et Eduard BALTZER attendent donc du végétarisme non seulement une amélioration générale de la santé, en raison du retour de l'homme à sa nature fondamentalement herbivore, mais aussi un adoucissement des mœurs et un apaisement des tensions sociales, qui aboutiraient à un état d'harmonie généralisée. Enfin, le mouvement en faveur de la médecine douce [*Naturheilbewegung*], misant de même sur le retour de l'homme civilisé à une vie, une alimentation et une médication plus proches de la nature, préconise l'utilisation de moyens curatifs aussi élémentaires que le mouvement, l'eau, l'air et la lumière. Les différentes écoles ont essentiellement en commun deux principes fondamentaux : d'une part l'holisme [*Holismus*], c'est-à-dire l'idée selon laquelle le corps humain constitue un tout indissociable que l'on ne peut guérir en cherchant à enrayer des symptômes isolés, et d'autre part, la confiance dans ce que PARACELSE (1493-1541) appelait le « médecin intérieur », c'est-à-dire la

[128] „Tiermord führt zur Verrohung und damit zu Menschenmord und Krieg; die Nahrung beeinflußt die Seele, und Pflanzenkost besänftigt die Affekte; die menschlichen Verzehr- und Verdauungsorgane sind nicht auf Fleisch eingerichtet." Wolfgang R. Krabbe, „Die Lebensreformbewegung", *art. cit.*, p. 26.

capacité du corps humain à réagir par lui-même. Contrairement au végétarisme, la médecine naturelle prit rapidement l'allure d'un véritable mouvement de masse : en 1913, la Fédération allemande des associations pour une vie et une médecine conformes à la nature [*Deutscher Bund der Vereine für naturgemäße Lebens- und Heilweise*] compte 885 associations locales disséminées dans toute l'Allemagne et un total de 148 000 adhérents ; certains sanatoriums, comme Monte Verità près d'Ascona, finissent par devenir des lieux très fréquentés où se rencontrent les intellectuels[129].

Le troisième bloc constitutif de la réforme de la vie est enfin le nudisme [*Nacktkultur*], qui, sous l'impulsion de personnalités comme Heinrich PUDOR[130] (1865-1943) ou le peintre Hugo Höppener dit FIDUS (1868-1948), attire un nombre croissant d'adeptes. Motivé, selon les groupes, par des préoccupations hygiénistes ou raciales, il va de pair avec la recherche d'une communion parfaite avec la nature, et passe même pour contribuer au redressement moral du pays en remédiant au débridement sexuel entraîné par le port permanent du vêtement. A ce tableau déjà bien complexe, il faut encore ajouter des tendances comme la pédagogie réformée, la réforme du vêtement, la protection du paysage et de l'animal, l'eugénisme social, ou encore les multiples fondations de groupes religieux et ésotériques, parmi lesquels certains, notamment ceux qui se situent sous l'égide des « aryosophes » Guido von LIST (1849-1919) et Jörg Lanz von LIEBENFELS (1874-1954), constitueront le ferment de l'idéologie national-socialiste.

Certains représentants de la « réforme de la vie » ne se laissent pas réduire à un domaine particulier mais multiplient les champs d'action jusqu'à se positionner comme prophètes d'une véritable contre-culture aux ramifications les plus variées. A cet égard, le cas de Rudolf STEINER (1861-1925) mérite une attention toute particulière. Issu d'un milieu très modeste, il finance ses études par une série de bourses[131], puis accède de droit à la classe des bourgeois titrés par l'obtention d'un doctorat en philosophie sur Johann Gottlieb FICHTE (1762-1814). En 1897, il

[129] Sur l'histoire du sanatorium et de la colonie de Monte Verità, lire : Andreas Schwab, *Monte Verità. Sanatorium der Sehnsucht*, Zürich, Orell Füssli, 2003 ; ainsi que : Harald Szeemann *et al.*, *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Milano, Electa, 1978.
[130] Cf. Marc Cluet, *La Libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 495-542.
[131] Cf. Christoph Lindenberg, *Rudolf Steiner*, Reinbek, Rowohlt, 1992, p. 7 sqq.

entre à la rédaction du *Magazin für Litteratur* et part vivre à Berlin, où il fréquente plusieurs cercles d'intellectuels, parmi lesquels le « Cercle des hommes à venir » [*Kreis der Kommenden*], qui reçoit la visite de gens comme Else LASKER-SCHÜLER (1869-1945), Käthe KOLLWITZ (1867-1945), Erich MÜHSAM (1878-1934) et Stefan ZWEIG (1881-1942), et pour lequel il anime des discussions et présente des exposés philosophiques. Dans le cadre de l'association moniste « Union Giordano Bruno » [*Giordano Bruno Bund*], il s'intéresse aux idées de Ernst HAECKEL[132] (1834-1919) et se laisse séduire par l'idée d'une espèce humaine prenant elle-même en charge sa propre évolution. Puis, après avoir été convié à une série de conférences sur NIETZSCHE, qui venait de mourir, il entre dans la société théosophique, qui, après la mort de sa fondatrice Helena Petrovna BLAVATSKY[133] (1831-1891), est dirigée par Annie BESANT[134] (1847-1933), et accepte le poste de secrétaire général. Malgré cette fonction, il ne perd jamais son indépendance intellectuelle, demeure réservé à l'égard de certaines directions prises par les théosophes, et la « christologie » qu'il développe durant ces années l'éloigne peu à peu du parti pris bouddhiste et hindouiste choisi par une bonne partie du mouvement. Lorsqu'en 1913, on veut lui faire accepter qu'un jeune homme hindou du nom de Jiddu KRISHNAMURTI (1895-1986) est la réincarnation du Christ, la séparation semble inévitable : la section allemande de théosophie le suit dans sa grande majorité et se constitue en société anthroposophique.

En tant que maître à penser du mouvement, il fait construire selon ses propres plans à Dornach, en Suisse, le bâtiment du Goetheanum, accumule les conférences et les publications à une vitesse vertigineuse. Antilibéral et anti-marxiste, soucieux de faire jouer à son mouvement un rôle important dans la réforme sociale qu'il souhaite, il touche à des disciplines aussi variées que

[132] Ernst Haeckel (1834-1919) : zoologue et artiste ayant fait du darwinisme une quasi-religion. Voir à son sujet : Heiko Weber, « Der Monismus als Theorie einer einheitlichen Weltanschauung am Beispiel der Positionen von Ernst Haeckel und August Forel », in Paul Ziche *et al.*, Monismus um 1900, Berlin, VWB, 2000, p. 81-127. On trouve un bon résumé de son darwinisme dans : Ernst Haeckel, „Über die Entwicklungstheorie Darwins", in idem, *Gemeinverständliche Werke*, vol. 5, Leipzig, Kröner, 1924, p. 3 sqq.

[133] H.P. Blavatsky (1831-1891) animait dans les années 1880 un groupe de théosophes parmi lesquels figuraient le poète William Butler Yeats (1865-1939) et le peintre et écrivain George William Russel (1867-1935). Ses ouvrages, *Isis dévoilée* (1877) et *La Doctrine secrète* (1888), qui étaient lus dans toute l'Europe, faisaient la synthèse d'éléments disparates empruntés à l'astrologie, aux religions orientales et à la psychologie contemporaine.

[134] Sur l'historique du mouvement et le lien entre théosophie et anthroposophie, lire : Walter Kugel, « Theosophie und Anthroposophie », in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 113-115.

l'architecture, la médecine (suivi par le médecin Ita WEGMANN (1876-1943)[135]), l'agronomie (soutenu dans ce domaine par Carl Wilhelm Graf von KEYSERLINGK[136] (1869-1928) et son épouse Johanna Gräfin von KEYSERLINGK (1879-1966)), la pédagogie (la première école Waldorf est fondée à Stuttgart en 1923 grâce à l'aide financière de Emil MOLT (1876-1936), propriétaire de l'usine de cigares Waldorf-Astoria[137]) et la culture physique (l'eurythmie prend son essor en 1919). En 1917, son programme en vue d'une « tripartition de l'organisme social[138] », repris en 1919 dans un appel « Au peuple allemand et au monde de la culture », se présente comme une alternative aux idées de Thomas WOODROW WILSON (1856-1924) et de LENINE (1870-1924) : il propose de rendre l'économie et la culture indépendants de la gestion de l'Etat, qui devrait être remplacé par une série de commissions dans lesquelles tous les intéressés, producteurs comme consommateurs, seraient représentés. Le sol n'aurait, de même que l'air et la lumière, plus de valeur marchande et serait géré de façon communautaire. Pour STEINER, l'organisme social ne pouvait connaître une saine évolution que si chacune des trois sphères, établies par analogie aux trois éléments constitutifs du corps humain (la tête, le cœur et la main), avait la possibilité de se développer selon ses propres lois. L'appel fut signé par des personnalités de premier ordre comme Hans DRIESCH (1867-1941), Hermann HESSE (1877-1962), Georg KAISER (1878-1945) et Paul NATORP (1854-1924), soutenu par quelques gros industriels, mais il finit tout de même par tomber dans l'oubli. En somme, malgré les aspects sectaires que l'on pourra reprocher au mouvement (surtout à partir de l'installation à Dornach), et en dépit du succès persistant de l'œuvre de STEINER, l'anthroposophie s'inscrit, à ses débuts, pleinement dans la logique que nous avons présentée, et constitue un vaste programme culturel et religieux, visant à entraîner une réforme sociale pacifique mais de grande envergure.

Les entreprises des clercs pour subvertir un ordre qui leur était défavorable n'auront souvent que des effets très limités. Soit leurs projets exigeaient, comme dans le cas de la réforme foncière,

[135] Ita Wegman (1876-1943) : bras droit de Steiner dans les questions de médecine et directrice de la section de médecine de l'université de Dornach. A son sujet, voir : Christoph Lindenberg, *Rudolf Steiner*, *op. cit.*, p. 124 sq.
[136] Cf. *ibid.*, p. 137. A ne pas confondre avec Hermann Graf Keyserling (1880-1946), auteur de *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, Carl Wilhelm Graf von Keyserlingk (1869-1928) est, avec Adolf Trientl (1817-1897) et Peter Rosegger (1843-1918), un des pionnier de l'agriculture biologique. Cf. Reinhard Farcas, « Alternative Landwirtschaft / Biologischer Landbau », in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen*, *op. cit.*, p. 301-314.
[137] Cf. Heiner Ullrich, „Freie Waldorfschulen", in Diethart Kerbs *et al.*, *op. cit.*, p. 411-424.
[138] Cf. Norbert Schwarte, „Anthroposophie", in Diethart Kerbs *et al.*, *op. cit.*, p. 602 sqq.

une forte intervention sur la société, et il aurait été nécessaire de porter le combat sur la scène politique ; soit les mesures envisagées se limitaient à l'auto-réforme, et la portée en restait fatalement restreinte. Face à un « décrochage » qui s'aggrave d'année en année, le discours des bourgeois cultivés se durcit progressivement. Certains individus isolés, comme Georg FUCHS (1886-1949), théoricien d'une réforme du théâtre censée « re-rythmiser » la scène et contribuer à la gloire de la race allemande[139], franchissent même le pas de l'activisme politique. Après la chute du régime wilhelminien, las de chercher à sauver le peuple allemand par des mesures culturelles, celui-ci devient, aux côtés du compositeur Hugo MACHHAUS (1889-1923), un des meneurs d'une tentative de putsch en Bavière qui lui vaudra d'être condamné pour haute trahison à douze ans de prison. Le projet des deux hommes était de séparer la Bavière du reste de l'Allemagne et d'y instaurer une dictature provisoire, le temps de consolider le pays et d'organiser des élections laissant au peuple le choix entre le retour de la monarchie et l'instauration d'une république. De la sorte, on sauverait le Reich du « bolchevisme », et on préserverait la « germanité », mise à mal par l'internationalisme de la pensée libérale. En octobre 1927, FUCHS est amnistié à l'occasion de l'anniversaire de Paul von HINDENBURG (1847-1934) ; il applaudira à l'arrivée au pouvoir de HITLER[140].

Sans aller jusqu'à de telles actions, l'ambiguïté de la « réaction progressiste » [*fortschrittliche Reaktion*[141]], qui caractérise l'attitude de nombreux clercs, est bien souvent abandonnée au profit de positions plus fermes et plus agressives, que l'on regroupe souvent dans la catégorie de « révolution conservatrice[142] » [*konservative Revolution*]. La présence massive de

[139] „Und Kultur ist Macht (...). Mehr noch: sie ist die Vorbedingung zum Bestand der Rasse, und sie allein verleiht Anspruch auf eine Weltmachtstellung." Georg Fuchs, *Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des deutschen Volkes*, München, Georg Müller, 1904, p. 7.

[140] Cf. Brigitte Ruhwinkel, „Georg Fuchs", in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871-1918*, München, K.G. Saur, 1996, p. 747-761.

[141] Le terme est introduit par l'ouvrage de Richard Hamann et Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Frankfurt am Main, Fischer, 1977.

[142] L'historien Louis Dupeux considère la révolution conservatrice comme une sorte de « pré-fascisme allemand ». Tout en reconnaissant la nécessité de distinguer au sein de ce mouvement de nombreuses tendances, Dupeux insiste sur sa profonde unité : „Obwohl die „konservative Revolution" sich mehr auf das Gefühl, auf Bilder und „Mythen" beruft denn auf Analyse und Konzeptionsbildung, stellt sie sehr wohl ein beachtliches intellektuelles Projekt dar, dem eine kohärente Logik zueigen ist. (...) Das Streben nach „intellektueller Macht" (modern gesprochen: kultureller Hegemonie) (...) unterschied die neokonservativen von anderen Intellektuellen." Louis Dupeux, „Die Intellektuellen der konservativen Revolution und ihr Einfluß zur Zeit der Weimarer Republik", in Walter Schmitz *et al.*, *Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur*, Dresden, Thelem, 2005, p. 3. Stefan Breuer conteste, quant à lui, la validité scientifique de cette catégorie, persuadé que ce que l'on appelle la « révolution conservatrice » regroupe des réalités beaucoup trop hétérogènes. Du premier, lire aussi : Louis Dupeux *et*

diplômés de l'université dans des mouvements propageant un nationalisme chauvin, auquel vient parfois s'ajouter l'antisémitisme, et souhaitant l'application d'une politique extérieure agressive (comme par exemple la ligue pangermaniste [*Alldeutscher Verband*], la ligue coloniale [*Kolonialverein*] et la ligue de la défense [*Wehrverein*]), traduit largement l'état d'angoisse et de frustration qui existe au sein de ces catégories sociales[143]. Le conservatisme auquel on s'identifie se démarque fermement de l'esprit « réactionnaire », dont l'objectif politique serait le simple retour en arrière. Pour l'auteur du manifeste politique *Le Troisième Reich*, Arthur MOELLER VAN DEN BRUCK (1876-1925), son principal objectif doit être de renverser une démocratie corrompue ayant déraciné l'individu et mis l'Etat au service d'une « clique », afin de pouvoir mettre en place les conditions nécessaires au développement de valeurs[144]. Face à un libéralisme dont la foi dans le progrès n'aboutit qu'à la régression, le conservateur doit retrouver la voie de l'efficacité.

> « Le conservateur cherche le point qui constitue un commencement. Il est maintenant obligatoirement à la fois celui qui conserve et celui qui se révolte. Il pose la question de savoir ce qui est digne d'être maintenu. Mais maintenant, il cherche également à renouer, et non seulement à rompre – comme le révolutionnaire. Et la seule chose qui relie le conservateur et le révolutionnaire est que lui aussi, il renonce aux petits moyens, aux camouflages et à la comédie, dont le libéralisme vit plus ou moins[145]. »

Pour rompre radicalement avec un libéralisme importé de France et d'Angleterre, il faut renouer avec l'attitude radicale des révolutionnaires, mais tout en réconciliant celle-ci avec des objectifs conservateurs. Car, pour Moeller van den BRUCK, « la révolution allemande a été faite par des libéraux, non par des révolutionnaires ; telle est la cause de son funeste destin[146] ». Avec de tels raisonnements, on comprend aisément comment la « révolte des clercs » a pu devenir le préalable de leur ralliement au national-socialisme, à une époque où la lecture des théories d'Arthur

---

al., *La Révolution conservatrice allemande sous la République de Weimar*, Paris, Kimé, 1992. Du second, voir : Stefan Breuer, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. Pour une présentation plus contrastée des rapports entre révolution conservatrice et bourgeoisie cultivée, voir : Barbara Koehn *et al.*, *La révolution conservatrice et les élites intellectuelles européennes*, Rennes, PUR, 2003.

[143] Cf. Rüdiger vom Bruch, „Wilhelminismus – Zum Wandel von Milieu und politischer Kultur", in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur „Völkischen Bewegung"*, *op. cit.*, p. 14-21.

[144] Cf. Arthur Moeller van den Bruck, *Das dritte Reich*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1931 (3e éd.), p. 180 sq.

[145] „Der konservative Mensch (...) sucht heute wieder die Stelle, die Anfang ist. Er ist jetzt notwendig Erhalter und Empörer zugleich. Er wirft die Frage auf: was ist erhaltenswert? Aber er sucht auch jetzt wieder anzuknüpfen, nicht abzubrechen – wie der revolutionäre Mensch. Und nur dies verbindet den konservativen Menschen mit dem revolutionären Menschen, daß auch dieser auf die kleinen Mittel, Vertuschungen und Spiegelfechtereien verzichtet, von denen der Liberalismus nachgerade lebt." *Ibid.*, p. 189 sq.

[146] „Die deutsche Revolution ist von liberalen Menschen gemacht worden, nicht von revolutionären Menschen. Das war ihr Verhängnis." *Ibid.*, p. 190.

de GOBINEAU (1816-1892) et de Houston Steward CHAMBERLAIN (1855-1927) sur l'inégalité des races et la supériorité de la race nordique est devenue monnaie courante, et où, comme le souligne Marc Cluet, l'antisémitisme n'est guère plus inacceptable que la dénonciation des bouilleurs de cru[147]. Dans la « révolution conservatrice » s'exprime à bien des égards ce que Arnim Mohler appelle un « nihilisme à l'allemande », fortement influencé par NIETZSCHE, caractérisé par un refus du pessimisme passif, un sentiment de responsabilité morale et la volonté d'une destruction, au-delà de laquelle on aperçoit une renaissance[148]. Exaspérés par des décennies de lutte vaine, un grand nombre de clercs renoncera ainsi à lutter sur un terrain exclusivement culturel et se laissera tenter par des idéologies plus pernicieuses, nourrissant une haine jurée contre une société et un régime dans lesquels les projets de réforme « douce » paraissent bien illusoires.

Au sein de la gymnastique rythmique et des écoles de danse qui se multiplient en Allemagne dans les deux premières décennies du XX^{e} siècle, la volonté d' « ennoblir la race » est quasiment omniprésente, même si, dans la majorité des cas, il convient de distinguer ces objectifs, au fond déjà formulés par le père de la rythmique, Emile JAQUES-DALCROZE (1865-1950), des mesures d'eugénisme « négatif » souhaitées par plusieurs associations en faveur d'une « hygiène sociale[149] ». Après la Première Guerre mondiale, l'aggravation de la tendance au chauvinisme passe par la fréquente condamnation d'une éducation et d'une culture physique contraires à l'esprit allemand [*undeutsch*], accusées d'avoir faire perdre la guerre au Reich. Néanmoins, même s'il est prononcé avec plus de vigueur, le programme de gymnastes comme Rudolf BODE n'évolue guère au cours des années 20 ; en été 1925 comme durant toute cette période, il s'agit avant tout pour ce dernier de faire accepter l' « importance culturelle » [« Kulturbedeutung »] de l'éducation physique, d'en dénoncer la dérive « sportive » (glorification de la performance et du record, etc.), et de faire accepter son système comme « fondement réel de la renaissance intérieure à venir de tous les

[147] Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 156.
[148] „Im Zusammenhang der ‚konservativen Revolution' geht es hauptsächlich um jenen bewußt zugreifenden, von sittlichem Verantwortungsgefühl erfüllten und den Durchgang durch die Zerstörung gläubig bejahenden Typus des Nihilisten, den wir vergröbernd den „deutschen" nennen." Arnim Mohler, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994 (4^{e} éd.), p. 95.
[149] Cf. Peter Weingart *et al.*, *Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland*, Frankfurt am Main, 1988.

Allemands » [« realer Unterbau der kommenden inneren Wiedergeburt aller Deutschen[150] »]. Largement connus, l'engagement de Rudolf BODE au sein du parti nazi, ainsi que la lutte d'influence que lui et le danseur Rudolf von LABAN (1879-1958) se livreront au sein du régime hitlérien[151], jettent néanmoins une ombre indélébile sur l'œuvre de ces deux hommes. Expression d'ambitions personnelles bientôt contrecarrées par la constatation par Joseph GOEBBELS (1897-1945) et Alfred ROSENBERG (1893-1946) de l'incompatibilité de leurs philosophies avec l'idéologie du III[e] Reich, ces évolutions ultérieures n'en sont pas moins le signe d'une dérive assez caractéristique, qui a eu pour effet de rendre le programme politique des nazis acceptable.

Quoi qu'il en soit, il n'est guère possible de comprendre l'engouement suscité par les tentatives d'éducation rythmique en s'attachant uniquement à certaines de ses prolongations, aussi regrettables soient-elle. Par-delà les peurs de « décrochage » touchant les organisateurs de telles entreprises, et la recherche de nouveaux fondements culturels que celles-ci ont entraînée, le succès d'hommes comme JAQUES-DALCROZE, BODE et LABAN doit être replacé dans le climat culturel de cette époque, notamment en ce qui concerne l'importance qu'elle accorde au corps et à la santé.

La réhabilitation du corps

Au sein de la « réforme de la vie », le corps perd son aspect purement utilitaire pour devenir l'objet des soins les plus divers. Qu'il s'agisse du végétarisme, du nudisme ou de la réforme de la sexualité, le principal objectif affirmé de ces mouvements est de modifier le rapport de l'homme à

[150] Cf. Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1925, p. VII.

[151] A partir de 1932, Rudolf Bode dirige au sein du „Kampfbund für Deutsche Kultur" d'Alfred Rosenberg le groupe d'experts „Fachgruppe Körperbildung und Tanz". Les « Fondements intellectuels de la danse et de la gymnastique au sein de l'Etat national-socialiste » (*Geistige Grundlagen für Tanz und Gymnastik im nationalsozialistischen Staat*), qu'il rédige en 1933, soulignent sa volonté d'inscrire l'éducation physique dans l'idéologie *Blut und Boden* du régime : „Das Blutskräftige und Bodenständige wird fortan der Wertmesser sein, den wir an alle Kulturbetätigung des deutschen Volkes, ganz besonders an die Erziehung und vor allem an die Leibeserziehung stellen werden. Denn tiefer als das Denken ist das Körperlich-Seelische verbunden mit dem Ursprung seiner Herkunft, dem deutschen Mutterschoß und dem kreisenden Blutstrom. Nur eine Leibeserziehung, welche dieser Doppelheit von Blut und Boden unterworfen ist, wird in Zukunft bestehen können." Voir la reproduction de ce texte dans : Hedwig Müller / Patricia Stöckemann, *« …jeder Mensch ist ein Tänzer ». Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen, Anabas, 1993, p. 118-120.

son « enveloppe charnelle » et d'amener celui-ci à accorder à sa santé et à son bien-être physiques une importance de premier ordre. Pour l'ensemble de la population, et plus particulièrement pour les classes inférieures, il s'agit avant tout de compenser les dégâts causés par l'urbanisation et l'industrialisation. Pour les classes favorisées, cela passe en premier lieu par la remise en question d'une pudeur extrême, d'une morale figée et d'un habit trop contraignant et, de plus, malsain. La recherche, par une partie de la bourgeoisie, de modes de vie alternatifs s'intègre, quant à elle, dans une volonté de contester la société telle que les industriels l'ont façonnée pendant près d'un siècle. Cette évolution générale avait par ailleurs été préparée par la philosophie d'Arthur SCHOPENHAUER et de Friedrich NIETZSCHE, dont le concept de corps était en rupture avec le dénigrement qu'il avait connu tout au long de la tradition platonicienne et chrétienne. Immanuel KANT (1724-1804) avait en quelque sorte porté cette attitude à son apogée en faisant pour ainsi dire disparaître le corps de la réflexion philosophique : tandis que la théorie de la connaissance fait de l'homme un sujet transcendantal apparemment coupé de la nature, l'éthique présente les affects comme le mal absolu et dote l'être doué de raison d'une liberté véritablement surnaturelle. SCHOPENHAUER rompt quant à lui partiellement avec cette tendance en accordant au corps une place de choix[152] : objet parmi d'autres dans notre perception, il sort cependant de son rôle subalterne en étant reconnu comme l'objectivation de notre volonté.

> « Tout acte réel, authentique, direct de la volonté est immédiatement en même temps acte visible du corps ; et inversement, de l'autre côté, toute action sur le corps est en même temps une action sur la volonté : on l'appelle douleur si elle va à l'encontre de la volonté[153] (…). »

Néanmoins, sachant que l'objectif final reste, chez le philosophe, le dépassement de la volonté, on ne peut guère parler d'une conception réellement positive. Il faut donc attendre NIETZSCHE pour qu'un réel renversement des valeurs ait lieu : fustigeant les tendances « décadentes » de son temps, ce dernier attribue au corps tout ce qui, jusque-là, était considéré

[152] Cf. Gernot Böhme, „Anfänge der Leibphilosophie im 19. Jahrhundert", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 149.
[153] „Jeder wahre, echte, unmittelbare Akt des Willens ist sofort und unmittelbar auch erscheinender Akt des Leibes; und diesem entsprechend ist andererseits jede Einwirkung auf den Leib sofort und unmittelbar auch Einwirkung auf den Willen: sie heißt als solche Schmerz, wenn sie dem Willen zuwider (...)." Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 1, Frankfurt am Main, 1986, p. 158.

comme des caractéristiques de l'esprit ou de l'âme. Il fait notamment du « moi » une simple fonction de l'organisme et relaie la raison à l'état d'outil.

> « Je suis corps et âme, dit l'enfant. Et pourquoi ne pas parler comme les enfants ? Mais l'homme éveillé et conscient dit : « Je suis entièrement corps, et rien en dehors de cela ; et le mot âme ne sert qu'à désigner quelque chose qu'a mon corps[154]. »

Il n'est donc guère étonnant que ce « renversement de toutes les valeurs » [*Umwertung aller Werte*] ait exercé une influence considérable sur une époque cherchant à réhabiliter le corps non seulement dans la pensée, mais aussi dans la culture et dans la vie quotidienne. Car, comme le souligne très justement Gernot Böhme, le philosophe n'a guère pu personnellement tirer les conséquences pratiques de ses idées.

> « Nietzsche était lui-même un homme malade, hypersensible (…). Sa vie se déroulait dans la parole et dans l'écriture (…). Aucune sexualité, aucune communication corporelle, aucun épanouissement dans son existence corporelle[155]. »

Un des lieux dans lesquels le rapport au corps a réellement eu l'occasion de changer est le « mouvement de jeunesse » [*Jugendbewegung*], dans le cadre duquel des enfants des villes, majoritairement issus de la moyenne bourgeoisie, se regroupaient pour sortir de la grisaille et laisser libre cours à un appel néo-romantique de la nature et du lointain[156]. Parti de quelques groupes de lycéens organisant des randonnées et des veillées chantantes, le mouvement gagne peu à peu toute l'Allemagne, propageant la volonté d'opposer à une société figée une culture propre à la jeunesse, et il s'attire la sympathie de personnalités comme les éditeurs Ferdinand AVENARIUS (1856-1923) et Eugen DIEDERICHS (1867-1930), le peintre FIDUS, des écrivains comme Hermann POPERT (1871-1932) et Stefan GEORGE (1868-1933), ou encore le philosophe Ludwig KLAGES (1872-1956). Longtemps considérée comme une rébellion adolescente contre les parents et l'école, l'émergence des groupes avait, en réalité, profité de l'accord, voire même de l'engagement,

---

[154] „Leib bin ich und Seele – so redet das Kind. Und warum sollte man nicht wie die Kinder reden? Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe." Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, p. 39.

[155] „Nietzsche war selbst ein kranker, hypersensibler (...) Mensch. Sein Leben vollzog sich im Reden und Schreiben (...). Keine Sexualität, keine leibliche Kommunikation, keine Erfüllung im leiblichen Dasein." Gernot Böhme, „Anfänge der Leibphilosophie im 19. Jahrhundert", *art .cit.*, p. 150.

[156] Pour une présentation générale de l'histoire de la *Jugendbewegung*, lire : Walter Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Köln, Wissenschaft und Politik, 1978 (2e éd.).

d'adultes, qu'il s'agisse d'enseignants, de directeurs d'école, de parents, ou - par la suite - d'anciens membres devenus étudiants. De nombreux clercs, parmi lesquels le pédagogue Gustav WYNEKEN (1875-1964), ont participé activement à l'organisation et au développement du mouvement, dans lequel ils apercevaient les prémisses d'une rupture avec le matérialisme dominant et d'une redéfinition complète des valeurs de la société[157].

Pour les jeunes, par-delà l'attrait du groupe et le sentiment de liberté procuré par la participation aux activités collectives, la marche, les jeux, les danses et les baignades dans les lacs sont l'occasion de développer des aspects de leur personnalité occultés par la société, et notamment de découvrir une corporalité que l'école et le monde des adultes les invitent à refouler. Car, pour WYNECKEN, « [q]uiconque passe ses journées assis entre les murs de l'école ou à traîner dans les rues pavées des villes, celui-là n'a en fait pas de corps, il est tel une voiture roulant sur des voies pavées[158] ». Néanmoins, cette découverte restera partielle, dans la mesure où l'idéal de pureté et de camaraderie qui est celui des jeunes « en mouvement » ne remet nullement en question les normes de la bourgeoisie wilhelminienne en matière de sexualité.

> « Une telle jeunesse (…) se retrouve dans des prés, au clair de lune, par des nuits de juin et dans des forêts isolées, et chante ces chansons populaires mélancoliques et langoureuses qui ne cherchent pas même à voiler la nature de la passion. Et non seulement ces hommes et ces jeunes femmes ne se touchent pas, mais ils ne tombent même pas amoureux, et ils considèrent la neutralité qu'ils conservent dans de telles circonstances comme normale[159]. »

Concession faite aux parents et aux écoles dont on a impérativement besoin de l'accord et du soutien, la répression de la sexualité est même souvent considérée comme un gage de supériorité éthique, opposée à la double morale qui règne dans le monde des adultes. Ce rigorisme va d'ailleurs de pair avec le refus explicite de la nicotine et de l'alcool, tel qu'il est mis en avant par plusieurs

[157] Cf. Ulrich Linse, „Die Jugendkulturbewegung", *art. cit.*, p. 124-129.
[158] „Wer den ganzen Tag zwischen den Wänden der Schule sitzt oder in den steinernen Straßen der Städte umherläuft, der hat eigentlich gar keinen Körper, er läuft wie ein Wagen in steinernen Gleisen." Gustav Wynecken, „Der weltgeschichtliche Sinn der Jugendbewegung", in Werner Kindt (éd.), *Dokumentation der Jugendbewegung*, vol. 1, Düsseldorf, Eugen Diederichs, 1963, p. 152.
[159] „Eine solche Jugend (...) findet sich auf Wiesen und im Mondschein, in Juninächten und in einsamen Wäldern zusammen und singt jene schwermütig-sehnsüchtigen Volkslieder, die über die Natur der Leidenschaft nicht einmal einen Schleier breiten. Und diese Männer und Mädchen rühren sich nicht nur nicht an, sondern verlieben sich auch nicht und halten ihre unter derartigen Umständen bewahrte Neutralität für das Normale." Elisabeth Busse-Wilson, „Liebe und Kameradschaft", in Werner Kindt (éd.), *Dokumentation der Jugendbewegung*, vol. 1, *op. cit.*, p. 329.

ramifications du mouvement et exprimé dans la fameuse « formule de Meissner » [*Meißnerformel*], approuvée par toutes les organisations présentes au rassemblement du Haut-Meissner de 1913[160]. La volonté de mener une vie saine et la supériorité morale qui en découle témoignent d'un profond ralliement aux idées des représentants de la « réforme de la vie », pour qui la santé devient en quelque sorte la valeur suprême.

Dans de nombreux milieux bourgeois, et notamment parmi les adeptes des médecines naturelles et du végétarisme, la réhabilitation du corps passe par une véritable inversion des valeurs judéo-chrétiennes, dans le sens où le soin accordé à la santé se substitue littéralement aux doctrines du salut. Se conformant ainsi aux principes posés par NIETZSCHE, on réagit à un réel besoin sanitaire, dans un pays où le développement prodigieux de l'industrie a provoqué une explosion sans précédent de la densité des grandes villes. Favorisée par l'intense réception qu'ont connu en Allemagne les idées de Charles DARWIN (1809-1882), la peur de la dégénérescence est quasiment omniprésente ; aussi se persuade-t-on du fait qu'agir sur la santé des individus revient à contribuer à une évolution positive de la race. Néanmoins, comme l'a souligné Marc Cluet, l'aspect obsessionnel de ce thème est probablement aussi l'expression de la « somatisation, au niveau collectif, d'un malaise de classe[161] ». Les clercs projettent plus ou moins consciemment leurs angoisses sur le corps humain et sur le corps social, et tentent, dans certains cas, de se présenter comme les détenteurs des remèdes à administrer à la société. Cette situation et ce mécanisme psychosocial contribuent au succès de pratiques médicales en partie irrationnelles, souvent héritées de la médecine romantique. Végétarisme, nudité hygiénique, hydrothérapie selon les préceptes du père Sebastian KNEIP (1821-1897), bains d'air et de lumière, atteignent peu à peu de nombreuses couches de la société. La médecine universitaire, accusée d'empoisonner ses patients, est assimilée à la culture officielle du *Reich*, celle-là même qui est en train de briser le prestige des clercs.

[160] „Alle gemeinsamen Veranstaltungen der Freideutschen Jugend sind alkohol- und nikotinfrei." Gustav Mittelstraß (éd.), *Freideutscher Jugendtag 1913*, Hamburg, Freideutscher Jugendverlag Adolf Saal, 1919 (2e éd.), p. 12 sq. Au sujet de ce rassemblement et des idées qu'il a véhiculées, voir : François Genton, « Les idées du Haut-Meissner », in Marc Cluet *et al.*, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, *op. cit.*, p. 147-162.
[161] Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 167 sq.

Comme « porteuse » du destin de la race, la femme se trouve être l'objet de toutes les sollicitudes. Critiqué depuis le XVIII[e] siècle, le corset avait atteint dans les années 1880 les formes les plus extrêmes, réduisant souvent le tour de taille d'une dizaine de centimètres et provoquant, dans certains cas extrêmes, des déplacements d'organes et des difficultés respiratoires[162]. A partir de 1900, sa production industrielle le rend accessible même aux couches les plus modestes de la société, généralisant ainsi de façon inquiétante la mode de la « taille de guêpe ». Dans les milieux de la « réforme de la vie », on s'insurge violemment contre ces pratiques et contre l'aspect peu commode du vêtement féminin qui, de par son poids et son ampleur, limite fortement la femme dans ses mouvements. On lui préfère une robe plus souple, ne comprimant le corps en aucun point et répondant à la fois à des exigences esthétiques et pratiques. En avril 1897 est organisée à Berlin une exposition pour l'amélioration de l'habit féminin, dans laquelle sont présentées des créations vestimentaires de personnalités comme l'artiste Art nouveau Henry van de VELDE (1863-1957) et l'architecte Paul SCHULTZE-NAUMBURG (1869-1949). En 1901, ce dernier devient l'auteur d'un ouvrage d'hygiène vestimentaire à grand succès intitulé *La culture du corps féminin en tant que fondement du vêtement féminin*[163], orné par des illustrations *Jugendstil* (Art nouveau) et agrémenté de photos de nus opposant des corps déformés par le port du corset à l'élégance d'une corporalité saine. Pour SCHULTZE-NAUMBURG, il s'agit avant tout de rééduquer les goûts dans le sens d'une harmonie naturelle.

> « L'ancienne mode est née de l'idée selon laquelle une taille étroite était belle. La nouvelle mode, quant à elle, se voulant l'expression d'une humanité supérieure, doit dire : une taille étroite est laide, car elle brise l'harmonie du corps. La minceur n'est belle que quand elle signifie minceur bien proportionnée de l'ensemble du corps, et non minceur, sans motivation, d'un seul endroit, qui n'est aucunement justifiée, ni d'un point de vue anatomique, ni d'un point de vue esthétique, et n'est due qu'aux erreurs et au goût pervers d'une époque révolue[164]. »

---

[162] Cf. Karen Ellwanger / Elisabeth Meyer-Renschhausen, „Kleidungsreform", in Diethard Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen*, *op. cit.*, p. 91 sqq.

[163] Cf. Paul Schultze-Naumburg, *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1901.

[164] „Die alte Tracht ist auf den Gedanken hin entstanden : eine enge Taille ist schön. Die neue Tracht aber, die der Ausdruck eines erhöhten Menschentums sein will, muß sagen: eine enge Taille ist häßlich, denn sie zerreißt die Harmonie des Körpers. Schlankheit ist nur dann schön, wenn sie eine ebenmäßige Schlankheit des ganzen Körpers bedeutet, nicht die unmotivierte Enge an einer einzigen Stelle, die in keiner Weise weder anatomisch noch ästhetisch begründet ist und nur durch Irrtümer und perversen Geschmack einer Zeit entstanden ist, die hinter uns liegt." Paul Schultze-Naumburg, „Gewand und Körper", in Fritz Giese / Hedwig Hagemann *et al.*, *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck*, München, F. Bruckmann, 1920, p. 153.

Par-delà l'érotisme souvent mis en avant, et l'épanouissement sexuel que l'on attend d'un retour en force de la santé féminine, la bourgeoisie cultivée s'intéresse particulièrement au corps de la femme dans la mesure où, comme – selon le plus commun des clichés - elle est jugée plus naturelle que l'homme, on espère que sa régénération deviendra le point de départ d'une reconquête générale du naturel. L'Art nouveau, qui avait multiplié les images féminines (ondines, corps s'étirant, chevelures ondoyantes, etc.) et induit une féminisation de nombreux objets, est d'ailleurs l'illustration la plus parlante de la vivacité de cette association. Rappel de la nature et des origines, le recours à ces femmes-nature stéréotypées apparaît comme une « régression vers des formes de vie plus primitives et plus immédiates[165] ». Dans le même ordre d'idées, loin de viser une émancipation politique de la femme, les libérateurs masculins de son habit que sont van de VELDE et SCHULTZE-NAUMBURG entendent finalement ramener celle-ci à une définition anhistorique et lui confier une mission régénératrice, qui passe par le renforcement de la polarité homme / femme et son enfermement dans une figure évidemment réductrice. A condition qu'elle renoue avec sa nature profonde, la femme deviendrait un véritable rempart contre une culture artificielle et matérialiste ; elle serait la mieux placée pour remette la culture sur les bons rails. Avec une telle logique, les hommes étaient censés avoir le beau rôle : celui de se laisser séduire et entraîner par cette nature reconquise. Ainsi, concernant la gymnastique féminine, le psychologue et observateur critique de la culture physique de son temps Fritz GIESE (1890-1935) attribue également aux femmes le rôle actif, et souligne les bienfaits d'une émulation par l'Eros.

> « Toute culture physique, et particulièrement celle de la femme, est pleine d'érotisme. Elle doit l'être, consciemment ou inconsciemment, si son système est bon, c'est-à-dire adapté à la nature du corps féminin. En concurrence avec d'autres femmes, on préférera celle qui, grâce au système qu'elle applique, s'approchera le plus du type idéal de son sexe. (…) L'homme répond à la voix de la nature[166]. »

Dans un combat quasi-darwinien, les femmes sont donc invitées, par le port des bons vêtements et par un exercice physique adéquat, à rivaliser les unes avec les autres en beauté et en

[165] Cf. Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksiek, 1979, p. 26-28.

[166] „Alle Körperkultur und vor allem die der Frau ist voll Erotik. Bewußt oder unbewußt muß sie es sein, wenn ihr System gut ist, das heißt angepaßt der Natur des weiblichen Körpers. Im Wettbewerb mit anderen Frauen wird diejenige bevorzugt sein, die kraft des von ihr getriebenen Systems, das Typische ihres Geschlechts am idealsten verwirklicht. (...) Der Mann antwortet auf die Stimme der Natur." Fritz Giese, „Körperkultur und Erziehung", in idem / Hedwig Hagemann *et al.*, *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck*, *op. cit.*, p. 89 sq.

grâce ; le succès que les « championnes » auront auprès des hommes, encouragera les autres à persister dans leur effort, et on aboutira à long terme à une amélioration physique perceptible de la gente féminine, mais aussi de la race.

Un des systèmes de gymnastique les plus en vogue parmi les femmes cultivées du début du XX^{e} siècle, et qui participe pleinement à la réhabilitation du corps caractéristique de cette époque, est celui que Bess MENSENDIECK (1857-1957), allemande d'origine suédoise, a développé dans sa *Culture physique de la femme*[167]. Refusant fermement la tendance de la majorité des gymnastes à condamner leurs élèves à une immense passivité cérébrale, par le biais de trop fréquentes instructions et de l'automatisation progressive des mouvements, celle-ci est persuadée que les femmes doivent prendre en main leur auto-réforme en acquérant une parfaite conscience de leurs mouvements, y compris les plus quotidiens et les plus insignifiants. Le système en question est conçu de façon très rationnelle. Dans un premier temps, les élèves doivent apprendre « à connaître leur corps de façon détaillée, tel une machine », afin de pouvoir par la suite « créer un contact entre l'activité du cerveau (…) et la fonction[168] ». Cette étude architectonique, anatomique, physiologique et même mathématique de l'organisme doit aider à reconnaître les lois naturelles du mouvement et à corriger toutes les mauvaises habitudes prises - par paresse ou par l'imitation de mauvais exemples - et à éliminer tous les gestes allant à l'encontre du fonctionnement prévu par notre constitution. La précision avec laquelle elle décrit certains gestes et son obsession du mouvement fonctionnel, sans perte d'énergie inutile, lui valent d'ailleurs d'être comparée à Frederick TAYLOR[169] (1856-1915), même si, d'une part, l'objectif est ici le développement du bien-être personnel et non celui de la productivité économique, et de l'autre, il ne doit pas dans ce cas y avoir de dissociation entre la personne qui conçoit le geste et celle qui l'accomplit.

> « Je montre que la bonne ou la mauvaise construction d'une silhouette dépend de l'application consciente des lois naturelles qui régissent le corps et que, en revanche, si l'on n'a aucune connaissance de ces lois, on voit apparaître une automatisation des mouvements reposant, tout

[167] Cf. Bess Mensendieck, *Körperkultur des Weibes*, München, F. Bruckmann, 1906.
[168] „(...) ich [habe] mein System (...) darauf aufgebaut, daß ich meine Schülerinnen in erster Linie lehre, ihren Körper gleich einer Maschine detailliert kennenzulernen und so einen Kontakt herzustellen zwischen Gehirntätigkeit (...) und Funktion." Bess Mensendieck, „Mein System", in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 37.
[169] Cf. Fritz und Hanna Winther, „Die neuzeitlichen Turnsysteme", in Fritz Giese / Hedwig Hagemann *et al.*, *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck*, *op. cit.*, p. 165.

d'abord, sur la simple imitation, et qui, par la suite, peut être aggravée par certaines mauvaises habitudes[170]. »

Censés développer la grâce du mouvement et le respect des lois de l'anatomie, les exercices conçus par Bess MENSENDIECK doivent être accomplis lentement, de préférence nue ou en tenue légère, et devant un miroir (si possible même entre deux miroirs), afin de pouvoir se contrôler soi-même. L' « éducation de l'œil » est d'ailleurs un élément fondamental de sa doctrine : chacun doit être capable de reconnaître un relief normal, d'analyser les raisons d'un défaut corporel et de déterminer les mouvements à accomplir pour pouvoir l'enrayer. La fausse pudeur vis-à-vis de soi doit être combattue tout autant que la paresse et l'ignorance des lois de la physiologie.

En rationaliste qu'elle est, Bess MENSENDIECK éprouve un certain mépris pour tous les systèmes d'éducation physique et de danse qui ne sont pas fondés sur des connaissances médicales avérées et donnent dans l'ésotérique. Rythme, musique et expressionnisme n'ont, selon elle, aucunement leur place dans la gymnastique[171]. En retour, un historien et admirateur de la danse moderne comme Fritz WINTHER lui reconnaît certes un certain mérite dans le processus ayant mis fin au désintérêt par rapport au corps, mais lui reproche également de favoriser une certaine normalisation de la beauté et du mouvement, qui se situe selon lui à l'opposé des objectifs de la danse : libérer l'individualité du corps et en favoriser l'expression.[172]

Un troisième élément qui, à côté des activités du mouvement de jeunesse et de l'émergence d'une nouvelle culture vestimentaire et physique pour la femme, témoigne de la recherche et de la mise en pratique de ce nouveau rapport au corps qu'avait souhaité la philosophie de NIETZSCHE, est le succès d'un nouveau type de danse renversant les conventions du ballet. La « danse libre » [*freier Tanz*], dans laquelle de nombreux clercs voient les prémisses d'un nouveau départ culturel, est, dans un premier temps, importée des Etats-Unis, même si c'est en Europe, et tout

[170] „(...) ich [zeige], daß die gut oder schlecht zusammengefügte Gestalt abhängt von der bewußten Anwendung der den Körper regierenden Naturgesetze, und daß – andererseits – wenn keine Kenntnis hiervon vorhanden ist, ein Bewegungsautomatismus entsteht, der – zuerst auf bloßer Nachahmung beruhend – später durch spezifische Angewohnheiten noch verschlimmert werden kann (...)." *Ibid.*, p. 37.
[171] Idem.
[172] Cf. Hans Waldemar Fischer, *Körperschönheit und Körperkultur. Sport, Gymnastik, Tanz*, Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1928, p. 215.

particulièrement en Allemagne, que les trois grandes dames à qui nous devons ce nouveau départ de la danse – Loïe FULLER (1862-1928), Isadora DUNCAN (1878-1927) et Ruth ST DENIS (1879-1968) - connaissent leurs plus grands succès.

Loïe FULLER, celle que l'on surnommera la « Fée Lumière » ou encore la « Fée de l'Electricité », constitue à la fois l'apogée de la négation du corps et le tournant vers une danse libérée qui lui donnera plus tard la place principale. Après avoir fait ses premiers pas en Europe comme actrice de théâtre, elle acquiert une grande célébrité dans la dernière décennie du XIX^{e} siècle, grâce à sa danse en solitaire dite « La Serpentine » et à la mise en œuvre d'effets de scène et d'éclairage extrêmement novateurs, qu'elle conçoit et expérimente elle-même. Vêtue sur scène d'une robe de soie blanche immensément ample, et faisant braquer sur elle des projecteurs munis de filtres de différentes couleurs, elle émerveille son public par une série de lentes métamorphoses dans lesquelles son corps disparaît entièrement pour prendre tour à tour l'apparence d'un papillon, d'une orchidée, d'une toupie ou d'un immense oiseau. Renonçant à un décor de type naturaliste, elle acquiert et utilise les appareils les plus modernes en matière de projection et d'éclairage, et cherche, par une parfaite coordination entre danse, lumière et musique, à susciter auprès de ses spectateurs une impression quasiment fantomatique.

L'aspect ondulatoire de ses mouvements et les figures végétales et animales produites rapprochent sa danse de l'Art nouveau, dont elle devient à certains égards même le symbole. On l'identifie également volontiers à l'impressionnisme, en raison de l'importance qu'elle accorde à la représentation indirecte des sentiments, reflétés par des éléments naturels[173]. Mais du point de vue de l'histoire de la danse, on remarque surtout chez elle une tendance qui se retrouvera chez Isadora DUNCAN : tandis que les jambes, cachées par la robe, ne cherchent guère à développer une particulière virtuosité, le buste et les bras, munis d'invisibles bâtons recourbés permettant une mystérieuse démultiplication du mouvement[174], jouent un rôle fondamental, ce qui constitue en quelque sorte une inversion de la technique du ballet, où c'est traditionnellement le bas du corps qui

[173] Cf. Gabriele Brandstetter / Brygida Maria Ochaim, *Loïe Fuller*, Freiburg, Rombach, 1989, p. 95.
[174] Loïe Fuller a d'ailleurs fait breveter cette invention, comme la majorité de ses danses à succès. Pour plus d'informations techniques, voir *ibid.*, p. 24 sq.

est le plus sollicité. L'abolition de l'impression de gravité est bien sûr toujours l'objectif central, mais elle est, dans ce cas, obtenue non par des mouvements acrobatiques des jambes, mais par le glissement continu de sa parure et la maîtrise de la lumière.

Son goût de la mise en scène et de l'innovation, particulièrement manifestes dans la « danse du feu », où elle se meut sur un plateau de verre illuminé par dessous, et dans la *Mirror Dance*, pour laquelle elle conçoit un jeu de miroirs extrêmement complexe permettant de se multiplier à l'infini, la rendent mondialement célèbre, au point qu'à l'exposition universelle de 1900, elle est invitée à présenter son propre pavillon, dont la conception revient à l'architecte Henri SAUVAGE (1873-1932). Son amitié avec Pierre et Marie CURIE conduira à la conception d'ailes de papillon fluorescentes qui agrémenteront sa *Radium Dance* d'un élément novateur supplémentaire. Evocation émerveillée de la nature et progrès scientifique connaissent chez elle une synthèse tout à fait inédite et bien éloignée de la tendance dominante de la « réforme de la vie ».

Certains ont vu dans son refus de la corporalité l'expression d'un esprit puritain ou encore de sa réticence, comme homosexuelle, à offrir son corps en pâture au public masculin. Selon un article de Giovanni Lista, la passion de Loïe FULLER pour la lumière et sa volonté de dématérialiser le corps renverraient plutôt à un penchant marqué pour le mysticisme et les théories occultes, intérêt assez caractéristique de cette époque, et qui, remontant à ses années de lycée, aurait été réveillé entre autres par la fréquentation de l'astronome Camille FLAMMARION, collaborateur de la *Revue spirite*[175]. D'après l'auteur de l'article, la lumière serait ainsi pour elle la « manifestation concrète de l'énergie spirituelle qui parfait continuellement la matière et les forces de la nature » ; et la disparition du corps dans la danse serpentine irait de pair avec sa volonté de faire apparaître l'esprit qui domine la nature[176]. Quoiqu'il en soit, cette « philosophie art nouveau » teintée de spiritisme et d' « élan vital » à la Bergson, et qui s'accommode très bien avec un intérêt passionné

[175] Cf. *ibid.*, p. 51 et 120.

[176] „Der Körper verschwand, so daß nur noch das Spiel der Tücher das Wesentliche erscheinen ließ, nämlich die Materialisierung des an sich unsichtbaren Geistes, der Seele, des Universalprinzips, das die Natur beherrscht. Loïe Fullers immaterieller Tanz bezog sich unmittelbar auf die körperlose Welt des stetigen Strömens spiritueller Energie, er zeugte von der Existenz des Geistes, der Lebenskraft bedeutet. (...) Der Serpentinentanz wollte die geistige Energie sichtbar machen." Giovanni Lista, „Loïe Fuller oder die Macht des Geistes", in Bernd Apke *et al.*, *Okkultismus und Avantgarde*, Frankfurt am Main, Tertium, 1995, p. 589-591.

pour le progrès, les nouveaux matériaux et la science, sert ici de cadre à un véritable renouvellement de la mise en scène et de la danse. Fortes de cette expérience positive, ses deux compatriotes qui reprendront en quelque sorte le flambeau comme danseuses, tireront quant à elles d'autres conséquences de leur aversion pour le ballet, et feront de leur chorégraphie l'expression d'une corporalité visible.

Pour Isadora DUNCAN, l'essentiel de la danse ne doit pas être l'effet optique produit, mais l'expérience personnelle de l'artiste qui, par sa pratique, développe sa sensibilité à l'égard des autres et de son propre corps. C'est d'ailleurs en ce sens que les historiens de la danse la jugent « moderne »[177], tandis que Loïe FULLER est souvent perçue comme un phénomène de mode ou de transition, voire un pur produit de son temps : la jeune Isadora refuse radicalement les conventions transmises, et place l'individualité de l'artiste au centre de la création. Après avoir fait partie, pendant quelques mois, de la troupe de la danseuse serpentine, elle connaît en 1902 ses premiers grands succès en solo à Vienne, Budapest, mais surtout à Munich et à Berlin. Immédiatement, la presse allemande se passionne pour cette jeune femme de 25 ans qui ose danser sur scène pieds nus et vêtue d'un voile plus ou moins transparent. A Berlin, elle présente aux journalistes sa conception de la danse ; la conférence, intitulée *La danse de l'avenir*, est immédiatement éditée en anglais et en allemand[178]. En 1904, sa notoriété est telle que Cosima WAGNER lui demande de venir à Bayreuth régler la danse du *Venusberg* dans *Tannhäuser*. La même année, elle fonde avec sa sœur Elizabeth l'école de Berlin-Grunewald, où une vingtaine de jeunes filles doit être formée à la danse libre, et par là même à une nouvelle harmonie du corps, de l'âme et de l'esprit. Et même si, dans un premier temps, la police interdit que les enfants se produisent en public vêtus d'une légère toge grecque, le savoir-faire et l'engagement d'Elizabeth DUNCAN (1871-1948), ainsi que la fortune accumulée par la danseuse, assurent à l'établissement une très relative prospérité jusqu'en 1909, année où cette dernière décide d'abandonner le projet pour fonder son propre studio à Neuilly, tandis qu'Elizabeth, très attachée à l'Allemagne, parvient à recevoir le soutien du grand-duc Ernst Ludwig de Hesse, qui

[177] Cf. Hedwig Müller / Patricia Stöckemann, *„...jeder Mensch ist ein Tänzer"*, *op. cit.*, p. 24.
[178] Cf. Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft: eine Vorlesung*, Leipzig, Diederichs, 1903.

lui permet d'installer sur la Marienhöhe à Darmstadt sa propre école, qu'elle co-dirigera avec le professeur de musique autrichien Max MERZ[179].

Isadora DUNCAN aime à souligner sa qualité d'autodidacte : poussée par une sorte de passion familiale pour la danse[180], elle ne suit, durant sa jeunesse, aucune formation excepté les cours de gymnastique d'Oakland, et prétend que ses seuls maîtres en la matière sont Jean-Jacques ROUSSEAU (1712-1778), le poète Walt WHITMAN (1819-1892) et Friedrich NIETZSCHE, révélant ainsi l'aspect fondamentalement intellectuel de son travail. Sa principale source d'inspiration se trouve dans le statuaire de la Grèce antique, qu'en passionnée de musées elle étudie avec le plus grand intérêt et à qui elle emprunte son costume de danse ainsi que de nombreuses postures. Mais elle se laisse aussi à l'occasion animer par d'autres œuvres d'art, comme par exemple la *Primavera* de Sandro BOTTICELLI (1445-1510), qu'elle décide, dans une de ses chorégraphies, de ramener à la vie[181]. Dans d'autres cas enfin, comme pour sa danse sur la IX^{e} symphonie de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827), c'est directement la musique qui porte la chorégraphie. A une mélodie rythmée se prêtant directement à la danse, elle préfère une musique d'inspiration « dionysiaque » au sens où l'entendait l'auteur de *La Naissance de la Tragédie*, c'est-à-dire avant tout suggestive, inspiratrice : BEETHOVEN, WAGNER, BRAHMS (1833-1897), BERLIOZ (1803-1869), etc. Mais la révolution qu'elle introduit dans la danse ne se limite pas à ce libre choix musical : ayant abandonné tutu, bustier et chaussons de danse, elle rompt avec la raideur des ballerines et accentue le travail des bras et du buste au détriment du jeu de jambes, qui se limite essentiellement à des pas et à des bonds.

---

[179] Pour de plus amples détails sur l'historique de l'école d'Elizabeth Duncan, lire : Hedwig Müller, « Unser Tanz besteht wirklich nur aus der Schönheit der herrlichen Natur… Anna Duncans Werdegang in der Duncan-Schule 1905-1914 », in Frank-Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Köln, Wienand, 2000, p. 89-121.

[180] Extrait d'une notice biographique rédigée par Elizabeth Duncan en 1937 : „Meine Geschwister und ich waren durchweg künstlerisch begabt. Wir haben uns von Kindheit an mit Tanz, Ausdrucks- und Darstellungskunst beschäftigt. Unsere ebenfalls sehr begabte Mutter hatte uns stets die Freiheit gegeben, als Kinder im Spiel unserer Begabung und Neigung zu leben, und sie förderte uns darin durch ihr Klavierspiel und ihre Gewohnheit, aus den Werken bedeutender Dichter vorzulesen. (...) Wir gingen unsere eigenen Wege, um unseren Impulsen und Träumen folgen zu können. Versuche und Erfahrungen waren für uns die gültigen Lehrmeister, wobei wir uns schließlich auf unser eigenes künstlerisches Wollen stützen mußten." Elizabeth Duncan, „Greece is living, Greece once more !", in *ibid.*, p. 123 sq.

[181] Cf. Verena Senti-Schmidlin, *Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hofmann 1861-1945*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 60-62, et Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Fischer, 1995, p. 153-155.

Par-delà la libération du corps impliquée par sa conception de la danse et son amour de l'art, les convictions personnelles et références philosophiques d'Isadora DUNCAN la prédisposaient en quelque sorte à plaire à la bourgeoisie cultivée allemande de la décennie précédant la Première Guerre mondiale. En empruntant à la philosophie de SCHOPENHAUER une conception de l'homme et de la nature dans laquelle physiologie et psychologie se confondent[182], en cherchant à faire de la danse un acte religieux visant à harmoniser les mouvements du corps avec ceux du cosmos, elle se fait inévitablement reconnaître comme une alliée, par des clercs qui voient dans le matérialisme la pire menace contre leur existence. En outre, dans son culte du beau et de la nature, dans sa volonté de rééquilibrer les individus par le biais d'une éducation corporelle, ainsi que dans ses prises de position contre le corset, la fausse pudeur et en faveur de la réforme du vêtement, elle rejoint un certain nombre des revendications de la réforme de la vie, au point que certains journalistes la rapprochent du peintre FIDUS[183].

Bien qu'on la juge parfois plus sensuelle, moins intellectuelle et donc plus vraie, la danse de Ruth ST. DENIS réunit pour l'essentiel les caractéristiques qui ont fait le succès d'Isadora DUNCAN (semi-nudité, conception religieuse de la danse, recherche du naturel dans un modèle historique ou exotique), à l'exception près que sa principale source d'inspiration n'est pas la Grèce antique mais l'Orient, ou du moins l'image qu'elle s'en fait. Après avoir été introduite par sa mère à toutes sortes de spiritualités (théosophie, mesmérisme, guérison par l'esprit d'après les écrits de Mary BAKER EDDY[184] (1821-1910)), la jeune Ruthie découvre la danse par le biais du système de François DELSARTE[185] (1811-1871), représenté aux Etats-Unis par la personne de Geneviève STEBBINS[186] (1857-1915). En 1906, après avoir appartenu durant plusieurs années à une troupe de

[182] Cf. Evelyn Dörr, „Wie ein Meteor tauchte sie in Europa auf... Die philosophische Tänzerin Isadora Duncan im Spiegel der deutschen Kritik", in Frank-Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, *op. cit.*, p. 39 sq.
[183] Cf. O.A., „Theater in Köln", in *Kölner Stadt-Anzeiger* 29/12/1906 (édition du soir), article mentionné par Evelyn Dörr, *art. cit.*, p. 42.
[184] Au sujet de Mary Baker-Eddy et Franz Anton Mesmer (1734-1815), voir : Stefan Zweig, *La guérison par l'esprit*. Traduction de Alzir Hella / Juliette Pary, Paris, Belfond, 1982.
[185] François Delsarte (1811-1871) : Professeur d'art dramatique au Conservatoire de Paris et fondateur d'une grammaire de l'expression corporelle et d'un système d'enseignement qui a inspiré plusieurs penseurs dans les domaines de la gymnastique et de la danse, parmi lesquels Isadora Duncan, Geneviève Stebbins et, par son intermédiaire, Ruth St. Denis. A son sujet, voir : Pia Witzmann, „„Dem Kosmos zu gehört der Tanzende". Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz", in Bernd Apke *et al.*, *Okkultismus und Avantgarde*, *op. cit.*, p. 600-605.
[186] Cf. Genevieve Stebbins, *Delsarte System of expression*, New York, Werner, 1898 [reproduction New York, Dance Horizons, 1977].

théâtre, elle obtient alors la possibilité de présenter la danse de *Radha* au public new-yorkais, une chorégraphie de son invention au message profondément religieux. Etant donné le succès obtenu, son agent Henry B. HARRIS l'envoie en Europe, espérant qu'elle connaîtra le même succès qu'Isadora. Elle suscite en France et en Angleterre un certain intérêt, avant de connaître en Allemagne un véritable triomphe[187] et de s'y attirer l'amitié du comte Harry KESSLER (1868-1937), qui l'introduit dans les milieux de l'art. Elle est notamment présentée à Hugo von HOFMANNSTHAL (1874-1929) et au peintre Ludwig von HOFMANN (1861-1945), pour qui elle est invitée à poser et qui, sous son impulsion, entre dans une nouvelle phase de son œuvre, donnant la priorité au mouvement et aux lignes expressives sur le détail[188]. Bien qu'elle reçoive de nombreuses propositions pour rester en Allemagne, elle décide en 1909 de rentrer aux Etats-Unis et de s'installer à New York, où elle fera la connaissance du danseur Ted SHAWN (1891-1972), qu'elle épousera quelques mois plus tard, et avec qui elle fondera l'école de *Denishawn* et réalisera de nombreux projets, avant de mettre sur pied une « société des arts spirituels », qui prendra plus tard le nom d' « Eglise de la danse divine ».

Lorsqu'elle conçoit *Radha* en 1904, Ruth ST. DENIS a une connaissance très limitée de l'Inde, essentiellement tirée de lectures. Sa biographe, Suzanne Shelton, ne manque d'ailleurs pas de relever les incohérences culturelles de sa première danse indienne :

> « L'Inde de *Radha* était un assemblage de photographies, de spectacles et de littérature romantique. Alors que Ruthie imaginait son héroïne comme étant la chaste déesse d'un temple, la Radha de la légende hindoue est une jeune trayeuse brûlant de désir pour le beau dieu Krishna, sa passion terrestre est un symbole du désir de l'union avec l'Absolu. […] Ruthie aggrava à cœur joie l'inauthenticité de sa danse en plaçant sa déesse hindoue dans un temple jaïn, un décor conçu à partir d'une photographie. Comme musique, elle choisit les ersatz d'airs orientaux de l'opéra *Lakmé* de Léo Delibes, opéra qui est lui-même l'adaptation d'un conte de Pierre Loti[189]. »

---

[187] Voir le chapitre « Das neue Lebensgefühl », in Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin, Akademie Verlag, 1967, p.168 sqq.

[188] Au sujet de cette rencontre, voir : Verena Senti-Schmidlin, *Der Tanz als Bildmotiv*, *op. cit.*, p. 68 sqq. ; Gabriele Brandstetter, „„Tanzt die Orange". Literatur und Tanz der Moderne", in Karin Adelsbach *et al.*, *Tanz in der Moderne: von Matisse bis Schlemmer*, Köln, Wienand, 1996, p. 280 sqq. ; ainsi que : Susann Wintsch, „Die Verheißung der Tänzerin Ruth St. Denis. Ludwig Hofmann im Weimarer Kreis", *Georges-Bloch-Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 1998.

[189] "The India of *Radha* was an India pieced together from photographs, sideshows, and romantic litterature. Though Ruthie envisioned her heroine as a chaste temple goddess, the Radha of Hindu legend is a milkmaid filled with desire for the handsome god Krishna, her earthly passion a symbol of desire for union with the Absolute. […] Ruthie cheerfully added to the inauthenticity of her dance by housing her Hindu goddess in a Jain temple, a stage set designed from a photograph. For her music she chose the ersatz oriental airs from Leo Delibes' opera *Lakmé*, itself based on a

Son image de l'Orient et sa philosophie se nourrissent de ces divers éléments plus ou moins authentiques ; et son excellente connaissance de la Bible, ainsi que son intérêt pour la *Christian Science* et la théosophie, contribuent par ailleurs à la constitution d'un syncrétisme plus ou moins cohérent. Nous ne pouvons par exemple que donner raison à Barbara Page Beiswanger quand, dans sa thèse comparant Isadora DUNCAN et Ruth ST. DENIS[190], elle souligne que l'idée du corps comme « temple de l'âme » ne peut être d'origine hindoue.

> « Le *Bhagavadgita* exprime la croyance selon laquelle l'âme serait incarnée dans le corps. Mais la conception du corps comme temple de l'âme renvoie aux débuts du christianisme. […] Si l'on croit en la résurrection du corps, il est difficile de dénigrer ce dernier[191] ».

Celle-ci souligne également à quel point, chez la danseuse, les termes d' « âme » [soul], d' « intellect » [*mind*], d' « esprit » [*spirit*] et de « conscience » [*consciousness*] sont interchangeables et les concepts se mélangent. Influencée par la *Christian Science* de Mary BAKER EDDY, elle reconnaît que tout est esprit, et que l'homme n'est constitué que d'une seule substance, l'esprit. Le corps, lui-même fait de substance spirituelle, est « l'idée du principe créateur de la vie » [« the idea of the Creating Principle of Life[192] »]. Sa conception du corps et de l'éducation corporelle est donc entièrement fondée sur ce principe. Nous devons nous occuper de notre corps pour qu'il puisse pleinement jouer son rôle d'instrument de l'esprit et de symbole de la vie. Pour faire accepter cette idée, la danseuse se sert de l'image du rapport entre le musicien et son instrument de musique :

> « Nous devrions faire comme les artistes. Les musiciens considèrent leur violon ou leur piano avec fierté et s'en servent avec soin, parce qu'il est nécessaire à leur expression. De même, nos corps devraient faire l'objet de notre plus grande attention. Comme les musiciens qui, une fois qu'ils ont correctement accordé leur instrument, l'oublient rapidement dans la joie que leur procure son utilisation et dans la beauté qu'il révèle, nous oublierons nos corps dans la joie de leur utilisation, une fois que nous les aurons entraînés et harmonisés[193]. »

Pierre Loti tale." Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A biography of the divine dancer*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 51.

[190] Cf. Barbara Page Beiswanger, *The ideational sources of the modern dance in America as expressed in the works of two leading exponents, Isadora Duncan and Ruth St. Denis*, Diss. New York, 1944.

[191] "The *Bhagavadgita* expresses the belief that the soul is embodied in the body. But the view of the body as the temple of the soul is an early Christian idea. […] If one believes in the resurrection of the body it would be difficult to regard the body as depraved." *Ibid.*, p. 133 sq.

[192] Cf. Ruth St. Denis, *Wisdom comes dancing. Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance, spirituality and the body*, Kamae A. Miller (éd.), Dempster, Thompson-Shore, 1996, p. 30. Elle déclare aussi : "We are not made of one substance and our bodies of another. The whole scheme of things in reality is not two, but One."

[193] "We should be like artists. Musicians regard their violin or piano with pride and care as the one thing necessary for their self-expression. Our bodies, likewise, should become the objects of our greatest concern. As musicians, once

Danser est pour elle une expérience mystique fondée sur la reconnaissance de la nature spirituelle du corps, qui permet à l'homme de s'unir avec l'univers et de prendre conscience de sa nature divine. Quand ils sont placés sous l'emprise du rythme, les corps des danseurs deviennent les « stations de réception et de transmission de la vie elle-même » [« the receiving and transmitting stations for Life itself[194] »]. Néanmoins, le public allemand ne se montre guère réceptif au message spirituel plus ou moins cohérent qu'elle tente de propager. Il lui préfère l'idée d'une reconquête des forces primaires par le recours au modèle oriental. Ainsi, refusant de décrire en détails la danse à laquelle il a assisté, Hugo von HOFMANNSTHAL se concentre dans son essai consacré à la danseuse sur l'aspect rythmique, c'est-à-dire fluide et continu, de ses mouvements, qu'il évoque en citant les mots d'Auguste RODIN (1840-1917) lors du passage à Paris de danseuses javanaises et cambodgiennes :

> « Ses mouvements s'enchaînent dans un rythme continu. Elle danse de la même façon que les petites Javanaises qui sont venues danser à Paris en 1889, et que les danseuses du roi du Cambodge que l'on a pu voir cette année. Bien entendu, on retrouve chez elle la même chose que ce que recherchent toutes les danses orientales, à savoir précisément la danse, la danse en soi, la musique silencieuse du corps humain, un flux rythmique ininterrompu, et comme le dit Rodin, un flux de « mouvements justes ». […] Rodin a utilisé cette expression de « mouvements justes » au sujet des danseuses d'Annam. « Qu'entendez-vous par mouvements justes, Maître ? », lui a alors demandé le journaliste. « Faut-il vraiment que je l'explique ? », lui a répondu Rodin. « Les mouvements de ces femmes, quand elles dansent, sont justes. Les mouvements des danseuses européennes sont faux. On ne peut pas l'expliquer, mais c'est indiscutable, on le perçoit avec l'œil, comme on perçoit de fausses notes avec l'oreille. » Voilà comment elle danse[195]. »

Il lui reconnaît par ailleurs le mérite d'avoir dépassé l'intellectualisme d'une Isadora DUNCAN, elle-même beaucoup trop « philosophe », voire même « archéologue », pour pouvoir réellement mettre en application ses propres principes.

---

having tuned their instrument to the correct pitch, promptly forget it in the joy of its use and the beauty it reveals, likewise our bodies, having been trained and harmonized, will be forgotten in the joy of our use." *Ibid.*, p. 27.

[194] Idem.

[195] „Es sind Bewegungen, die in unaufhörlichem rhythmischem Fluß ineinander übergehen. Es ist das gleiche, was man im Jahre 1889 in Paris die kleinen Javanesischen hat tanzen sehen, und in diesem Jahr die Tänzerinnen des Königs von Kambodscha. Es ist natürlich das gleiche, was alle orientalischen Tänze suchen. Eben den Tanz, den Tanz an sich, die stumme Musik des menschlichen Leibes. Ein rhythmischer Fluß unaufhörlicher und, wie Rodin sagt, richtiger Bewegungen. [...] Das Wort „richtige Bewegungen" gebrauchte Rodin von den Tänzerinnen aus Annam. „Was verstehen Sie unter richtigen Bewegungen, Meister?", fragte ihn der Interviewer. „Muß ich das wirklich erklären?" antwortete Rodin. „Die Bewegungen dieser Frauen, wenn sie tanzen, sind richtig. Die Bewegungen der europäischen Tänzerinnen sind falsch. Man kann das nicht erklären, aber es ist gar nicht zu diskutieren, man fühlt es mit dem Auge, so wie man falsche Noten mit dem Ohr fühlt." So also tanzt sie." Hugo von Hofmannsthal, „Die unvergleichliche Tänzerin", in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, vol. 6, *Prosa II*, Frankfurt am Main, Fischer, 1959, p. 225 sqq.

> « Le secret de Duncan, c'était de savoir ce qu'était la danse. Celle-ci est une grande danseuse née. La danse de Duncan, comparée à ces gestes incalculables, était démonstrative, un véritable raisonnement logique. Celle-ci danse. Duncan avait quelque chose d'un professeur d'archéologie très engageant et passionnément voué au Beau. Celle-ci est la danseuse lydienne tout droit descendue du bas-relief[196]. »

Pourtant, malgré le dépassement ressenti de la « danse archéologique » d'une Isadora DUNCAN, certains critiques relèvent et déplorent chez Ruth ST. DENIS la subsistance bien réelle de l'élément intellectuel, celui-ci apparaissant alors comme un mal nécessaire, caractéristique de cette époque en mal de sentiments primitifs mais qui ne parvient à appréhender ces cultures que par la raison. Dans une perspective très nietzschéenne, le célèbre critique d'art Karl SCHEFFLER (1869-1951) met en garde contre le danger de voir la danse indienne tomber dans la « mystique cérébrale » [*Gehirnmystik*] ; c'est selon lui l'aspect corporel et « dionysiaque », le sentiment d'union avec l'univers, qui doit prendre le dessus sur la spéculation :

> « La danse, c'est de la mystique active ; une mystique de sentiment qui ignore totalement la spéculation philosophique et qui, avec naturel et naïveté mais dans la griserie de la passion, réunit les choses les plus hautes et ce qu'il y a de plus bas, abolit temporairement l'éternel dualisme entre le dieu et l'animal, et, par un grand bouillonnement, aspire toute la Création dans l'incommensurable sujet. Il n'y a que le sentiment de l'infini qui puisse danser. L'intellect divise, la raison pose des bornes ; le sentiment, lui, recherche l'infini[197]. »

Le reproche exprimé par cette critique est caractéristique de l'attitude de nombreux clercs, qui considèrent l'intellect comme le moteur de la société contemporaine, et voient en lui la cause du matérialisme et de l'atomisation qui y règnent. Paradoxalement, les intellectuels usent de toute leur force de persuasion pour fustiger l'empire de la raison, et misent sur un retour en force de l'irrationnel, de l'instinct et de la corporalité, au risque d'ailleurs qu'une telle évolution finisse par se retourner contre eux. En ce sens, ils accordent leur sympathie et leur soutien à des phénomènes de redécouverte du corps comme le mouvement de jeunesse, la réforme du vêtement féminin, la

[196] „Es war das Geheimnis der Duncan, daß sie wußte, was Tanzkunst ist. Diese da ist eine geborene große Tänzerin. Das Tanzen der Duncan, an diesen inkalkulablen Gebärden gemessen, war ein Zeigen, fast ein Demonstrieren. Diese tanzt. Die Duncan hatte etwas von einem sehr gewinnenden und leidenschaftlich dem Schönen hingegebenen Professor der Archäologie. Diese ist die lydische Tänzerin, aus dem Relief herabgestiegen." *Ibid.*, p. 227 sq.

[197] „Tanzen ist aktive Mystik; Gefühlsmystik, die von spekulativer Philosophie nichts weiß, mit naiver Selbstverständlichkeit aber im Rausche der Leidenschaft Höchstes und Tiefstes verknüpft, den ewigen Dualismus Gott und Tier zeitweise aufhebt und die ganze Schöpfung strudelnd in die Unermeßlichkeit des Subjekts hineinsaugt. Nur das Allgefühl tanzt. Der Verstand scheidet, die Vernunft beschränkt; das Gefühl will aber Unbeschränktheit." Karl Scheffler, „Ruth St. Denis", *Kunst und Künstler*, 1907 (5e année), p. 154.

culture physique et la danse libre, dans lesquels ils aperçoivent les prémisses d'un retour de la « vie ascendante » tel que NIETZSCHE l'avait souhaité ; ou bien ils prennent eux-mêmes les rênes d'un tel mouvement et se présentent comme les sauveurs de la civilisation occidentale ou de la germanité, cherchant par là même à compenser leur perte d'influence. Enfin, ils projettent sur la jeunesse, la femme et la danse des espoirs de renouveau, et se tournent vers le passé à la recherche de modèles se rapprochant des valeurs qu'ils défendent.

La redécouverte des Grecs

Tandis que, dans la première partie du XIX^e^ siècle, le modèle grec avait eu tendance à disparaître de l'art au profit de formes authentiquement allemandes, il connaît au tournant du siècle une forte renaissance, dans laquelle beaucoup voient le retour d'une esthétique classique[198]. En littérature, Hugo von HOFMANNSTHAL rédige son *Electre* (1905) et son *Œdipe et le Sphinx* (1905), Rudolf Alexander SCHRÖDER (1878-1962) traduit l'*Odyssée*, et l'éditeur Eugen DIEDERICHS réédite les œuvres de PLATON ; de nombreuses banques, bourses et musées sont construits dans un style pseudo-grec, et certains ouvrages normatifs comme *Das klassische Ideal* (1906) de Ernst HORNEFFER (1871-1954) s'insurgent contre la recherche exacerbée de l'originalité, et réclament au contraire la maîtrise de formes épurées selon le modèle antique. Paradoxalement, le mythe aryen, propagé par des ouvrages comme l'*Anthropologie politique* (1903) de Ludwig WOLTMANN (1871-1907), contribue à ce regain d'intérêt dans la mesure où les Grecs, ou plus exactement les Doriens, sont considérés comme des proches parents des Germains. En ce sens, il ne faut pas s'étonner de lire sous la plume d'un Ludwig KLAGES que l'on a assisté, avec l'impératif catégorique d'Immuanuel KANT, au retour de la sagesse d'un SOCRATE (469-399 av. J.C.), que la théorie des Idées de PLATON se retrouve dans l'esthétique d'Arthur SCHOPENHAUER, et que la chimie moderne n'est que la reprise de la pensée de DEMOCRITE[199] (460-371 av. J.C.).

[198] Cf. Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, *op. cit.*, p. 352-355.
[199] Cf. Ludwig Klages, *Mensch und Erde*, SW III, p. 625.

Un autre élément fondamental de cette redécouverte est constitué par la philosophie de NIETZSCHE qui, renversant l'image de noble pureté qui ressortait des écrits de Johann Joachim WINCKELMANN[200], met l'accent sur le rôle fondamental joué par le principe « dionysiaque » au sein de cette culture, principe qui trouve son expression la plus pure dans la musique, dans la danse extatique et dans l'ivresse, conçue comme la dissolution de l'individu dans un fond originel. Selon la thèse bien connue de *La Naissance de la Tragédie* (1871), celle-ci serait le produit d'une alliance avec Apollon, dieu de la lumière, du rêve et de l'individuation, au sein de laquelle les visions hallucinées (dionysiaques) des choreutes sont condensées en images, atteignant ainsi la précision et la fermeté de la forme épique.

> « (…) la tragédie, c'est le chœur dionysiaque qui se détend [sans cesse] en projetant hors de lui un monde d'images apolliniennes. Les parties du chœur entremêlées dans la tragédie sont donc en un sens la matrice de tout le dialogue, c'est-à-dire de tout l'élément scénique du drame proprement dit. Au cours de plusieurs explosions successives, le fond primitif de la tragédie produit par irradiation cette vision dramatique qui est essentiellement un rêve, c'est-à-dire de nature épique, mais qui d'autre part, en objectivant un état dionysiaque, représente non la rédemption apollinienne par l'apparence, mais au contraire le naufrage [de l'individu] et son absorption dans l'Etre originel. Le drame est donc la représentation de notions et d'actions dionysiaques (…)[201]. »

Cette construction théorique, que NIETZSCHE récusera par la suite, accorde une fonction privilégiée à la pratique de la danse dans le renouveau culturel à venir, qui ne sera quant à elle jamais remise en question. Présenté dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1884-1886) comme la plus haute manifestation de la culture grecque mais aussi de toute culture à venir, le dieu-danseur Dionysos devient, dans l'œuvre tardive du philosophe, l'antagoniste du Christ par excellence, représentant le plus parfait de la « négation de la vie » initiée par SOCRATE. La danse, la légèreté,

---

[200] Cf. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), in idem, *Gedanken... / Sendschreiben... / Erläuterung...*, Stuttgart, Reclam, 1982 ; ainsi que : idem, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

[201] „Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaßen der Mutterschoß des ganzen sogenannten Dialogs der gesamten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren aufeinander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andererseits aber als Objektivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegenteil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ureins darstellt. Somit ist das Drama die Apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen (...)." Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, p. 62. Traduction de Geneviève Bianquis, N.R.F. (Les quelques corrections apportées à cette traduction sont indiquées entre crochets.)

l'affirmation du devenir, propriétés de Dionysos, apparaissent comme autant de caractéristiques de la culture grecque présocratique avec lesquelles la culture allemande doit être réconciliée.

> « C'est ici que je placerai l'idéal dionysiaque des Grecs : l'affirmation religieuse de la vie dans son entier, dont on ne renie rien, dont on ne retranche rien (…). L'homme tragique affirme la plus âpre souffrance, tant il est fort, riche et capable de diviniser l'existence ; le chrétien nie même le sort le plus heureux de la terre ; il est pauvre, faible, déshérité au point de souffrir de la vie sous toutes ses formes. Le Dieu en croix est une malédiction de la vie, un avertissement de s'en affranchir ; Dionysos écartelé est une promesse de vie, [elle] renaîtra éternellement et reviendra du fond de la décomposition[202]. »

Dionysos ou le Christ : en réduisant le destin de l'Allemagne à cette alternative, le philosophe met la Grèce sous le signe du renouveau de la culture et de l'affirmation de la corporalité. Ce n'est donc pas un hasard si, dans la renaissance que connaît au début du XX^e^ siècle la « culture du corps[203] », quelques années après la réintroduction des Jeux Olympiques[204], la référence grecque joue un rôle tout à fait fondamental d'inspirateur et parfois même de modèle. La danseuse Isadora DUNCAN et le musicien Emile JAQUES-DALCROZE, sont par exemple deux illustres représentants de cette tendance : tandis que, comme nous l'avons vu, la première trouve dans l'habit grec et dans la reproduction des poses de vases et de statues antiques une alternative au ballet classique, le second va jusqu'à préconiser dans son institut de Hellerau la présence d'éléments réputés grecs, comme des déambulatoires et des solariums équipés de fontaines et de pergolas[205]. Chez plusieurs penseurs, qui renouent ainsi avec le rêve qu'avait nourri l'époque classique de faire renaître l'humanité hellénique, l'Antiquité grecque, culture « saine » qui ignorait le divorce ultérieur entre le corps et l'esprit, entre la nature et la civilisation, constitue l'antithèse d'un monde occidental dont la culture semble avoir perdu tout lien avec la vie.

---

[202] „Hierher stelle ich den Dionysos der Griechen: die religiöse Bejahung des Lebens, des ganzen, nicht verleugneten und halbierten Lebens (...). Der tragische Mensch bejaht noch das herbste Leiden: er ist stark, voll, vergöttlichend genug dazu. Der christliche verneint noch das glücklichste Los auf Erden : er ist schwach, arm, enterbt genug, um in jeder Form noch am Leben zu leiden... Der Gott am Kreuz ist ein Fluch auf Leben, ein Fingerzeig, sich von ihm zu erlösen. Der in Stücke geschnittene Dionysos ist eine Verheißung ins Leben: es wird ewig wieder geboren und aus der Zerstörung heimkommen." Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, KSA 13, p. 266 sq. Traduction de *La volonté de Puissance* IV, p. 464, par Geneviève Bianquis, N.R.F.

[203] Voir plus haut dans le corps du texte.

[204] Le Français Pierre de Coubertin (1863-1937), rendu célèbre par sa volonté exprimée de « rebronzer » son pays, annonça publiquement sa résolution de rétablir les Jeux Olympiques en 1892. Il obtint gain de cause : la première Olympiade de l'ère moderne s'ouvrit le 5 avril 1896 à Athènes sous la présidence du roi Georges I^er^ de Grèce.

[205] Cf. Marc Cluet, *La « libre culture »*, vol. 1, *op. cit.*, p. 342 sqq.

Rudolf STEINER, pour qui il s'agit pourtant d'élever l'homme spirituellement et non corporellement, établit néanmoins la même équation entre Antiquité grecque et bien-être physique que la danseuse et le père de la rythmique. Selon lui, la période gréco-latine occupe une place primordiale dans l'histoire de ce qu'il appelle le « plan physique » [*physischer Plan*], place qui correspond à l'achèvement du processus d'acclimatation sur terre et précède immédiatement l'arrivée du Christ. C'est une phase heureuse de l'humanité, durant laquelle l'art et la construction des villes témoignent d'un mariage heureux entre l'homme et le monde physique. Selon STEINER en effet, l'homme est à la base un être d'origine spirituelle qui a dû s'habituer progressivement à sa vie terrestre, qu'il apprend à apprécier davantage d'incarnation en incarnation. Encore très mal adapté, l'homme de l'Atlantide vivait « à tâtons », un peu comme si tous les jours étaient « des soirées embrumées », mais petit à petit, les humains ont appris à faire usage de leurs sens, et le monde physique a acquis dans leur perception des contours plus clairs[206]. A l'époque gréco-romaine, le processus est entièrement achevé ; l'homme a appris à aimer son existence terrestre.

> « Durant l'époque grecque, on éprouvait réellement une grande joie et avait une sympathie considérable pour l'existence extérieure. (…) Seuls des hommes qui avaient un tel rapport au monde physique ont pu créer des sculptures, dans lesquelles apparaît une telle union entre l'esprit et la matière. Sans joie et sympathie à l'égard du plan physique, cela n'aurait pas été possible[207]. »

Le problème de cette évolution est, pour le fondateur de l'anthroposophie, qu'elle a progressivement éloigné l'être humain de sa nature spirituelle, de sorte qu'entre deux incarnations, les âmes avaient extrêmement hâte de retourner sur terre. La conquête du monde physique a entraîné une déchéance de la conscience spirituelle : l'homme de l'époque gréco-latine préférait être « un mendiant dans le monde d'en haut qu'un roi dans le royaume des ombres[208] ». A l'arrivée du Christ sur terre, l'homme est donc au sommet de sa gloire en ce qui concerne le « plan physique », et il traverse en même temps la pire décadence de l'histoire occulte. La résurrection de Jésus constitue une véritable révolution dans le sens où, scellant définitivement la victoire de la vie sur la

[206] Cf. Dritter Vortrag, 23/10/1908 in Rudolf Steiner, *Geisteswissenschaftliche Menschenkunde*, Dornach, Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, 1989, p. 47.
[207] „Es war wirklich eine große Freude und eine gesteigerte Sympathie am äußeren Dasein in der griechischen Zeit. (...) Nur diese Menschen, die so in der physischen Welt standen, konnten jene Kunstwerke der Bildhauerei schaffen, wo eine so wunderbare Vermählung des Geistes mit der Materie zutage tritt. Dazu gehörte Freude und Sympathie für den physischen Plan." *Ibid.*, p. 51.
[208] „Lieber ein Bettler sein in der Oberwelt, als ein König im Reiche der Schatten!" *Ibid.*, p. 52.

mort, il « apporte le germe de la victoire définitive contre la matière[209] ». Son passage dans le royaume des morts n'est, selon STEINER, ni une légende ni un symbole : le Christ est allé rendre l'espoir aux âmes de l'au-delà qui, ancrées dans la conscience gréco-latine, se concevaient comme des ombres et attendaient avec impatience leur retour sur terre. Par la suite, les hommes apprirent de nouveau à aimer l'au-delà et à progresser dans leur reconquête des choses spirituelles. Période précédant le grand tournant de l'histoire occulte, l'ère gréco-latine, dont les sommets sont l'art et l'architecture grecs, apparaît donc comme le paroxysme du bien-être physique, une époque où l'homme avait appris à aimer son corps et les vies qu'il menait par son intermédiaire.

Âge d'or de l'existence physique, voire de l'équilibre corps-esprit, l'Antiquité grecque redécouverte s'impose enfin à nouveau comme une période marquée par les bienfaits du rythme en tant que principe éducatif ou caractéristique fondamentale de l'art. Ainsi, dans un ouvrage à caractère ethnologique sur lequel nous nous attarderons plus longuement par la suite[210], l'économiste Karl BÜCHER[211] (1847-1930) oppose un monde grec dans lequel le rythme, principe issu de la musique mais appliqué également à l'ensemble de l'art et avant tout à l'éducation de la jeunesse, exerce une influence bénéfique sur les pensées, les paroles mais aussi les actes des individus, à une humanité actuelle qui a peine à concevoir un tel état des choses, tant le rythme a pris chez elle une place subalterne. Comme gage de moralité et comme élément éminemment religieux, celui-ci est supposé avoir joué autrefois un rôle social et politique de premier ordre. Principe structurant le cosmos, il était devenu la qualité de « tout ce qui avait une structure bien proportionnée et dont l'ordre interne apparaissait comme plaisant[212] », et était censé régir le travail tout autant que l'art. Par opposition, le monde moderne n'accorde, d'après notre économiste, plus guère d'importance au rythme qui, totalement absent de l'éducation, est même fortement négligé dans le domaine de la musique, où on donne maintenant la priorité à la mélodie. Au XX^{e} siècle, la vue de mouvements non rythmiques (même sur scène !) ne heurte plus personne, et la danse,

[209] Cf. *ibid.* p. 54.
[210] Voir la troisième partie de la présente étude.
[211] Cf. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig / Berlin, Teubner, [4]1909.
[212] „Rhythmisch war ihnen schließlich alles in richtigen Verhältnissen gegliederte und durch seine innere Ordnung wohlgefällige." *Ibid.*, p. 417.

autrefois pratique religieuse, est réduite à l'état de « divertissement conventionnel et sans importance » [« eine bedeutungslose konventionelle Belustigung[213] »].

Le théâtre grec, dans lequel le chœur garantissait, selon le philologue Christian KIRCHHOFF[214], la cohésion rythmique de l'ensemble, offrait le spectacle d'une totalité organique dans laquelle la modification de la moindre des parties entraînait nécessairement un rééquilibrage de l'ensemble :

> « Dans les danses, les poètes grecs composaient leurs chemins rythmiques d'une façon analogue [à la nature], en reformant, en agrandissant et en réduisant à profusion des formes et des grandeurs posées intellectuellement comme bases, de telle façon que les chemins empruntés par les différents choreutes se réunissaient en une totalité symétrique, et que ces différentes totalités constituaient ensemble, à leur tour, une nouvelle totalité du chœur, elle-même unie et symétrique. La compensation mutuelle du plus et du moins créait une forte cohésion entre les parties[215]. »

Pour KIRCHHOFF, l'application de règles empruntées à la nature et l'instrumentalisation du rythme rendent les auteurs antiques infiniment supérieurs aux dramaturges modernes, dont les productions apparaissent comme la simple juxtaposition d'éléments disparates. De même, l'ami de JAQUES-DALCROZE et commentateur de son œuvre Karl STORCK[216] imagine le poète grec bien davantage maître de son œuvre que son homologue contemporain. La façon très rythmée que l'on avait autrefois de prononcer les vers, et la musique souvent bien monotone qui accompagnait le spectacle, lui permettaient en effet de contrôler le temps, et probablement aussi l'espace, l'union entre le mouvement et la parole étant alors garantie par le rythme du jeu instrumental. Le dramaturge moderne dispose, quant à lui, de peu de moyens pour maîtriser la représentation sur scène de ses œuvres, dont il a pourtant probablement eu au préalable une vision intérieure tout aussi parfaite que les poètes antiques. Le jeu de l'acteur ne pourra donc fatalement être qu'une copie

[213] Idem.
[214] Cf. Christian Kirchhoff, *Dramatische Orchestik der Hellenen*, Leipzig, Teubner, 1898.
[215] „Ähnlich [wie die Natur] bildeten die griechischen Poeten ihre rhythmischen Wege in den Tänzen, mit mannigfaltiger Umgestaltung, Vergrößerung und Verkleinerung ideell zu Grunde gelegter Formen und Größen, indem die von den einzelnen Choreuten geschrittenen Wege sich je zu einem in sich symmetrischen Ganzen vereinigten, und diese einzelnen Ganzen wieder zusammen ein gesamtes, in sich symmetrisches Ganzes des Chors ausmachten. Die gegenseitige Ausgleichung des Mehr und Minder bewirkte eine feste Zusammenfügung der Teile." *Ibid.*, p. 239.
[216] Cf. Karl Storck, „Die Rhythmik der Szene", *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist*, oct. 1910 (13e année), p. 125-129.

imparfaite de l'être humain complet [« Vollmensch[217] »] qu'il a imaginé et créé ; l'écrivain est en quelque sorte condamné à voir son œuvre lui échapper.

En grande partie grâce à la valeur qu'ils accordaient au rythme, les Grecs avaient donc atteint un niveau de civilisation qui, à certains égards, semble laisser rêveurs les observateurs de leur temps que sont Karl BÜCHER et Karl STORCK. Constatant la disparition de ce principe dans l'art comme dans de nombreux domaines, ils souhaitent que soit remise à l'honneur cette « grande force créatrice d'ordre » [« große ordnende Macht[218] »] qui redonnera un nouveau souffle à une culture que l'on juge manquer de structures. Dans cette nostalgie d'un monde dont l'harmonie et la cohésion internes paraissent garanties par un principe unique, qui est le rythme, ces auteurs constatent avec désarroi que la culture moderne, dépourvue d'une telle unité, se disperse, se décompose, et sombre peu à peu dans l'impuissance et la confusion.

En résumé, l'argumentation du « mouvement du rythme » s'appuie, plus ou moins consciemment, sur deux références principales. D'un côté, la tentative d'agir sur la société par des voies détournées, par le biais d'une éducation corporelle et artistique particulière, renvoie à une attitude prônée par plusieurs clercs allemands aux lendemains de la Révolution française, attitude dont l'éducation esthétique proposée par SCHILLER constitue l'exemple le plus illustre. Face à l'impossible bouleversement politique, et surtout face à la déception causée par la Terreur, on renonce à l'action directe et préfère miser sur un travail en profondeur sur la nature humaine. De l'autre, le constat d'arythmie reprend une argumentation développée au sein de la querelle entre NIETZSCHE et WAGNER, dans le cadre de laquelle le refus du rythme et le manque d'aptitude rythmique sont présentés comme les symptômes d'une décadence bien plus générale de la culture allemande, menacée par l'intellectualisme, l'esprit arithmétique, et le triomphe de la superficialité et du dilettantisme. Au début du XIX^{e} siècle, si le rythme est au cœur des débats, il n'est néanmoins pas envisagé comme porteur d'une utopie sociale ; au centre d'un difficile positionnement culturel par rapport à l'Antiquité grecque, il est considéré d'une part comme le représentant d'une époque révolue, et se retrouve d'autre part au cœur d'une opposition fondamentale entre les procédés

[217] Cf. *ibid.*, p. 125.
[218] Cf. *ibid.*, p. 129.

anciens et modernes, destinée à être dépassée. En revanche, autour de 1900, alors que la bourgeoisie cultivée est à la recherche d'une nouvelle culture normative, tout un concours de circonstances fait de ce terme un des mots-clés de la critique de la civilisation : l'intérêt porté au corps (et en particulier au corps de la femme) au sein de la « réforme de la vie », le succès des concepts de vie et de culture auprès des multiples adeptes et continuateurs de la philosophie de NIETZSCHE, le triomphe auprès du public allemand de la « danse libre » importée d'Amérique, ainsi que la redécouverte des Grecs, considérés comme de proches parents des Germains, mais aussi comme les représentants d'un âge d'or de l'harmonie corps/esprit, voire comme un modèle culturel alternatif à un christianisme jugé malsain et hostile à la vie.

Que recouvre le constat d'arythmie souvent rencontré sous la plume des clercs au début du XX^{e} siècle ? En quoi trouve-t-il sa place dans le malaise et la recherche de nouveaux repères qui caractérise les écrits et les engagements de la bourgeoisie cultivée ? Telles sont les questions auxquelles la deuxième partie de notre étude tentera de répondre. Mais il convient tout d'abord de faire un rapide bilan des différentes réalités auxquelles le terme de rythme renvoie au sein de notre corpus. Que désigne le concept d'une discipline à l'autre ? Quels sont les différents rythmes sur lesquels se concentre l'intérêt des clercs au cours de la période qui nous intéresse ?

CHAPITRE 3 :
BILAN DES PHENOMENES ETUDIES PAR LES THEORICIENS DU RYTHME

Avant de poursuivre notre étude, nous nous proposons de dresser un rapide bilan des phénomènes étudiés par les théoriciens du rythme, afin de cerner toutes les implications de ce terme.

Les phénomènes rythmiques sont en premier lieu des phénomènes naturels. Sur le plan physiologique, il nous faut tout d'abord relever les pulsations cardiaques et la respiration, qui sont toutes deux indépendantes de notre volonté et que nous avons tendance à considérer comme les références absolues en matière de rythme. La marche, qui est à la fois apprise et intimement liée à notre constitution, constitue également à cet égard une expérience fondamentale. Les mouvements de l'âme et les sensations telles que la faim, la soif, la fatigue et le désir sexuel sont soumis à la loi de l'éternel retour à des intervalles plus ou moins réguliers. Notre faculté de perception elle-même semble être de nature rythmique puisque nous avons tendance, lorsque nous percevons une mesure, à regrouper les temps et donc à transformer en rythme la simple répétition. Les graphologues mettent en évidence dans l'écriture de chaque individu un rythme qui lui est propre. Et enfin, la découverte de notre nature cellulaire laisse supposer en nous des millions de battements, contractions et respirations intégrés et coordonnés dans un rythme supérieur.

Mais le rythme n'est pas seulement en nous ; il est autour de nous et se manifeste avant tout dans l'alternance du jour et de la nuit et la succession des saisons. Tandis que, dans le domaine végétal, chute des feuilles, renaissance et floraison appartiennent à un cycle sans fin qui soumet la nature à une métamorphose continue, le monde animal voit alterner en son sein le sommeil et la veille, les périodes actives et l'hibernation, les phases sédentaires et la migration, le rut et la menstruation, la vie et la mort. Et puis, dans une perspective plus globale, la reproduction des

espèces qui cause l'apparition et la disparition, à des intervalles non réguliers mais semblables, d'individus qui se ressemblent, peut elle aussi être perçue comme une gigantesque pulsation.

Au niveau cosmique, la rotation de la terre, le mouvement des planètes et le phénomène des marées confèrent à notre univers un caractère organique. L'homme semble être à la fois lié à cette profonde respiration qui entraîne dans sa danse des millions d'organismes, et s'en être détaché. De par notre calendrier et les fêtes qui le ponctuent, nous vivons au rythme du cosmos, mais le travail de nuit, le respect d'horaires fixés selon des critères purement économiques, et notre vie urbaine de plus en plus coupée de la nature provoquent un décalage de plus en plus fort entre l'homme civilisé et l'immense pulsation du cosmos.

Au sein de la culture, il nous faut distinguer quatre domaines. Dans celui du travail, le rythme est un principe permettant l'organisation et l'optimisation du mouvement. L'automatisation du geste accompli de façon rythmée permet d'en accroître l'efficacité et de libérer l'esprit. A l'époque moderne, on songe bien évidemment aussi au rythme de la machine, qui asservit les mouvements humains à sa propre technique de fonctionnement et a, par là même, profondément modifié le rapport entre l'ouvrier et l'objet fabriqué.

A l'intérieur des beaux-arts, le rythme joue un rôle de premier ordre dans la poésie, la musique et la danse. Par contagion, le concept est également employé pour parler de peinture et d'architecture. Les lois de la métrique sont mises en rapport avec des phénomènes physiologiques. En musique, le rythme, opposé à la mélodie ou à l'harmonie, représente l'élément structurant, corporel ou expressif. Dans le domaine de la danse, il est le lien entre la musique et le mouvement. Enfin, au sein des arts du spectacle, il apparaît comme le seul élément commun à toutes les disciplines et capable de donner une unité à la parole, au geste et à la musique.

La culture physique s'intéresse au rythme en tant que loi de fonctionnement du corps humain mais également comme une règle donnant forme et expressivité au mouvement. De par sa fonction incitative, il permet à l'homme de vaincre la fatigue et donc de dépasser ses limites. Mais il

est également un principe éducatif de premier ordre qui sait allier ordre et plaisir. Il s'oppose d'une part au chaos, à la juxtaposition d'éléments non coordonnés, et d'autre part à la monotonie et au caractère impersonnel de la mesure. Le mouvement rythmique permet l'expression de l'individualité et l'intégration dans le collectif. Il aide à coordonner les différentes facultés de l'individu, ainsi que les individus entre eux, unis dans une joyeuse harmonie.

En résumé, le rythme apparaît, en nous, autour de nous et au niveau cosmique, comme la loi fondamentale de la vie, et il est donc la marque d'une culture qui n'aurait pas perdu le rapport à la vie. Il est ressenti comme étant une prodigieuse « force liante » qui assure le lien entre microcosme et macrocosme, entre l'individu et le collectif, entre les différentes composantes de l'être humain, mais aussi entre les disciplines et les arts. En ce sens, on voit en lui un remède possible à toute forme de fragmentation. La joie qu'il procure et son effet entraînant font de lui un moyen d'agir sur les groupes humains et d'exercer sur eux une emprise qui n'est jamais vécue comme une violence.

Deuxième partie :

L’arythmie, symptôme d’une civilisation malade

CHAPITRE PREMIER :
L'OUBLI DU RYTHME ET LE TRIOMPHE DE LA « VISION MICROSCOPIQUE DU MONDE »

Au début du vingtième siècle comme de nos jours, le concept de rythme n'appartient à aucune discipline particulière et se laisse définir, selon le contexte, de mille et une façons différentes. A l'intérieur même de certains champs d'étude, les querelles terminologiques autour de ce terme ne sont pas rares, et la portée de ces désaccords est parfois plus grande qu'il n'y paraît de prime abord. Mais quelle que soit la définition qui est donnée à ce mot, la grande majorité des réflexions sur le rythme autour de 1900 aboutit plus ou moins au même constat, à savoir que celui-ci a joué par le passé un rôle important, qu'il a progressivement été délaissé, ignoré, voire perdu, et que son retour ou sa renaissance apparaît comme un grand besoin pour la discipline concernée, voire pour l'époque, la nation ou la race.

Dans bien des cas, cet oubli est par ailleurs présenté comme la conséquence directe ou indirecte d'une évolution des sciences, des savoirs et des arts vers ce que le critique de son temps August Julius LANGBEHN (1851-1907) appelle la « conception microscopique du monde » [« mikroskopische Weltanschauung[219] »] : une tendance au morcellement des domaines d'investigation, à la spécialisation à outrance et à la valorisation excessive des savoirs techniques et arithmétiques au détriment de la sensibilité individuelle et de l'intuition. Ce phénomène bien réel, déploré par LANGBEHN et de nombreux clercs, qui voient en lui les traces du triomphe de leurs adversaires, les industriels, ingénieurs et techniciens, est décrit dans les années 70 par le sociologue Helmuth PLESSNER (1892-1985) comme une véritable « industrialisation de la science »

[219] Cf. ***[August Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* (1890), Leipzig, Hirschfeld, 1900, p. 62 sq. Au sujet de August Julius Langbehn, lire : Bernd Behrendt, „August Julius Langbehn, der Rembrandtdeutsche", in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur völkischen Bewegung*, *op. cit.*, p. 94-113.

[« Industrialisierung der Wissenschaft[220] »], cette dernière se voyant de plus en plus soumise, au nom de l'accroissement de sa productivité, aux principes de la division du travail, de la professionnalisation et de la concentration dans les institutions quasi-industrielles que sont les universités.

Attardons-nous un instant sur le raisonnement de PLESSNER et voyons dans quelle mesure l'évolution décrite éclaire le propos de nos auteurs en matière d'arythmie ! Cette tendance est, selon le sociologue, caractéristique de la société évolutive-démocratique [*evolutionär-demokratische Staatsform*], qui fait suite à la société hiérarchique-féodale [*hierarchisch-feudale Staatsform*] du Moyen Âge et à la société absolutiste fondée sur le droit naturel [*naturrechtlich-absolutistisch*] des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, formes statiques d'organisation sociale dans lesquelles, pour les sciences, « la question des critères est résolue soit selon le principe de la coïncidence de la compréhension avec l'enseignement de l'Eglise soit selon celui de la nécessité immanente », et où « la confirmation par l'expérience ne joue pas un rôle fondamental[221] ». Le concept de raison tel qu'il est employé au XVIII^{e} siècle est le résultat d'une « sécularisation du 'vous divin'[222] » ; constante de l'espèce humaine, accessible à chaque individu, celle-ci ouvre la voie à la connaissance approfondie de la nature et à sa domination. Parvenue au deuxième et dernier stade de sa sécularisation, la raison devient le principe formel d'une mathématisation du monde permettant son exploitation économique la plus parfaite. Les principales conséquences pour la science sont, d'une part la mécanisation et la dépersonnalisation [*Mechanisierung, Entpersönlichung*], et d'autre part la diversification et la spécialisation [*Diversifikation, Spezialisierung*]. « Le chercheur moderne, souligne PLESSNER, met certes toutes ses forces au service de son travail, mais il laisse sa personnalité hors du jeu[223] (…) » ; car les résultats de la recherche sont censés avoir une valeur universelle et être exploitables par autrui. Ils doivent, tant que possible, être présentés sous forme

[220] Cf. Helmuth Plessner, „Zur Soziologie der modernen Forschung und ihrer Organisation in der deutschen Universität", in idem, *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 130.
[221] Cf. *ibid.*, p. 123.
[222] Cf. Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999 (6^{e} éd.), p. 91.
[223] „Der moderne Forscher arbeitet zwar unter Einsatz aller Kräfte, aber unter Ausschaltung seiner Persönlichkeit (...)." Helmuth Plessner, *op. cit.*, p. 132.

mathématique, car « si l'on fait abstraction de leurs qualités relatives dépendant de l'observateur (…), les fonctions entre deux choses sont de nature quantitative[224] ».

La diversification est, quant à elle, le résultat d'une concurrence croissante qui pousse perpétuellement les individus à rechercher de nouveaux champs à explorer. Elle s'exprime très clairement au niveau de l'évolution que connaissent les structures de l'université : tandis que du temps de HEGEL (1770-1831), celle-ci comportait quatre facultés – philosophie, théologie, médecine et droit -, les années 1860 voient la faculté des sciences se dissocier de la faculté de philosophie ; les universités techniques créent toute une série de nouveaux domaines d'étude ; et plus tard émergeront encore les facultés de sciences économiques et de sciences sociales[225]. Toutes ces facultés connaissent, de leur côté, une multiplication du nombre de leurs disciplines, en particulier dans le domaine de la médecine et des sciences, mais également dans celui des lettres, où les disciplines dites historiques comme l'histoire de l'art, l'histoire des religions et la musicologie prennent leur essor. Et puis, de nouvelles matières comme la sociologie et la psychologie moderne répondent à la spécialisation croissante des méthodes, en intégrant à leur démarche des éléments empruntés aux sciences humaines comme aux sciences exactes.

Enfin, la spécialisation s'impose également au sein même des disciplines et des arts, où l'on tend de plus en plus à ce concentrer sur des tâches et des champs d'étude extrêmement restreints (en général ceux qui se prêtent le mieux à cette approche impersonnelle et arithmétique qui tend partout à s'imposer), au risque de perde la vue d'ensemble et de négliger des éléments comme le rythme, dont l'étude exige une perspective à la fois plus intuitive et plus globale.

Tendance à privilégier la spécialisation au détriment de la vue d'ensemble, atomisation des savoirs, triomphe dans toutes les disciplines d'une vision technicienne voire arithmétique : les tendances décrites postérieurement par PLESSNER sont largement ressenties par les clercs, bien décidés à « inverser la vapeur » en remettant à l'honneur tout ce qui semble pouvoir leur servir de

[224] „[D]ie Funktionen zwischen zwei Dingen, abzüglich aller ihrer auf einen Beobachter relativen Eigenschaften (...) [sind] quantitativer Natur (...)." *Ibid.*, p. 125.
[225] Cf. Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland*, *op. cit.*, p. 96 sqq.

contrepoids. Présenté comme un élément essentiel et pourtant négligé, le rythme sert donc, dans leur discours, d'indicateur d'une évolution néfaste au sein de nombreuses disciplines, qui tendent à se laisser entraîner par ce qui est vécu comme une dérive mécaniste, matérialiste et technicienne, caractéristique de ce tournant du siècle.

Une disparition incompréhensible dans les domaines de la musique et de la métrique

Le rythme est délaissé dans des domaines dans lesquels on ne l'aurait pas cru possible. Ainsi, dans les premières années du XX^{e} siècle, le célèbre musicologue Hugo RIEMANN (1849-1919) constate que, si les problèmes de l'harmonie ont fait l'objet de nombreuses réflexions, l'étude des aspects rythmiques de la musique a trop longtemps été mise de côté, et il reconnaît dans ce fait la conséquence d'une conception à la fois trop morcelée des différents éléments constitutifs de la musique et d'une approche trop « arithmétique » de son étude. Après avoir été longtemps incluse dans la métrique, la rythmique musicale exige d'après lui, face à l'évolution prodigieuse de la musique instrumentale à l'époque moderne, d'être enfin reconnue comme une discipline à part entière. Des deux matières, si l'une doit être incluse dans l'autre, alors il devra, selon lui, s'agir de la métrique, sachant que la seconde devra se pencher, en plus des mètres classiques, sur une réalité beaucoup plus complexe et variée. La pierre fondatrice de l'enseignement à développer réside, pour le musicologue, dans la reconnaissance du fait qu'il n'existe pas en musique d'unité intangible que l'on puisse définir indépendamment du contenu.

> « Un tel enseignement doit se fonder non pas sur un *chronos protos* conçu comme un atome temporel que l'on ne pourrait pas différencier davantage, mais uniquement sur une unité de temps normale, capable de porter une multitude de contenus, non pas sur une mesure du temps abstraite de la langue, mais sur une mesure qui soit le résultat de postulats purement musicaux ou plus généraux que l'on puisse justifier sur le plan psychologique[226]. »

[226] „Nicht ein *chronos protos* als nicht weiter differenzierbares Zeit-Atom kann für eine solche Lehre den Ausgangspunkt bilden, sondern nur eine der Aufnahme eines mannigfaltigen Inhalts fähige normale Zählzeit, nicht ein von der Sprache abstrahiertes Maß für den Zeitverlauf, sondern ein durch rein musikalische oder noch allgemeinere, psychologisch begründete Postulate sich ergebendes." Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903, p. VIII.

L'étonnement face à l'absence d'un véritable intérêt pour l'aspect rythmique et temporel de la musique débouche sur la revendication d'une approche plus subjective, partant avant tout de l'appréhension des contenus musicaux. Comme WAGNER en son temps[227], Hugo RIEMANN rappelle que la musique ne se prête guère à une appréhension de type « mathématique ». Si la tâche de la rythmique musicale consiste bien à opérer des regroupements et à mettre par là même en évidence la structure temporelle d'un morceau de musique, les « unités de mesure n'acquièrent, dans tous les cas de figure, une existence réelle que par leurs contenus[228] ». La plus petite unité d'expression et de sens, le motif [*Motiv*], est constituée d'un certain nombre de mesures [*Takt*] ; la période [*Periode*] réunit, quant à elle, plusieurs motifs dans une unité de sens supérieure. Le regroupement des sons en mesures, en motifs et en périodes équivaut à une analyse sémantique de la musique, et ne peut être établi par le simple fait de compter les notes ou les temps. Or, sachant qu'une mauvaise lecture conduira à une interprétation fausse et à une déformation du morceau dans son ensemble, l'étude de cette discipline jusque-là occultée par l'harmonie se présente donc comme une nécessité pour tous les musiciens.

De manière générale, Hugo RIEMANN, qui conçoit la musique comme quelque chose d'organique, s'insurge contre toute tentative de plaquer sur elle un schéma arithmétique fixe. Comme le souligne très justement Wilhelm Seidel, « Riemann relativise la qualité numérale du rythme en introduisant dans la théorie de la structure temporelle de la musique des facteurs qui ne sont ni mesurables ni exactement dénombrables[229] ». Convaincu, de même que WAGNER[230], qu'un simple système de règles arithmétiques sera inapte à faciliter la compréhension de la musique, son enseignement se veut poser les premières pierres d'une analyse plus intuitive de cette dernière.

Dans le même ordre d'idées, les pédagogues que sont Adolph CARPE et Emile JAQUES-DALCROZE voient dans le piètre rôle imparti au rythme dans les études musicales le signe d'une

[227] Voir plus haut dans le corps du texte.
[228] „Die Zählzeiten (...) gewinnen unter allen Umständen erst reale Existenz durch ihre Inhalte." *Ibid.*, p. 8.
[229] „Riemann mindert die numerale Qualität des Rhythmischen, indem er in die Theorie der musikalischen Temporalstruktur Faktoren einführt, die nicht mensurabel und auszählbar sind." Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern, Francke, 1975, p. 160.
[230] Hugo Riemann est cité par Friedrich Nietzsche comme un des rares exemples positifs de l'influence de Wagner. Cf. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, Leipzig, Naumann, 1906, p. 35 sq.

profonde méprise concernant la nature même de la musique. Indissociable de l'harmonie et de la mélodie, le rythme est en même temps, selon eux, l'élément qui conditionne les deux autres, et c'est donc principalement de sa maîtrise que dépend la qualité du jeu musical.

> « La valeur du jeu musical repose sur le traitement du rythme, car quand les idées du maître se cachent dans d'assez fines tournures rythmiques, et quand son individualité se révèle dans d'assez tendres relations rythmiques, seule une parfaite connaissance et appréciation de la forme rythmique peut transmettre à l'auditeur ces subtiles tournures à travers le phrasé correspondant[231]. »

C'est le rythme qui donne vie à la musique, qui la rend émouvante et expressive. Aux yeux de JAQUES-DALCROZE, avoir à ce point négligé sa signification est une grave erreur. Fort de son expérience pédagogique au conservatoire de Genève, il acquiert très tôt la conviction qu'Hector BERLIOZ (1803-1869), qui avait souligné la nécessité de faire de celui-ci une partie intégrante de l'éducation musicale, n'a fait que « prêch[er] dans le désert[232] ». En plus d'entraîner le sens de la mesure, de la symétrie et de l'équilibre, l'étude du rythme développe la sensibilité, ce qui devrait par conséquent en faire le principal fondement de l'enseignement de la musique. Les deux pédagogues jugent les effets de ce désintérêt tout à fait déplorables. CARPE note que, si les chanteurs, les violonistes et les joueurs d'instruments à vent ne s'en tirent pas trop mal, la situation est en revanche dramatique en ce qui concerne les pianistes et les chefs d'orchestre, souvent incapables d'analyser correctement la musique. JAQUES-DALCROZE relève, quant à lui, l'existence de nombreux pianistes « qui n'aiment pas la musique (…), qui n'apprécient au concert que les acrobaties, qui ne savent distinguer ni les styles, ni les formes, qui ne sont ni touchés ni intéressés par les œuvres les plus émouvantes[233] ».

---

[231] „Auf der Behandlung des Rhythmus beruht der Wert des musikalischen Vortrags, denn wenn der Ideengang des Meisters sich in feinere rhythmische Wendungen hüllt und seine individuelle Art sich in zarteren rhythmischen Beziehungen zeigt, vermag nur die genaueste Kenntnis und Wertschätzung rhythmischer Gestaltung allein die subtilen Wendungen durch entsprechende Phrasierung dem Hörer zu vermitteln." Adolph Carpe, *Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage*, Leipzig, Reinecke, 1903, p. 1 sq.

[232] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „La musique et l'enfant" (1912), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch, 1965, p. 50. Traduction de Julius Schwabe, p. 62 : „Berlioz hat ein lesenswertes Kapitel geschrieben über die Notwendigkeit, einen Teil der musikalischen Erziehung dem Rhythmus zu widmen. Er war ein Prediger in der Wüste – bedauerlicherweise!"

[233] Cf. *ibid.*, p. 51. Traduction de Julius Schwabe, p. 64 : „(...) solche, die (...) die Musik überhaupt nicht lieben (...); Pianisten, die im Konzert nur die technischen Kunststücke schätzen, die weder Stilarten noch Formen unterscheiden können, die von den ergreifendsten Werken weder gepackt noch auch nur angezogen werden."

Pour les deux hommes, l'enseignement du piano tel qu'il est pratiqué est en grande partie responsable de cette situation. Dans la « bonne société », une part considérable de la jeunesse est contrainte à passer dix ans de sa vie à apprendre par cœur des morceaux qu'ils reproduiront tant bien que mal devant leurs parents et amis le jour du concert annuel et oublieront par la suite plus vite qu'il ne leur en aura fallu de temps pour les retenir. Jamais on ne leur donne l'occasion de ressentir et d'analyser la musique, ou bien d'exprimer eux-mêmes par quelques accords leurs sentiments et leurs pensées. Dans un dialogue fictif entre lui-même et un Monsieur Quelconque [« *Herr Müller* »] publié dans la traduction allemande de Julius SCHWABE sous le titre de « Das Klavier und die Musikschülerin » [« Le piano et l'élève[234] »], JAQUES-DALCROZE dépeint non sans humour la situation de ces jeunes gens à qui l'on apprend à jouer comme des pianos électriques et qui, sur le long terme, ne conserveront de cet enseignement aucun enrichissement personnel, si ce n'est qu'ils auront un peu fait travailler leur mémoire.

Selon Adolph CARPE, la principale difficulté réside dans la nécessité de trouver un équilibre entre, d'une part, la « répétition mécanique » [« mechanische Wiederholung[235] »], indispensable à l'acquisition de la technique instrumentale, et d'autre part, l'éducation artistique à proprement parler, dans laquelle l'étude du rythme a un grand rôle à jouer. Ces deux aspects exigent des démarches à la fois diamétralement opposées et complémentaires. L'apprentissage de l'aspect technique de la musique doit impérativement être accompagné d'une initiation à la reconnaissance et à l'interprétation des rythmes.

> « Plus l'alternance rythmique à laquelle l' (…) apprenti artiste sera confronté à chaque stade de sa formation sera riche (…), mieux son jeu sera à même de répondre aux exigences auxquelles l'humeur ou l'humour d'un compositeur soumet l'interprète[236]. »

Plutôt que de tout miser sur l' « illusion technique » [« technische Mache[237] »], l'idéal serait de faire travailler très tôt l'apprenant sur les grands classiques que sont Wolfgang Amadeus

[234] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „Das Klavier und die Musikspielerin", in idem, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Bâle, Schwabe, 1921, p. 45 sq.
[235] Cf. Adolph Carpe, *Der Rhythmus...*, *op. cit.*, p. 8.
[236] „Je reicher (…) der rhythmische Wechsel, welchem der (...) reifende Künstler auf jeder Stufe seiner Bildung gegenübersteht (...), desto eher und besser wird der Vortrag allen Anforderungen zu entsprechen vermögen, welche des Komponisten Laune oder Humor an den Spieler stellen." *Ibid.*, p. 11 sq.
[237] Cf. *ibid.*, p. 14.

MOZART (1756-1791) et Joseph HAYDN (1732-1809), chez qui le rythme, tout en atteignant une richesse et une perfection guère égalées, reste facilement interprétable. L'enseignant doit faire observer et expliquer à son élève le fonctionnement de l'œuvre musicale, l'introduire dans les lois de l'art et attirer son attention sur toutes les nuances, tous les contrastes et tous les éléments qui doivent impérativement apparaître dans son jeu instrumental. L'analyse rythmique contrastée des grands noms de la musique développera le sens artistique du débutant, qui apprendra à ressentir les intentions des compositeurs et s'efforcera de leur rendre justice.

Conscient des mêmes problèmes, Emile JAQUES-DALCROZE est davantage partisan de repousser l'apprentissage de l'instrument et de faire commencer l'étude de la musique par une sorte d'initiation corporelle qui développerait les capacités rythmiques de l'enfant, son oreille musicale, et lui inculquerait l'amour de la musique. D'après lui, il faut en finir avec l'idée selon laquelle le talent musical serait une question de don et chercher le plus tôt possible à développer les aptitudes musicales des écoliers. Dans cette perspective, l'apprentissage prématuré du piano n'est guère approprié à cultiver de telles qualités, car il « nuit le plus souvent aux facultés auditives et rythmiques » et a pour effet que « le sens tactile se développe au détriment du sens auditif[238] ». Celui qui apprend à maîtriser un instrument avant même d'avoir été initié à l'âme de la musique deviendra rapidement esclave de la rationalité, et ne sera jamais à même de laisser libre cours à son inspiration. La technique est loin d'être la partie la plus importante de l'éducation musicale.

> « Qu'est-ce que jouer faux du piano ? C'est taper sur des notes qui ne sont pas notées sur le cahier. Le musicien possédant la meilleure oreille peut – tel Rubinstein – produire souvent des fausses notes sur le piano. Mais il sera tout de même meilleur musicien que les si nombreux pianistes dont les doigts jamais ne s'égarent, mais dont ni l'oreille ni le tempérament ne sont accordés[239]. »

[238] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „La musique et l'enfant", *art. cit.*, p. 51. Traduction de Julius Schwabe, p. 65 : „Wenn dem Klavierspieler nicht eine Erziehung des Gehörs und der Bewegung vorangeht, so gereicht es dem rhythmischen und dem Hörvermögen meistens nur zu Schaden. Der Tastsinn entwickelt sich dann auf Kosten des Hörsinns."

[239] Cf. *ibid.*, p. 47. Traduction de Julius Schwabe, p. 59 : „Was heißt falsch Klavier spielen? Es heißt Töne anschlagen, die nicht im Notenheft stehen. Dem mit dem besten Gehör ausgestatteten Musiker können – wie z.B. Rubinstein – öfter falsche Töne auf dem Klavier mitunterlaufen. Aber er wird trotzdem ein besserer Musiker sein als die so zahlreichen Pianisten, deren Finger sich zwar niemals vergreifen, denen es aber an wohlabgestimmtem Gehör und Temperament gebricht." N.B. : D'origine polonaise, Artur Rubinstein (1887-1982) est l'un des plus célèbres pianistes du XX^{e} siècle. Dès l'âge de 16 ans, il commence une carrière internationale. A Paris, il fréquente des gens comme Marcel Proust, Camille de Saint-Saëns et Maurice Ravel. En 1906, il donne 75 concerts en l'espace de trois mois.

L'instruction « digitale » doit laisser place à une formation de l'ensemble de l'individu, qui devra apprendre à ressentir la musique en utilisant tout son organisme et, seulement ensuite, sera amené à mettre ces capacités au service du jeu instrumental. En pédagogie comme du point de vue des musiciens et musicologues, l'engagement en faveur d'une meilleure considération du rythme dans la musique va donc de pair, d'une part avec le refus d'une conception « morcelée », voire trop spécialisée de cette dernière - rythme et mélodie, structure et contenu, ne peuvent en aucun cas être dissociés ; la formation doit s'adresser à l'ensemble de l'individu, et non seulement à ses doigts - , et d'autre part avec la critique d'une tendance à placer le savoir-faire technique au-dessus de la sensibilité, et à propager ainsi une conception toute rationnelle, mécaniste voire arithmétique de cet art avant tout conçu pour émouvoir l'âme et exprimer des sentiments.

Mais les musiciens n'ont pas le monopole de ce constat, que l'on retrouve également sous la plume de philologues et spécialistes de métrique. Ainsi Eduard SIEVERS (1850-1932) ressent-il la nécessité de redéfinir les termes de « rythme » et de « mètre », et de développer l'enseignement des règles qui régissent ces phénomènes en poésie. La principale tâche de la métrique est, selon lui, la « reconnaissance de groupes » [« Gruppenteilung[240] »], qui doit se faire non pas selon des critères purement arithmétiques mais en tenant compte de la définition suivante :

> « [Un groupe rythmique est] une série de mouvements (en orchestique) ou de sons (en musique et en poésie) conçue comme une unité, série que, par la suite, la personne qui danse, interprète ou récite continue à produire par une impulsion de la volition correspondant à l'unité de la conception. Mais entre une conception et la suivante (…), il y a, à chaque fois, une sorte de point mort, que l'on peut qualifier de rupture psychique. Il en résulte à l'évidence que c'est précisément là où la rupture psychique a lieu que se situent également les frontières naturelles des groupes produits[241]. »

Dans ses *Etudes sur la métrique*[242], Eduard SIEVERS souligne que, si le Moyen Âge faisait une distinction tout à fait arbitraire entre ce qu'on appelait alors le « mètre » [*metrum*] (désignant

[240] Cf. Eduard Sievers, *Metrische Studien*, Leipzig, Teubner, 1901 (= Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 21), p. 30.
[241] „[Eine rhythmische Gruppe ist] eine als Einheit vorgestellte Reihe von Einzelbewegungen (in der Orchestik) oder Einzelschällen (in der Musik und Poesie), die dann weiterhin von dem Vorführenden oder Vortragenden durch einen der Einheit der Vorstellung entsprechenden einheitlichen Willensimpuls hervorgebracht wird. Zwischen Vorstellung und Vorstellung (...) liegt aber jedesmal sozusagen ein toter Punkt, den man als den psychischen Bruch bezeichnen kann. Daraus folgt ohne Weiteres, daß auch die natürlichen Grenzen der erzeugten Gruppen eben da liegen, wo der psychische Bruch stattfindet." *Ibid.*, p. 49.
[242] Cf. *ibid.*

une métrique de type antique, qui se fondait sur la longueur des syllabes), et ce qui portait le nom de « rythme » [*rhythmus*] (et qui désignait une métrique telle que la connaît la poésie allemande moderne, fondée sur l'alternance de syllabes accentuées et non accentuées), il règne à l'époque moderne une confusion bien plus grande encore dans le domaine de la lecture des vers. En effet, qu'il s'agisse d'une forme de vers ou de l'autre, les gens du Moyen Âge savaient parfaitement comment chacune devait être énoncée. Petit à petit, cette tradition vivante a commencé à se perdre, jusqu'à disparaître entièrement ; et la métrique est alors devenue progressivement « un chaos désuni de phrases qui induisent en erreur, un enseignement mécanique comportant toutes sortes de signes et de traits auxquels personne ne peut plus associer un seul concept clair[243] ». Face à cet amas de termes savants qui ne constituent même plus une aide, et compte tenu de l'incapacité des gens, même instruits, à réciter correctement des vers, il faut, selon SIEVERS, réformer la métrique en la faisant reposer sur des bases nouvelles et compréhensibles par tous, puis remettre à l'ordre du jour cette discipline sans laquelle on acceptera un jour définitivement de réciter la poésie comme si c'était de la prose.

La première distinction à opérer sera, pour lui, celle entre le rythme rationnel d'une part, autrement dit le rythme de la musique instrumentale, qui obéit à des règles mathématiques claires, et le rythme irrationnel d'autre part, celui de la récitation orale d'un texte, qui est une sorte de compromis entre la règle et l'irrégularité temporelle de la langue parlée. Entre ces deux extrêmes, il existe toute une palette d'états intermédiaires, allant du chant, dans lequel la prononciation et l'accentuation des mots sont largement adaptées aux impératifs de la musique, et la récitation orale classique, plus respectueuse des règles de la phonétique. Qui veut apprendre à énoncer des vers devra trouver un équilibre adéquat entre ces deux tendances et étudier les principes de lecture qui, pour chaque type de vers, doivent être respectés. En résumé, le rythme du vers, autrefois maîtrisé naturellement car transmis par une tradition vivante, a été négligé pendant très longtemps par les philologues et doit de toute urgence être réappris. Cette évolution négative s'inscrit dans un phénomène de perte d'une vision globale de cette discipline, devenue confuse, faussement savante,

[243] „(...) zu einem zusammenhanglosen Chaos irreleitender Sätze oder zu einer mechanischen Lehre von allerhand Zeichen und Strichen (...), mit denen niemand mehr einen deutlichen Begriff verband." *Ibid.*, p. 32.

et qui doit sortir de l'abstraction dans laquelle elle est tombée pour pouvoir fournir à ceux qui souhaitent lire des vers l'enseignement pratique dont ils ont besoin.

Au fur et à mesure que l'esprit technicien gagne du terrain dans des domaines autrefois dominés par l'intuition et la sensibilité, le rythme est de plus en plus négligé par ces disciplines, qui perdent peu à peu leur cohérence interne et se transforment en un amas abstrait de connaissances inutilisables. Voilà à peu près le raisonnement tenu par ces membres de la bourgeoisie cultivée, qui fustigent ainsi de manière indirecte une évolution qu'ils ressentent comme menaçante à leur égard.

Le rythme, victime d'une méthode scientifique trop réductrice

Bien souvent, les théoriciens et observateurs du rythme accusent une évolution de la science qui leur paraît néfaste et improductive. Refusant de démordre de l'idée selon laquelle toute démarche scientifique devrait impérativement se fonder sur l'analyse, l'observation du détail, l'expérimentation et le raisonnement mathématique, médecins et psychologues progressent à pas de fourmi et perdent de vue l'unité de leur objet d'étude. Ce reproche extrêmement fréquent, qui s'accompagne la plupart du temps d'une remise à l'honneur du qualitatif par rapport au quantitatif ainsi que des qualités de synthèse et d'intuition, réunit à la fois des penseurs ésotériques et des scientifiques reconnus, à la recherche d'une perspective d'étude aidant leur discipline à sortir de sa rigidité expérimentale.

Appartenant davantage à la première catégorie qu'à la seconde, les adeptes des médecines dites naturelles reprochent à la médecine traditionnelle d'assimiler le fonctionnement du corps humain à une somme de phénomènes mécaniques et chimiques. Même si leurs théories relèvent parfois davantage de la religion que de la science, ils fustigent sans doute à juste titre une tendance à considérer les organes de façon beaucoup trop isolée, et à engendrer par des traitements « locaux » des déséquilibres tout aussi graves que les maux qu'ils cherchent à curer. Posant les jalons de la

médecine anthroposophe, Rudolf STEINER oppose la sagesse occulte d'un PARACELSE à une médecine « matérialiste », dont la recherche s'effectue quasi exclusivement dans des laboratoires et face à des tables de dissection[244]. Cette méthode de travail qui consiste à isoler tout objet d'étude conduit les scientifiques à commettre deux erreurs fondamentales : d'une part, ils ignorent que toute matière organique n'est plus la même une fois qu'elle a été dissociée du tout auquel elle appartient ; de l'autre, ils ne cherchent généralement à agir que sur les symptômes et non sur les causes, et ne parviennent par conséquent que rarement à une guérison durable. Le résultat d'une prise de sang, point de départ de la plupart des diagnostics, ne peut être un outil satisfaisant en ce sens que le sang, nous dit STEINER, n'est pas le même quand il coule dans nos veines ou quand il est prélevé pour en étudier les constituants chimiques[245]. De même, en cas de dysfonctionnement de l'estomac, maltraiter l'organe par l'utilisation de sels serait comparable à l'attitude de quelqu'un qui ordonnerait, en cas de retard répété d'un train, la réparation de la locomotive avant même de chercher à savoir si le conducteur n'y est pas pour quelque chose[246]. Dans la perspective de l'anthroposophie, ces « médecins empoisonneurs » sont victimes d'une formation qui les a rendus aveugles au fonctionnement du vivant et à la nature spirituelle de l'homme.

Pour STEINER, un bon médecin n'a pas nécessairement à être un bon chimiste ; ce doit être avant tout un homme d'expérience et d'intuition. Il doit être capable de se mettre dans la peau de son patient, de prendre en considération son caractère et son peuple d'origine (car on ne soigne pas un Russe comme un Allemand, un Italien ou un Français[247]), mais aussi les rapports entretenus par son corps avec le monde extérieur (les plantes, la nature, etc.) et le monde spirituel (les planètes, les parties invisibles de l'individu).

> « [S]eul celui qui sait évaluer les rapports entre monde intérieur et monde extérieur est, dans chaque cas individuel, à même de dire comment l'extérieur, le macrocosmique, peut être utilisé pour agir sur le microcosmique. (…) En cas de maladie, déterminer le régime d'un homme d'après des lois établies selon des critères purement extérieurs et empruntées aux statistiques ou à la chimie, c'est toujours porter un jugement superficiel. Il y a des raisons tout autres qui sont à l'œuvre. Et donc, nous voyons

[244] Cf. Rudolf Steiner, „Das Wesen der Krankheitsformen" (Berlin 10/11/1908), in idem, *Geisteswissenschaftliche Menschenkunde*, Dornach, Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung, 1988, p. 112 sq.
[245] Cf. *ibid.*, p. 103.
[246] Cf. *ibid.*, p. 106 sq.
[247] Cf. *ibid.*, p. 109.

bien que la connaissance spirituelle doit toujours accompagner et éclairer celle concernant les gens malades et en bonne santé[248]. »

La manière dont travaille la médecine traditionnelle est présentée comme étant beaucoup trop réductrice : il est impossible d'analyser correctement un quelconque dysfonctionnement organique, ou même de progresser dans la compréhension de l'homme, en se fondant uniquement sur l'étude chimique de substances prélevées sur son organisme et en ignorant son unité interne, sa nature spirituelle, et donc aussi les rythmes qui le relient au cosmos. Car, « héritage de [l'] origine spirituelle[249] » de l'homme, le rythme est un des éléments fondamentaux de notre constitution qui, pour les médecins de type « matérialiste », restera toujours un mystère. Ainsi, dans l'étude de la pneumonie, la fameuse « crise du septième jour », qui coûte la vie à de nombreux malades, ne peut être comprise si l'on n'admet que l'être humain n'est pas seulement constitué d'un corps physique, mais que celui-ci est perpétuellement influencé par la rotation de corps invisibles qui sont en interaction permanente les uns par rapport aux autres. Etant donné que l'apparition et la chute de la fièvre sont intimement liées à la rencontre périodique entre deux composants de notre constitution spirituelle, le corps éthérique et le corps astral, toute expérimentation sur l'organisme à proprement parler serait vaine. Et de façon générale, une science qui progresserait uniquement sur la base de l'analyse et de l'expérimentation serait infructueuse, et elle ne pourrait sortir de cet état que par une perspective plus large et plus globale de la nature humaine, qui inclurait des vérités psychiques et ésotériques non démontrables par un raisonnement purement mathématique.

De tels raisonnements ne peuvent guère nous surprendre de la part de penseurs ésotériques comme STEINER. Néanmoins, il est intéressant de constater qu'en dehors de cette sphère extrêmement productive au tournant du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, des scientifiques de renom réagissent également à une conception trop réductrice de la science, reprochant à celle-ci d'ignorer tout ce qui n'est pas mesurable ou quantifiable, et de se cantonner à une méthode analytique qui la

[248] „[N]ur der, welcher weiß, wie das Äußere zum Innern in einem Verhältnis steht, kann im einzelnen Falle sagen, wie das Äußere, das Makrokosmische, für das Mikrokosmische verwendet werden kann. (...) Es ist immer ein oberflächliches Urteil, wenn im Erkrankungsfalle die Diät eines Menschen bestimmt werden soll nach rein äußerlich gefundenen Gesetzen, die der Statistik oder der Chemie entnommen worden sind. Da handelt es sich um ganz andere Gründe. So sehen wir wie hier das geistige Erkennen dasjenige durchströmen und durchglühen muß, was mit dem gesunden und kranken Menschen zu tun hat." *Ibid.*, p. 108.

[249] „ (...) der Mensch trägt heute den Rhythmus als Erbschaft seiner geistigen Abstammung in sich." Rudolf Steiner, „Über den Rhythmus der menschlichen Leiber" (Berlin 21/12/1908), in *ibid.*, p. 159.

conduit à se perdre dans le détail, voire à se méprendre sur la nature de ses objets d'étude. Et là aussi, nous constatons que le rythme est présenté comme ayant longtemps fait les frais de ces méthodes de travail et que son étude nécessite une perspective plus globale. A cet égard, la jeune discipline qu'est la psychologie mérite toute notre attention, car elle se trouve, durant les années qui nous intéressent, en proie à de nombreuses interrogations en rapport à notre problématique. Peut-il y avoir une science en dehors de l'analyse, l'expérimentation et du calcul ? Doit-on (et surtout peut-on) étudier le psychique en en isolant les différents composants, à la manière du chimiste qui décompose toute substance en molécules et en atomes ?

Bien que considéré comme un des fondateurs de la psychologie expérimentale, et bien qu'influencé, à certains égards, par des physiologistes anti-vitalistes comme Emil du BOIS-REYMOND[250] (1818-1896) ou Hermann Ludwig von HELMHOLTZ[251] (1821-1894), pour lesquels les lois physiologistes devaient être considérées comme des lois de la physique[252], Wilhelm WUNDT[253] (1832-1920) n'en est pas moins persuadé de la nécessité de faire échapper la psychologie à l'empire exclusif des lois de la mécanique. Suivant en cela Gustav Theodor FECHNER[254] (1801-1887), il est certes un des premiers à introduire la mesure en psychologie et à travailler quotidiennement avec des appareils de mesure de plus en plus précis, mais tout en faisant entrer cette dernière dans la cour des sciences expérimentales, le fondateur du célèbre laboratoire de Leipzig ne devait pas pour autant aligner sa méthode sur celle des physiciens, qui apparaît, selon

[250] Emil du Bois-Reymond (1818-1896) : Célèbre physiologiste, il appartient à l'école allemande anti-vitaliste et matérialiste du XIX^{e} siècle. Elève de Johannes Peter Müller, il travailla longuement avec lui à répéter et améliorer les expériences de Carlo Matteucci sur les muscles de grenouille. Pour ses besoins expérimentaux, il développa un galvanomètre particulièrement sensible. Son œuvre la plus célèbre sont les études sur l'électricité animale. Voir : Emil Heinrich du Bois-Reymond, *Untersuchungen über tierische Electricität*, Berlin, Reimer, 1848-1884. Sur sa position antivitaliste : idem, *Über die Geschichte der Wissenschaft*, Baunatal, Dittert, 1989 [= discours prononcé le 4/7/1872 devant la Königlich-preußische Akademie der Wissenschaften].

[251] Hermann Ludwig von Helmholtz (1821-1894) : Physiologiste et acousticien. Ses théories physiologiques sur la musique font référence durant toute la première moitié du XX^{e} siècle. Voir en particulier : Hermann Ludwig von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2003 ; idem, *Schriften zur Erkenntnistheorie*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2006. Sur sa conception de la science, voir : idem, *Das Denken in der Naturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

[252] Sur l'opposition entre mécanisme et vitalisme, voir : Jean-Michel Pouget, *La science goethéenne des vivants*, Bern, Peter Lang, 2001, p. 91-107.

[253] Pour une présentation biographique succincte, se reporter à : Serge Nicolas, *La psychologie de W. Wundt*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 7-12.

[254] Gustav Theodor Fechner (1801-1887) : Physicien et philosophe, il est l'auteur de nombreux écrits métaphysiques d'inspiration mystique. Il passe pour être le premier à avoir introduit la mesure en psychologie en établissant une relation mathématique entre l'excitation et la sensation. Le résultat en est la fameuse loi de Fechner : « la sensation varie comme le logarithme de l'excitation » : S = k logE.

lui, comme fondée sur une grossière simplification du réel. Dans l'ouvrage épistémologique qu'il a rédigé vers la fin de sa carrière scientifique, *Monde sensible et suprasensible*, il oppose trois visions du monde : la vision naïve[255] [« *das naive Weltbild* »] , c'est-à-dire celle pour le moins hypothétique de l'homme qui laisse libre cours à sa faculté d'intuition sans être influencé par un quelconque raisonnement, savoir ou tradition, la vision physique[256] [« *das physikalische Weltbild* »] et la vision psychologique[257] [« *das psychologische Weltbild* »]. Il insiste notamment sur l'insuffisance de la deuxième à décrire le réel et sur la volonté, propre à la psychologie, de reconstituer à un niveau plus élevé « l'unité de l'être[258] » [« *die Einheit des Seins* »] ressentie par l'homme naïf. Héritée de l'Antiquité grecque, la théorie des atomes[259], qui imagine la matière constituée de particules indivisibles et immuables, dénuées de toute propriété et entourées de vide, apparaît comme représentative d'une conception simplifiée et faussée de la réalité.

> « Les atomes sont des formations tout aussi abstraites et absentes de la réalité que les constructions géométriques qui leur servent de modèles. Ils sont l'actualisation par la pensée du concept de corps absolument fixe. Mais de tels corps sont tout aussi inexistants dans la nature que les points inextensibles, les lignes droites strictement unidimensionnelles et toute autre abstraction géométrique. Si la vision naïve du monde, à partir de laquelle la vision physique s'est constituée par abstraction et par construction, n'est en réalité pas une image, mais l'intuition directe de la réalité, la vision physique du monde n'est par conséquent pas non plus une image, et encore moins une réalité, mais les éléments qui sont le résultat de sa décomposition de l'espace ont tout à fait le caractère de symboles, de la même façon qu'en géométrie, le point physique sert de symbole au point mathématique, et la ligne physique à la ligne mathématique[260]. »

En faisant abstraction du qualitatif, la chimie et la physique naviguent dans un univers fictif, comparable à celui des mathématiques. Or, selon WUNDT, considérer cette façon de travailler comme la seule méthode scientifique valable serait un désastre pour la science, qui doit

[255] Cf. Wilhelm Wundt, *Sinnliche und übersinnliche Welt*, Leipzig, Alfred Kröner, 1914, p. 1-14.
[256] Cf. *ibid.*, p. 15-52.
[257] Cf. *ibid.*, p. 91-138.
[258] Cf. *ibid.*, p. 301-369.
[259] Pour une présentation synthétique des théories présocratiques de l'atome, voir : Wolfgang Röd, *Kleine Geschichte der antiken Philosophie*, München, Beck, 1998, p. 57-71.
[260] „Die Atome sind genau ebenso abstrakte, in der Wirklichkeit nicht vorkommende Gebilde, wie die geometrischen Formen, die ihre Vorbilder sind. Sie sind der verwirklicht gedachte Begriff des absolut starren Körpers. In der Natur aber gibt es solche Körper ebenso wenig, wie es ausdehnungslose Punkte oder streng eindimensionale gerade Linien und andere geometrische Abstraktionen gibt. War das naive Weltbild, aus dem dieses physikalische durch Abstraktion und Konstruktion entstanden ist, in Wahrheit kein Bild, sondern die unmittelbar geschaute Wirklichkeit, so ist demnach das physikalische Weltbild wiederum kein Bild, aber noch weniger ist es Wirklichkeit, sondern die Bestandteile, in die es den Raum zerlegt, besitzen durchaus den Charakter von Symbolen in analogem Sinne, wie uns in der Geometrie der physische Punkt als Symbol für den mathematischen, die physische Linie als Symbol der mathematischen dient." Wilhelm Wundt, *Sinnliche und übersinnliche Welt*, *op. cit.*, p. 22 sq.

impérativement élargir son point de vue. La catastrophe proviendrait essentiellement de GALILÉE (1564-1642). Proposant de ne garder de la réalité que « les figures, les nombres et les mouvements » et d'ignorer « les odeurs, les goûts et les sons », dans lesquels il voyait, « à l'extérieur des êtres vivants, de simples mots[261] », il a définitivement banni toute qualité sensorielle de ses investigations. Dans une telle perspective, les phénomènes visuels et acoustiques que représente la sensation de rythme ne peuvent en aucun cas faire l'objet d'une étude scientifique.

Plaçant l'étude de la perception au centre de ses préoccupations, la psychologie de WUNDT cherche, quant à elle, à rompre avec cette abstraction[262]. En plus de se pencher précisément sur les sujets que la physique ignore, elle a pour prétention de réconcilier méthode expérimentale et intuition en prônant une analyse qui ne perde jamais de vue la totalité. Car de même que les événements pour l'historien, les phénomènes psychiques et sensoriels « s'analysent d'eux-mêmes, exigent des comparaisons, des mises en relation[263] » ; mais la méthode analytique ne doit, d'après WUNDT, jamais devenir une fin en soi pour le psychologue ; elle est toujours « au service de la synthèse qui lui succède[264] », et prend toute sa signification dans cette dernière. En ce sens, il réfute avec véhémence le reproche d' « atomisme psychologique » [« psychologischer Atomismus[265] »] qui lui a plusieurs fois été adressé, et défend au contraire la complémentarité entre vision globale et analytique comme étant la seule attitude scientifique valable permettant l'étude des phénomènes psychiques.

---

[261] La citation de Galilée est la suivante : „Wenn die Ohren, die Zunge und die Nase hinweggenommen sind, so werden zwar die Figuren, die Zahlen und die Bewegungen bleiben, aber nicht die Gerüche, Geschmäcke oder Töne, von denen ich glaube, daß sie außerhalb des lebenden Wesens nichts anderes sind als bloße Namen." Commentaire de Wundt : „ In diesen Worten ist das Prinzip der Ausschließung der Sinnesqualitäten aus dem physikalischen Weltbild klar ausgesprochen. Von diesem selbst aber erklärte Galilei: „Das Buch der Natur ist in Buchstaben verfaßt und geschrieben, die von denen unseres Alphabetes verschieden sind, nämlich in Dreiecken und Quadraten, in Kreisen und Kugeln, in Kegeln und Pyramiden." Das ist der volle Rückgang auf die alten atomistischen Vorstellungen, aber diese sind nunmehr von allen Unklarheiten gereinigt, die ihnen dereinst aus der Bildertheorie anhafteten." Pour les deux citations, voir : *ibid.*, p. 22 sq.

[262] L'opposition entre physique et psychologie dans la conception de Wundt est ainsi exprimée par H. Lachelier : « La physique a donc pour première tâche de substituer aux phénomènes de l'intuition des concepts qui fassent disparaître les contradictions de l'expérience primitive (…). En psychologie, les concepts servent uniquement à classer les intuitions et les rapports d'intuitions, jamais ils ne se substituent à ces intuitions. » H. Lachelier, « La métaphysique de M. Wundt », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 29, 1890, p. 460 sq., reproduit dans Serge Nicolas, *La psychologie de W. Wundt*, *op. cit.*, p. 110.

[263] „Die Erscheinungen (...) analysieren sich selber, und sie fordern damit Vergleiche, Beziehungen heraus." Wilhelm Wundt, *Sinnliche und übersinnliche Welt*, *op. cit*, p. 100.

[264] „Die Analyse steht (...) im Dienst der nachfolgenden Synthese." Idem.

[265] Idem.

> « Ce qui est assemblé est toujours là en premier ; mais pour en comprendre la genèse, nous devons chercher à pénétrer dans sa constitution, or cela n'est possible que si d'une part, nous gardons à l'esprit le rapport des éléments au tout, et d'autre part, en faisant varier les conditions, nous étudions les rapports fonctionnels entre les composants et leurs résultantes[266]. »

Pour la psychologie expérimentale, l'analyse est donc une nécessité, mais c'est bien la « synthèse créative[267] » [*« schöpferische Synthese »*] qui est le principe le plus fondamental. Tandis que les autres sciences expérimentales se complaisent dans la simple décomposition du réel et dans l'abstraction, le psychologue ne peut se contenter d'une telle approche. Ce qui distingue son objet d'étude de ceux de la physique, c'est que tout résultat de la somme de plusieurs éléments psychiques est en même temps une formation psychique à part entière, qui doit par conséquent être étudiée comme telle[268]. En physique, le son se décompose en une série d'ondulations de l'air, et il disparaît par conséquent en tant que tel derrière cet état de fait ; en revanche, conçu comme phénomène psychique, il est à la fois la somme d'un nombre plus ou moins grand de sensations phoniques, et un tout qui représente bien plus que la simple addition de tous ces éléments. Et il en va évidemment de même des accords et des séquences rythmiques, qui sont décomposables en un certain nombre de sons individuels mais produisent un effet qui est indépendant de celui que suscitent les différents éléments pris indépendamment les uns des autres. L'étude des phénomènes esthétiques et celle de la perception des phénomènes visuels et acoustiques, parmi lesquels il faut bien évidemment ranger la sensation de rythme, exigent donc un tel va-et-vient entre expérimentation, analyse et synthèse. Elle est inaccessible à la conception dite « physique » du monde, qui est, de par sa nature, conduite à ne s'intéresser qu'à une réalité vidée de toute qualité autre que la forme, l'emplacement, la taille et le mouvement.

---

[266] „Das Zusammengesetzte ist überall zuerst da; aber um es in seiner Entstehungsweise zu begreifen, müssen wir in seine Konstitution einzudringen suchen, und das ist wiederum nur möglich, wenn wir uns einerseits das Verhältnis der Elemente zum Ganzen vor Augen halten und andererseits durch Variation der Bedingungen die funktionellen Beziehungen der Komponenten zu ihren Resultanten ermitteln." *Ibid.*, p. 101.

[267] Cf. *ibid.*, p. 102.

[268] Georges Dwelshauvers (1866-1937), qui a travaillé sous la direction de Wundt, parle de « principe des résultantes créatrices » : « Tout produit mental est plus et autre chose que la combinaison des éléments qui lui donnent naissance. Une perception de sons, par exemple, est plus que la somme de ses composantes ; une représentation spatiale est autre chose que les éléments sensibles qui y entrent et se fusionnent en elle, tout en y disparaissant ; un sentiment esthétique élémentaire diffère des combinaisons physiques qui le provoquent ; un acte volontaire est autre chose qu'une somme de motifs. » Georges Dwelshauvers, « Wilhelm Wundt et la psychologie expérimentale », in Charles Andler *et al.*, *La philosophie allemande au XIX^e siècle*, Paris, Alcan, 1912, p. 152, cité d'après sa reproduction dans Serge Nicolas, *La psychologie de W. Wundt*, *op. cit.*, p. 71.

Celui à qui l'on reprochera d'avoir fait perdre sa spécificité à la psychologie en la transformant en une vulgaire science de laboratoire n'est donc pas le réductionniste que beaucoup ont vu en lui ; ses travaux sur la psychologie des peuples et ses écrits métaphysiques en sont la preuve évidente[269]. S'il a pu présenter l'expérimentation et la mesure comme garantes de la scientificité de sa discipline, il prend également clairement ses distances vis-à-vis de la conception trop réductrice de la science qui a cours à son époque, et rejoint en cela la tendance que nous avons pu observer chez de nombreux clercs de sa génération et de la suivante. Il n'en sera pas moins la cible de nombreuses critiques qui ont vu dans son travail l'apogée de la vision « microscopique » tant décriée.

Autour de 1900, la critique de la psychologie positiviste est dans l'air du temps, même si, comme nous l'avons souligné, le procès qui est fait à WUNDT tend à éluder la complexité de son œuvre. Tandis que *Matière et Mémoire*[270] d'Henri BERGSON (1859-1941) démontre l'originalité de la conscience et l'indépendance de l'esprit par rapport aux lois de la matière, Christian von EHRENFELS (1859-1932) opère une révision de la psychologie objective qui pose les jalons de la future école « gestaltiste[271] ». La recherche d'une analogie avec la physiologie ainsi que la méthode expérimentale n'apparaissent plus nécessairement comme les seules voies à suivre en psychologie. Hermann SWOBODA (1873-1963), dont les travaux ont tenté de démontrer la rythmicité propre à notre organisme par la mise en évidence du retour périodique des symptômes dans des cas de psychopathologie[272], partage le scepticisme d'un grand nombre de ses collègues face à l'hégémonie de la méthode de laboratoire. Célèbre pour avoir repris à son compte la théorie des périodes élaborée par Wilhelm FLIEß (1858-1928) et semé par là même la discorde entre ce dernier et le

[269] La *Völkerpsychologie* et la métaphysique sont respectivement étudiées par H. Norero et H. Lachelier dans deux articles reproduits par Serge Nicolas, *op. cit.*, p. 77-97 et p. 99-146.
[270] Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, [1]1939, [5]1997.
[271] Au sujet de la théorie de la *Gestalt* de Ehrenfels et de l'école « gestaltiste », voir : Jean-François Braunstein / Evelyne Pewzner, *Histoire de la psychologie*, Paris, Armand Collin, [2]2005, p. 173-181. Voir aussi : Christian von Ehrenfels, « Über Gestaltqualitäten », *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 1890, p. 249-292.
[272] Jacques Le Rider écrit, en simplifiant un peu les choses, que l'ouvrage principal de Swoboda, *Les périodes de l'organisme humain et leur signification biologique et psychologique*, « tente d'appliquer le principe de la périodicité à l'interprétation des rêves. » Jacques Le Rider, *Le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris, PUF, 1982, p. 80.

père de la psychanalyse Sigmund FREUD[273] (1856-1939), il attribue cette découverte selon lui historique à une démarche beaucoup plus souple que celle prônée par l'école de Leipzig. Dans la préface des *Périodes de l'organisme humain dans leur signification psychologique et biologique*[274], il accuse le courant majeur de la psychologie de son temps de rester embourbé dans l'élémentaire pour ne finalement jamais atteindre le complexe. Parfaitement ennuyeuse et infructueuse, la méthode lancée par WUNDT est vue comme caractéristique d'une époque « qui laisse des machines décider de questions de psychologie, sur l'âme de la plus noble des créatures terrestres[275] ». Si elle veut à nouveau susciter l'intérêt dont elle a longtemps joui et parvenir à des résultats satisfaisants, elle doit avant tout s'émanciper des méthodes et du jugement de la physique et des mathématiques, et renoncer à tous les « instruments de torture » (kymographes et autres) sur lesquels elle se fonde. Car ces machines, dont la précision progresse jour après jour au détriment de la connaissance de l'âme, ne font que réduire le champ de vision du scientifique ; et ces méthodes offrent une gloire non méritée à des gens qui n'ont aucun sens des réalités psychiques.

> « En quoi est-ce que le fait qu'un physicien ou un chimiste ne soit pas convaincu par les résultats de la psychologie devrait-il poser problème au psychologue ? (…) La méthode, c'est une façon d'aider même ceux qui n'en sont normalement pas capables à trouver quelque chose. (…) C'est avec la psyché qu'il faut faire de la psychologie[276]. »

Observation directe, intuition, empathie et raisonnement doivent retrouver leur juste place au sein d'une psychologie qui, sous prétexte de vouloir devenir une science à part entière, s'est alignée sur des méthodes qui ne conviennent guère à l'étude de l'âme humaine et conduisent même à en ignorer les aspects les plus fondamentaux. L'étude du rythme, qu'il s'agisse de celui que nous percevons ou de la périodicité qui est en nous, invite donc une fois de plus à une prise de distance par rapport aux sciences dites exactes, dont les méthodes extrêmement réductrices ont la fâcheuse tendance à s'étendre aux sciences humaines.

---

[273] Pour une présentation synthétique de l'affaire, voir : Marthe Robert, *La révolution psychanalytique*, Paris, Payot, 1994, p. 111-123. Erik Porge lui a également consacré une étude détaillée. Cf. Erik Porge, *Vol d'idées ? Wilhelm Fließ, son plagiat et Freud*, Paris, Denoël, 1994.

[274] Cf. Hermann Swoboda, *Die Perioden des menschlichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung, Leipzig, Franz Deuticke*, 1904.

[275] „[Die Idee, das Experiment für die Erforschung der Seele fruchtbar zu machen, war der] Ausdruck eines Zeitalters, in welchem (…) Maschinen über Fragen der Psychologie [entscheiden], über die Seele des höchsten irdischen Geschöpfes" *Ibid.*, p. V.

[276] „Wenn dem Chemiker oder Physiker die Resultate der Psychologie nicht einleuchtend sind, so hat das den Psychologen nicht zu bekümmern. (...) Methode, das ist die Art, wie auch diejenigen etwas finden können, die sonst nichts zu finden imstande wären. (...) Psychologie kann man nur mit der Psyche treiben." *Ibid.*, p. VII.

Pour le caractérologue Ludwig KLAGES, cet atomisme qui triomphe en psychologie comme dans les autres sciences du vivant en trahit le véritable moteur. Comme il le démontre dans le premier chapitre de ses *Principes de Caractérologie*[277], l'âme et la vie ne les intéressent pas en tant que telles, mais uniquement dans la mesure où l'on peut en tirer un quelconque profit ; et c'est la raison pour laquelle elles tendent à décomposer celles-ci en entités directement exploitables, et détournent par là même l'attention de ce qui fait leur spécificité et leur beauté, à savoir la rythmicité, la vitalité des formes, etc. Virtuoses de la classification, les psychologues établissent des catégories qui ne peuvent tromper quant aux objectifs qu'ils poursuivent : endurance, aptitude à l'exercice ou à la détente, excitabilité, autant de critères qui ne servent pas à décrire la personnalité à proprement parler, mais son aptitude professionnelle, c'est-à-dire à évaluer son potentiel pour l'économie.

> « On ne voit et on ne connaît plus l'être humain en tant que tel, mais un mécanisme intellectuel qui est au service d'une fin située en dehors de lui-même et qui est mesuré en fonction de ce à quoi il est hypothétiquement destiné[278]. »

L'objet d'une telle science n'est pas l'homme, mais l' « homme rationnel » et ses capacités exploitables. Le rythme tel que le conçoit le futur représentant de la « philosophie de la vie » n'a bien entendu pas sa place dans de telles disciplines. Au lieu de fournir les outils d'une description parlante et désintéressée des caractères humains, la psychologie s'évertue à analyser le plus précisément possible la constitution de nos organes sensoriels, le fonctionnement de notre système nerveux ou encore l'anatomie de notre cerveau, sans pour autant nous en apprendre plus sur notre vie intérieure. Selon KLAGES, la seule façon d'atteindre ce dernier objectif serait d'abandonner la « psychologie analytique » pour revenir à une « psychologie synthétique », comme la pratiquait le médecin romantique Carl Gustav CARUS[279] (1789-1869). Contrairement à Wilhelm WUNDT, il est

[277] Cf. Ludwig Klages, *Prinzipien der Charakterologie*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1910, p. 1-15.
[278] « Man sieht und kennt nicht mehr den Menschen als solchen, sondern einen intellektuellen Mechanismus, der einem außerhalb seiner liegenden Zwecke dient und an einer hypothetischen Bestimmung gemessen wird. » *Ibid.*, p. 6.
[279] Carl Gustav Carus (1789-1869) : médecin, peintre et philosophe de la génération romantique. Il est ami de Caspar David Friedrich (1774-1840) et adepte des théories de Franz Anton Mesmer (1734-1815) sur le magnétisme. Contrairement à Rudolf Virchow (1821-1902), il est persuadé qu'il ne faut pas uniquement fonder la médecine sur les découvertes de la physique et de la chimie, mais également sur l'esprit qui est à l'œuvre chez l'homme et dans la nature. A son sujet, on peut se reporter aux deux études de Ekkehard Meffert : Ekkehard Meffert, *Carl Gustav Carus : Arzt – Künstler – Goetheanist. Eine biographische Skizze*, Basel, Perseus Verlag, 1999 ; et idem, *Carl Gustav Carus. Sein*

persuadé que l'analyse est un acte irrévocable auquel la synthèse ne peut succéder. Car dans le domaine du vivant, si l'on peut décomposer le tout en parties, l'inverse n'est pas possible[280]. Ce qui a perdu son unité organique ne la retrouvera jamais. Il préconise de considérer les caractères comme des entités globales et insiste sur la nécessité d'abandonner l'expérimentation, dans la mesure où celle-ci place l'individu dans une situation artificielle et inconfortable qui influe inévitablement sur le résultat des mesures. Enfin, KLAGES fait de la distance un principe incontournable, considérant qu'une trop grande proximité par rapport à l'objet d'étude induit une concentration sur le détail qui ne permet pas de laisser l'image globale produire son impression.

> « La proximité concentre le regard sur un point, isole l'objet de cette observation rapprochée et conduit inévitablement à cet atomisme de la pensée dont la psychologie d'école a fourni un bel exemple, alors que l'éloignement qui ouvre l'horizon exige un regard pour ainsi dire dynamique, qui oppose à la croyance en l'objectivité du détail la totalité d'une image[281]. »

De même que Hermann SWOBODA, KLAGES considère que ce travail exige des qualités rares, ce qui n'est pas nécessairement le cas des mesures effectuées par les disciples de WUNDT. Lorsque l'on soumet des êtres humains à diverses impressions visuelles et acoustiques et que l'on effectue alors un certain nombre de mesures, on parvient toujours à un résultat, même si celui-ci n'est pas d'un grand intérêt. En revanche, pour transformer le phénomène en image [*Bild*] et en reconnaître le sens, le psychologue doit posséder un don de voyance [« Sehkraft[282] »] qui lui permette de percevoir les phénomènes comme des symboles. Le sens qu'il s'agit de formuler n'est en aucun cas le résultat d'un raisonnement logique, mais il s'impose de lui-même à celui qui sait le percevoir, et il n'est accessible que si le phénomène est considéré comme un ensemble indissociable, que toute tentative d'analyse détruirait irrémédiablement.

Leben, seine Anschauung von der Erde, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben, 1986. Pour une rapide présentation, voir : Robert Josef Kozljanič, *Lebensphilosophie. Eine Einführung*, Stuttgart, Kohlhammer, 2004, p. 59-83.

[280] „Als Prinzip gefaßt: man muß das Ganze haben, ehe man es mit Erfolg unternimmt, die Teile zu erforschen. Man kann wohl jenes in diese zerlegen, nicht aber umgekehrt jemals aus diesen jenes zusammensetzen (...)." Ludwig Klages, *Prinzipien der Charakterologie*, *op. cit.*, p. 13.

[281] „Das Nahesein (...) hält den Blick an einem Punkt fest, vereinzelt den Gegenstand der Nahbetrachtung und führt unausweichlich zu jenem Atomismus des Denkens, von dem die Schulpsychologie ein Beispiel bietet, wohingegen die horizonterweiternde Ferne ein gleichsam wanderndes Auge fordert, das dem Glauben an die Gegenständigkeit des einzelnen die Totalität eines Bildes entgegenhält." *Ibid.*, p. 11.

[282] Cf. *ibid.*, p. 12.

Qu'il s'agisse de psychologie ou de l'étude du vivant de façon générale, la perspective d'étude anti-analytique prônée par KLAGES est à ses yeux la seule à pouvoir reconnaître au rythme la place qui lui incombe, alors que les sciences telles qu'elles sont pratiquées ne lui accordent aucune attention ou bien se méprennent à son sujet en le confondant avec la règle ou la mesure[283]. La raison principale de cet oubli est liée à l'hostilité fondamentale du rythme par rapport à l'esprit et à la rationalité[284] [*Geistwidrigkeit des Rhythmus*]. Conçu par analogie au mouvement de la vague, celui-ci n'a ni début ni fin, et il est impossible de le diviser en entités bien déterminées. L'esprit, qui est porté par nature à décomposer le réel et à y introduire des bornes, se trouve bien dépourvu face à un tel phénomène, qui révèle en quelque sorte les limites d'une vision rationnelle du monde. Pour KLAGES, se tourner vers le rythme et adopter une perspective d'étude qui convienne à le décrire, cela revient à lutter contre la suprématie de la physique et à prouver que son point de vue sur le réel n'est pas le seul qui soit scientifiquement valable.

La physique limite son champ d'étude au « monde des choses » [« Welt der Dinge »], alors que le rythme appartient au monde des phénomènes [« Welt der Erscheinungen »]. Or, le premier est d'une certaine manière une fiction, étant donné qu'il ne tient pas compte du mouvement perpétuel et de la métamorphose continue auxquels est soumis le réel. En son sein, une table restera toujours une table, et un individu sera toujours semblable à lui-même, tandis que le phénomène de la table ou de l'individu sont en perpétuelle évolution.

> « Le monde des phénomènes est soumis à un perpétuel changement et fuite, tandis que le monde des choses (qui échappe en quelque sorte au temps) est fixe[285]. »

Regarder le monde avec les yeux de la physique, c'est donc en quelque sorte lui faire échapper à la temporalité et faire ainsi abstraction de l'un de ses attributs les plus fondamentaux.

---

[283] La confusion entre rythme et mesure est l'objet de l'étude *Vom Wesen des Rhythmus*, qui est la version rédigée et reprise d'une contribution que Klages devait présenter au Congrès de l'éducation corporelle artistique de 1922. Il en existe différentes versions. Nous citons la première : Ludwig Pallat / Franz Hilker, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 94-137. Pour la version du texte remaniée en 1934, voir : Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Bonn, Bouvier, [4]2000. Traduction française : Ludwig Klages, *La nature du rythme* [Traduction et présentation de Olivier Hanse], Paris, L'Harmattan, 2004.

[284] Cf. *Ibid.*, p. 102 sq.

[285] „Die Welt der Erscheinungen befindet sich in immerwährender Wandlung und Flucht, während die Welt der Dinge (gleichsam zeitentzogen) verharrt." *Ibid.*, p. 95

Etant donné qu'elle ne s'intéresse qu'à des « régularités exploitables[286] » [« nützliche Regelmäßigkeiten »], la science mécaniste est par ailleurs aveugle à tous les miracles du vivant que l'on ne peut expliquer de façon rationnelle : les phénomènes d'idiosyncrasie que l'on retrouve dans le monde animal, la « connexion à distance » qui relie les êtres vivants aux forces planétaires et sans laquelle on ne peut comprendre la migration des oiseaux et le sens de l'orientation des abeilles, ou encore le fait que les mammifères commencent à construire leur terrier même si l'arrivée de l'hiver n'est pas encore perceptible[287]. Tous ces éléments ne font l'objet d'aucune étude ou bien reçoivent une explication insatisfaisante, qui se concentre exclusivement sur les réactions hormonales et chimiques à l'origine de telles réactions.

La conséquence du triomphe d'une vision aussi réductrice du monde est que nous perdons peu à peu tout rapport émotionnel à l'égard de la nature, que nous avons donc de moins en moins de scrupules à exploiter. Se met alors en place un abominable cercle vicieux : plus nous pillons la nature, plus elle perd sa beauté originelle et moins nous avons de scrupules à l' « instrumentaliser[288] » et à la détruire. Détournant le regard de tout ce qui relie l'homme à la nature et suscite son admiration, la science est directement à l'origine de la catastrophe écologique qui se prépare, et dont KLAGES se fait le prophète dans son célèbre discours *Mensch und Erde*. Dans cet écrit, il s'en prend notamment au darwinisme, qu'il considère comme une invention destinée à justifier le pillage auquel le christianisme avait déjà invité l'homme en lui demandant de l'assujettir[289]. Considérant que, dans le règne animal, l'omniprésent combat pour l'existence [*Kampf ums Dasein*] est indispensable au perfectionnement progressif des espèces, Charles DARWIN

[286] L'expression est de Thomas Rohkrämer. Cf. Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland. 1880-1933*, Paderborn, Schöningh, 1999, p. 177.
[287] Voir à ce sujet : Olivier Hanse, « Nature animale et protection de l'animal dans l'œuvre de Ludwig Klages », dans Marc Cluet *et al.*, *L'Amour des animaux dans le monde germanique*, Rennes, PUR, 2006, p. 213-227.
[288] Cf. Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne?*, *op. cit.*, p. 173.
[289] A ce sujet, on peut se reporter à l'analyse du klagésien convaincu Konrad Eugster dans : idem, *Die Befreiung vom anthropozentrischen Weltbild*, Bonn, Bouvier, 1989, p. 74 sqq., et à la réponse du théologien Karl-Heinz Kronawetter dans : idem, *Die Vergöttlichung des Irdischen. Die ökologische Lebensphilosophie von Ludwig Klages im Diskurs mit der christlichen Theologie*, Bonn, Bouvier, 1999, p. 261 sqq. Cette dernière étude rouvre, en dialoguant avec la pensée de Klages, un débat qu'avait relancé, au début des années 1980, le théologien Eugen Drewermann. Cf. Eugen Drewermann, *Der tödliche Fortschritt: von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums*, Regensburg, Pustet, 1981.

projette sur la nature les structures de l'économie libérale, détruit définitivement le respect religieux qu'elle nous inspirait naturellement, et laisse libre cours à son « pillage[290] ».

En résumé, le fait que des sciences comme la médecine et la psychologie aient longtemps négligé le rythme n'est pas dû à un simple oubli collectif, mais met le doigt sur une évolution néfaste de leur perspective de travail. Devenues trop analytiques, elles se perdent dans le détail et se montrent incapables de reconstruire une vision globale à partir des éléments qu'elles ont isolés. Matérialistes, rivées sur les aspects quantitatifs et cherchant à tout ramener à des raisonnements mathématiques, elles ignorent les différences qualitatives et font abstraction de tout ce qui ne rentre pas dans leur schéma arithmétique. Cette façon beaucoup trop réductrice de considérer le réel, armé d'un microscope et cherchant à tout ramener à des équations et à des formules, conduit les sciences à faire abstraction d'aspects fondamentaux du vivant, et rend certaines d'entre elles inintéressantes et improductives. Car, de même que l'on ne peut comprendre le fonctionnement du corps en étudiant ses fluides et ses organes de façon isolée dans un laboratoire, l'âme humaine ne peut se laisser réduire à ses aspects quantifiables, et son étude nécessite donc un minimum d'intuition et de savoir-faire. Par conséquent, la marche triomphante d'une telle science rend l'homme aveugle à tout ce qui n'est pas directement mesurable par une machine et utilisable d'un point de vue économique, et ouvre ainsi la voie à une exploitation inconsidérée de la nature comme de ses semblables.

L'arythmie de la danse, symptôme d'une crise générale de la création artistique

Aux yeux d'un grand nombre de clercs, la tendance néfaste qui consiste à valoriser excessivement les savoirs techniques ne triomphe pas seulement dans les disciplines universitaires mais aussi dans les arts, où la négligence du rythme est également souvent présentée comme un

[290] Klages refuse également l'idée d'instinct de conservation, et invite son lecteur à penser au danger que courent les mères de toutes les espèces pour nourrir leurs petits. La nature n'a que faire de la conservation de l'individu « tant que la vague de la vie continue à se déployer sous des formes similaires ». Cf. Ludwig Klages, *Mensch und Erde*, SW III, p. 624 sq.

signe de cette dérive. Ainsi, pour beaucoup, la survie du ballet classique, devenu parfaitement anachronique, est intimement liée au goût de la prouesse et à cette passion de l'époque pour tout ce qui est mécanique. De par sa tendance à vouloir nier les lois de la physiologie comme de la pesanteur, le ballet semble être à l'opposé de ce qu'avait dû être la danse à l'origine, à savoir - selon la définition de JAQUES-DALCROZE - : « l'art d'exprimer les émotions à l'aide de mouvements corporels rythmés[291] ». Pour le pédagogue suisse, le rythme est la clé de la renaissance de la danse ; celle-ci doit présenter « une fusion de la sonorité rythmée et du mouvement[292] » aussi parfaite que l'union du verbe et de la musique dans l'art lyrique. Au lieu de cela, le ballet classique offre le spectacle d'acrobaties souvent impressionnantes, mais sans lien perceptible avec la musique qu'elles sont censées matérialiser :

> « (…) l'état de décadence en lequel se trouve la danse de nos jours tient autant au développement exagéré de la virtuosité corporelle aux dépens de l'expression qu'à la négation absolue du principe de l'unité de la plastique corporelle et du rythme musical[293]. »

Les bras et les jambes du danseur ne sont pour ainsi dire jamais harmonisés entre eux : tandis que les premiers cherchent à préserver l'équilibre du corps, le rôle des seconds semble être de nier sa pesanteur en multipliant les sauts, et de donner par là même au spectateur « l'illusion de l'immatérialité[294] ». De ce fait, la « danse bondissante[295] » donne lieu à des contractions isolées de certains muscles, qui, d'une part, sont nécessairement le fruit d'un entraînement intensif qui ne peut être sain pour l'équilibre de l'organisme, et qui, d'autre part, ne sont guère compatibles avec l'expression de ce que JAQUES-DALCROZE appelle « une pensée complète[296] ». Loin d'être animé dans sa totalité par une idée ou un sentiment, le corps s'épuise à réaliser de ridicules acrobaties. En se spécialisant dans « des effets de pure technique[297] », la danse a perdu le lien organique qui la rattachait à la musique, à laquelle elle se retrouve simplement superposée. Plutôt

[291] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Comment retrouver la danse ? » (1912), in *ibid.*, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 121. Traduction de Julius Schwabe, p. 151 : „Der Tanz ist die Kunst, Gefühle mit Hilfe rhythmischer Körperbewegungen auszudrücken."
[292] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 151 : „eine Verschmelzung rhythmischer Klänge und Bewegungen".
[293] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 151 : „[D]ie Schuld am gegenwärtigen Verfall des Tanzes trägt ebensosehr die übertriebene Entwicklung des körperlichen Virtuosentums auf Kosten des Ausdrucks wie die gänzliche Negierung der von uns geforderten Einheit von körperlicher Plastik und musikalischem Rhythmus."
[294] Cf. *ibid.*, p. 122. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „der Schein der Unstofflichkeit".
[295] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „der hüpfende Tanz".
[296] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „ein in sich abgerundeter Gedanke".
[297] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „sie [die Tänzer] haschen in einseitiger Weise nach technischen Effekten".

que de recevoir une formation d'acrobate, l'élève danseur devrait, selon JAQUES-DALCROZE, apprendre à « comprendre la musique, à être ému par elle, à se faire une idée juste des rythmes qui l'inspirent, puis à les traduire plastiquement en respectant leur style[298] ».

La danse moderne n'échappe pas au reproche de valorisation excessive de la technique corporelle et de la négligence du rythme. Ainsi, dans un article publié au milieu des années 20 et intitulé « L'essence de la danse originelle[299] », le gymnaste Rudolf BODE, prononce contre les artistes de son temps « qui prétendent que leurs prestations s'apparentent à la danse indienne » un jugement sans appel :

> « Dans tous les cas connus de nous, la parenté ne concernait même pas l'habit qui recouvrait leur corps, la danse en elle-même était en flagrante contradiction avec tous les témoignages au sujet de la façon de danser propre à la danse indienne et orientale[300]. »

Les soi-disant danseuses indiennes – il s'agit sans aucun doute de Ruth ST. DENIS et de ses imitatrices[301] - se méprennent selon lui sur la nature même du modèle vers lequel elles tendent. Elles ne se rendent pas compte que l'essentiel, dans la danse indienne, n'est pas la virtuosité de la technique corporelle, « pas la production de mouvements, mais précisément l'abolition la plus parfaite possible du mouvement[302] ». Le concept de mouvement, qui suppose l'existence de quelque chose d'identique qui se meut, et donc d'une raison qui reconnaît cette identité, est pour Rudolf BODE à l'opposé de cette danse originelle dont parlent les explorateurs et les ethnologues, et qui, par une lente ondulation rythmique, plonge le spectateur dans un état intermédiaire entre le sommeil et l'état de veille, le libère de toute rationalité et de toute émotion vive, et lui permet par là même, pour quelques instants, de s'unir à nouveau au rythme du Cosmos. Dans la véritable danse

---

[298] Cf. *ibid.*, p. 123. Traduction de Julius Schwabe, p. 156 : „Diese [Ausbildung] soll ihn dazu befähigen, einerseits die Musik zu verstehen, von ihr innerlich bewegt zu werden und sich ein richtiges Bild zu machen von den Rhythmen, von denen sie eingegeben ist; andererseits dann diese Rhythmen zu verkörpern, mit besonderer Beachtung ihres Stils (...)."

[299] Cf. Rudolf Bode, « Vom Wesen des Urtanzes », in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena, Diederichs, 1925, p. 78 sqq.

[300] „In allen uns bekanntgewordenen Fällen erstreckte sich diese Verwandtschaft nicht einmal auf das den Körper umhüllende Gewand, der Tanz selbst stand in grellem Widerspruch zu allen Berichten, die uns von der Art und Weise des indischen und orientalischen Tanzes schlechthin übermittelt sind." *Ibid.*, p. 77.

[301] Voir plus haut dans le corps du texte.

[302] „Alle Tänzerinnen hatten keine Ahnung, daß der indische Tanz seinen Schwerpunkt nicht in der Erzeugung von Bewegungen, sondern gerade in der möglichst vollkommenen Aufhebung der Bewegung hat." Rudolf Bode, *op. cit.*, p. 77.

primitive, la personnalité du danseur doit disparaître pour laisser place à un courant vital ininterrompu. Le spectateur voit son jugement se dissoudre dans l'événement vécu.

> « Toute l'indépendance du spectateur doit disparaître dans l'oubli de soi, l'évanouissement de la personne, dans l'instant vécu[303]. »

Dans une perspective vitaliste, il postule que l'aspect technique de la danse doit entièrement disparaître au profit de l'ondulation rythmique, car la « danse originelle » a, selon lui, « à peu près autant à voir avec la maîtrise du corps que le mouvement des vagues avec le gouvernail du bateau qui vogue sur elles[304] ». Celle-ci ne peut donc en aucun cas être narrative ou démonstrative, encore moins allégorique ; elle doit s'adresser à l'âme, et non à notre capacité à déchiffrer un message corporel. Toute forme de causalité en est exclue, car elle appartient au « monde du devenir » [« Welt des Werdens »] et non au « monde de l'être » [« Welt des Seins »] ; en elle, la vie se libère de l'esprit et le corps paraît indépendant de toute volonté, ses gestes ressemblent aux vagues de la mer, ce mouvement indescriptible que le maître à penser du gymnaste, Ludwig KLAGES, caractérise comme étant particulièrement hostile à notre raison. La mise en scène et la volonté de reproduction tuent le rythme qui, principe vital par excellence, ne peut par conséquent être produit par le biais d'une quelconque imitation, aussi réussie soit-elle.

En disciple contrarié de Richard WAGNER[305], Adolphe APPIA (1862-1928), le maître de la mise en scène moderne et collaborateur de JAQUES-DALCROZE à l'institut de Dresde-Hellerau, déplore, dans le drame musical tel qu'il est pratiqué à son époque, l'absence d'unité organique entre les arts qui le composent. L'éclatement est selon lui principalement lié à deux phénomènes. La musique, que le soliste devrait chercher à incarner, s'est tellement éloignée de son origine corporelle qu'elle ne fournit plus à ce dernier les rythmes qui devraient guider son expression corporelle[306]. Par ailleurs, celui-ci n'a pas reçu de formation adéquate qui l'initie à percevoir et

[303] „Jede Selbständigkeit des Zuschauers muß untergehen in der „Selbstvergessenheit", in der „Versunkenheit", im Erlebnis." *Ibid.*, p. 81.
[304] „Mit Körperbeherrschung hat der Urtanz gerade so viel zu tun, als das Wogen der Meereswellen mit dem Steuer eines darüber hingleitenden Schiffes." *Ibid.*, p. 89.
[305] Cf. Marc Cluet, « Le Festival de Dresde-Hellerau 1910-1914 dans ses rapports à Bayreuth », in Danielle Buschinger *et al.*, *Richard Wagner : Points de départ et aboutissements*, Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2002, p. 159-177.
[306] Cf. Adolphe Appia, „Die rhythmische Gymnastik und das Theater", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*, Bd. 1, 1911, p. 58 : „Die organische Einheit bleibt aus und muß ausbleiben, weil die moderne dramatische Musik schließlich doch nur das

reproduire les rythmes de la musique. Lorsque la rythmique de JAQUES-DALCROZE fournira la base de la formation des solistes, ceux-ci ne supporteront plus ni le rapport de juxtaposition qui existe entre eux et la musique, ni la présence derrière eux de ces décors inertes dans lesquels toute intégration paraît impensable[307]. Ils se révolteront alors contre le rôle absurde qu'on leur fait jouer et exigeront une réforme du drame musical sur la base du rythme, seul principe capable de réaliser la fusion organique entre les arts qui est le projet fondamental de ce genre.

Le fait que le rythme ait disparu de la formation des artistes et ne puisse donc plus jouer le rôle de trait d'union qui lui incombait autrefois au sein du drame musical pourrait être la conséquence de ce que le psychologue de l'art Richard MÜLLER-FREIENFELS (1882-1949) appelle une « régression [générale] de la sensibilité motrice[308] » et qui, selon ce dernier, se fait ressentir au sein de toute la création artistique. Autrefois, comme nous l'ont montré les ethnologues, le primitif ne savait jouir de la musique autrement qu'en se mettant à danser, ce qui laisse supposer que le rythme avait sur lui une emprise quasiment irrésistible. De même, le peuple continue à avoir une préférence très marquée pour les danses, les marches et, de façon générale, les morceaux particulièrement entraînants. Mais l'aspect moteur de la jouissance artistique disparaît au fur et à mesure que l'on grimpe les marches de la culture, car la convention sociale et l'éducation ont contraint l'homme à maîtriser ses mouvements. Les enfants continuent certes à adorer les chansons très rythmées accompagnées de gestes, mais avec l'âge, l'homme perd progressivement sa capacité à se laisser mettre en mouvement par la musique et se tourne parallèlement, en littérature, plus volontiers vers la prose que vers la poésie. Chez le grand public, on voit régresser considérablement la faculté d' « imitation intérieure » [« innere Nachahmung[309] »] qui consiste à ressentir dans son propre corps les impressions motrices qui se détachent des œuvres d'art et assurent à l'individu une

---

Produkt einer besonderen und einseitigen Entwicklung einer Kunst ist, die seit langem die Fühlung mit der körperlichen Form verloren hat."

[307] „Zwischen diese beiden Widersprüche gestellt, den einen der Musik, die sich in ihm nicht verkörpern kann, und die er doch auf der Bühne darstellen soll, den andern einer Anhäufung von Dekorationsstücken, die weder in Beziehung noch in Verbindung mit seinem plastischen und beweglichen Organismus steht und ihn folglich in seiner rhythmischen Entfaltung im Raume hindert, wird der Darsteller der schmerzlichen Rolle bewußt werden, die man ihn spielen läßt." *Ibid.*, p. 59.

[308] Cf. Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, , vol. 1, Leipzig, Teubner, [2]1922, p. 138.

[309] Idem.

jouissance artistique particulièrement intense et une connivence toute particulière avec ce qui est contemplé.

A l'exception de quelques individus isolés, que l'on retrouve avant tout dans les domaines de l'art dramatique, de la sculpture et parfois de la peinture[310], notre aptitude à être émus par l'art régresse, et nos artistes peinent de plus en plus à traduire leurs élans spirituels en mouvements. Nous perdons peu à peu tout sens spatial, ce qui se ressent terriblement dans notre architecture.

> « Aujourd'hui, nous sommes incapables de créer des espaces tels que ceux du Moyen Âge ; l'imagination spatiale de l'architecte moderne comme de son public est infiniment réduite comparée à celle de l'époque gothique (…)[311]. »

Pour Max MERZ[312] (1874-1964), le directeur de l'école de danse d'Elizabeth DUNCAN[313] à Darmstadt, la remise à l'honneur du corps et de la sensibilité motrice dans notre civilisation apparaît de même comme une urgence face à la dégradation généralisée du sens artistique. Il suffit, selon lui, de comparer les représentations que l'on trouve dans les tombeaux égyptiens, les temples babyloniens et assyriens avec la pratique du ballet classique pour se rendre compte à quel point l'homme a vu se dégrader en lui l'instinct rythmique que la nature avait placé en lui. Dans les premières transparaît encore l'expression d'un « rythme vital intact » [« Zustand ungebrochener Lebensrhythmik[314] »], qui s'est peu à peu dégradé sous l'influence du rationalisme et du christianisme. Mais le coup fatal fut porté au XIX^{e} siècle par l'avènement de la machine et de l'industrie, qui firent triompher le mécanisme sur les forces vitales, ce qui, par réaction, éveilla chez les artistes le compréhensible désir d'un retour aux sources. Aux yeux de MERZ, l'art moderne ne doit par conséquent pas être condamné sans appel mais replacé dans le contexte de son émergence.

---

[310] Le peintre Vincent Van Gogh (1853-1890) serait d'ailleurs l'exemple type de ce que le psychologue Richard Müller-Freienfels appelle le « type moteur ». Cf. *ibid.*, p. 142.

[311] „Wir können heute nicht mehr solche Räume schaffen, wie das Mittelalter, die Raumphantasie des modernen Architekten und auch des Publikums ist unendlich geringer als die der gotischen Zeit (...)." *Ibid.*, p. 138.

[312] Max Merz (1874-1964) : musicien et compositeur né en Autriche, il partagea avec Elisabeth Duncan la direction de son école de Darmstadt. Voir à son sujet : Martina Langl, *Max Merz und die Duncan-Schule*, [Dipl-Arb.] Musikhochschule München, 1996.

[313] Elizabeth Duncan (1871-1948) est la sœur aînée de la grande Isadora. Sur son travail en Allemagne, voir : Frank-Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, *op. cit.* Dans cet ouvrage se trouvent entre autres reproduits des extraits des mémoires de Max Merz sur le fonctionnement et les objectifs de l'école. Cf. Max Merz, "Don't look back – Look forward ! Erinnerungen an das "Tanzkloster" und seine Bewohner", in *ibid.*, p. 153-173.

[314] Cf. Max Merz, „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls", in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, *op. cit.*, 1923, p. 18.

Les expressionnistes, ces « fanatiques de la vérité intérieure de l'expérience artistique » [« Fanatiker der inneren Wahrheit künstlerischen Erlebens[315] »], qui ont préféré sacrifier la forme plutôt que de devoir se soumettre à la convention, expriment dans leurs œuvres à la fois le paroxysme de l'intellectualisme et la volonté de le dépasser :

> « Derrière chacun de ces travaux, nous voyons ou nous pressentons la force terrible et inquiétante de la machine qui nous domine et nous réduit à l'esclavage, nous et notre époque ; et, bouleversés, nous lisons dans ces œuvres d'art, souvent difficiles d'accès, l'aspiration vers une totalité organique intacte qui doit probablement être tout d'abord comprise et vécue dans sa signification profonde avant de pouvoir rayonner à l'intérieur de l'œuvre d'art[316]. »

L'art moderne et son abandon de la forme ne sont donc pour Max MERZ que des indicateurs de l'état dans lequel se trouve son époque : à la fois entièrement privée du rythme vital et plus que jamais désireuse de le retrouver. Tout en étant la plus parfaite expression du déchirement de l'homme, cet art accélère la prise de conscience du public face à l'urgence de la situation.

Dans ces prises de position se trouvent exprimées des tentatives, de la part de membres de la bourgeoisie cultivée, de définir de nouveau les normes de la création artistique. Cette prérogative, qui, ainsi que le souligne le germaniste Georg Bollenbeck, était auparavant le monopole des clercs[317], s'est trouvée remise en question par la modernité. A partir du naturalisme s'est produit une rupture ; s'émancipant, l'artiste a renié les valeurs esthétiques et morales de son milieu d'origine et a, de la sorte, ébranlé l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie. Avec la fin de l'ère libérale, le nationalisme artistique [*Kunstnationalismus*] a donc perdu son aspect consensuel, l'art moderne est qualifié de décadent, de non-allemand [*undeutsch*], et on tente d'imposer une autre modernité, dans laquelle des critères comme la naturalité et la rythmicité sont appelés à jouer un rôle dominant.

---

[315] Cf. *ibid.*, p. 20.

[316] „Hinter jedem dieser Gebilde sehen oder ahnen wir die beunruhigende, furchtbare Kraft der uns und unser Zeitalter beherrschenden und versklavenden Maschine, und erschüttert lesen wir aus diesen oft sich schwer erschließenden Kunstwerken die Sehnsucht nach jener unbefangenen Lebensganzheit, die in ihrer tieferen Bedeutung wohl erst begriffen und erlebt werden muß, ehe sie im Kunstwerk wieder aufleuchten kann." *Ibid.*, p. 20.

[317] Cf. Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion*, *op. cit.*, p. 86 : „Was im 20. nur noch wenige [Künstler] sein wollen oder sein können, das gelingt noch im 19. Jahrhundert: Der dominante Typus ist der des Bürgerkünstlers. Aus dieser Vertrautheit zwischen Kunst und Bildungsbürgertum, aus dem Bewußtsein der Kompetenz und Zuständigkeit für die Künste erwächst die verbreitete Besitzmetaphorik: (...) dieser „höchste Schatz des deutschen Volkes" (Paul Lagarde) soll zwar allen zugänglich sein, doch beanspruchen die Gebildeten mit Erfolg den Besitz der sicher verwalteten Kunstdomäne."

La plainte face à l'absence ou à la perte du rythme touche de nombreux domaines de la culture moderne et accompagne, dans la plupart des cas, la condamnation de deux phénomènes qui semblent fortement préoccuper la classe de la « bourgeoisie cultivée » de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle : d'une part, le morcellement, voire l'atomisation des savoirs, qui touche un nombre de plus en plus grand d'arts et de disciplines, et d'autre part la rationalisation, la mécanisation et parfois quasi-« arithmétisation » de nombreux domaines de l'activité humaine, qui impliquent à la fois le rejet de toute forme d'intuition et la valorisation excessive des savoirs techniques. Jusqu'en littérature, on voit avec effroi, au sein de l'école naturaliste, s'infiltrer l'esprit scientifique qui, de par sa tendance à regarder les choses au microscope, semble pourtant être à l'opposé des exigences de l'art telles que le conçoivent majoritairement les bourgeois cultivés, à savoir avant tout comme le lieu d'une harmonieuse synthèse[318]. Le poète et le peintre modernes, plaçant de même que WAGNER l'indépendance de leur art au-dessus de tout et cherchant à détacher celui-ci le plus possible de la réalité et de la nature, peuvent, d'une certaine manière, également être vus comme les héritiers de cet esprit analytique qui tend à dissocier et à isoler plutôt qu'à réconcilier.

A l'encontre de l'idéal de formation générale que véhiculaient les études humanistes qu'ont suivies la plupart de ces auteurs, la tendance de l'époque est au repli des experts dans leurs différentes disciplines et à la spécialisation à outrance. L'économiste passionné d'ethnologie qu'est Karl BÜCHER regrette la rupture, intervenue au cours de l'histoire et aggravée par l'utilisation de la machine, entre l'art et le travail, alors que la fusion des deux devait impliquer une valorisation bien plus grande de ce dernier. La musicologie a, de son côté, laissé se former un véritable fossé entre ses deux principales composantes que sont l'harmonie et la rythmique, alors que toutes deux devraient – selon Hugo RIEMANN - concourir ensemble à décrire le fonctionnement de la musique. De surcroît, cette dernière semble s'être tellement éloignée de sa base physiologique et avoir suivi tellement longtemps son propre chemin, que le mouvement corporel n'est plus capable d'être en harmonie avec elle, et qu'il faudrait, de toute urgence, réapprendre aux compositeurs de ballets le fonctionnement du corps humain.

[318] Voir à cet égard l'interprétation que donne August Julius Langbehn d'Emile Zola (1840-1902) et de son projet de « roman expérimental », in ***[August Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher*, *op. cit.*, p. 45.

Dans tous les domaines de la musique et de la danse, la mise en avant des savoirs techniques et arithmétiques se fait cruellement ressentir. Aux yeux de WAGNER, les chefs d'orchestre sont devenus de véritables mathématiciens, capables de transposer en quelques instants les notes d'un quelconque morceau mais qui, au fond, ne comprennent rien à la musique. Les spécialistes de rythmique et de métrique se sont donné des outils de travail qui n'ont plus rien à voir avec les contenus de la poésie et de la musique, et ont par là même rendu leurs disciplines abstraites, faussement savantes et inutiles. La pédagogie musicale ne se préoccupe que des aspects techniques et de la maîtrise de l'instrument, bannissant les fausses notes, mettant l'accent sur l'entraînement et la répétition, et développant ainsi de façon démesurée l'agilité des doigts au détriment d'une formation du corps tout entier. En musique comme en danse, la virtuosité a remplacé l'expression ; le ballet, chez qui cette évolution est arrivée à son comble, est devenu une discipline pour équilibristes. Enfin l'art, de façon générale, abandonne au nom de son indépendance tout lien avec la réalité, et va parfois même jusqu'à jeter par-dessus bord le concept même de « forme ». Au lieu d'apporter la réconciliation et la synthèse que l'on attend de lui depuis SCHILLER, l'art tente de toutes ses forces de rompre avec le réel ou se fait, dans son désarroi, le criant porte-parole du déchirement de l'homme moderne.

Dans toutes ces lamentations, on peut lire le sentiment d'angoisse d'une classe cultivée qui a de plus en plus de difficultés à accepter certaines évolutions de la société, et se croit encore à même de pouvoir arrêter la marche des choses et de proposer des alternatives. Face au développement des universités techniques et depuis la création, en 1899, d'un titre de docteur pour les ingénieurs, le monde des techniciens semble prendre le dessus sur la culture au sens noble du terme. Son esprit s'infiltre déjà dans les disciplines artistiques et humanistes, qui succombent peu à peu à ce que August Julius LANGBEHN appelle la « conception microscopique du monde ». Celles-ci doivent au contraire lutter pour leur spécificité et continuer à offrir une alternative à la mécanisation triomphante. Enfin, on peut concevoir sans difficulté que la plainte concernant l'atomisation des savoirs et l'omniprésence d'un esprit d'isolement et d'analyse conjure d'une certaine manière la peur des clercs devant une société déchirée et qui, selon eux, menace à tout moment d'éclater. Face à cette situation, on place ses espoirs dans le rythme, principe à la fois structurant, transdisciplinaire

et créateur de liens, dont le retour en force dans un certain nombre de matières et de domaines sera censé reconstruire sur de nouvelles bases la totalité éclatée.

CHAPITRE 2 :
L'ARYTHMIE DES INDIVIDUS COMME CONSEQUENCE D'UNE EDUCATION TROP CENTREE SUR LE DEVELOPPEMENT DE L'INTELLECT ET DE LA VOLONTE

Si le désintérêt pour le rythme a pu s'imposer dans de nombreuses disciplines, cela s'explique, selon des gymnastes comme Emile JAQUES-DALCROZE et Rudolf BODE, avant tout par le fait que le sens du rythme fait cruellement défaut chez les individus. Pour décrire ce phénomène, tous deux emploient le terme d' « arythmie », terme médical qui désigne, à l'origine, une anomalie dans le rythme cardiovasculaire, et que certains médecins, comme par exemple Edouard CLAPARÈDE[319] (1873-1940), ont occasionnellement appliqué aux domaines de la respiration et de l'activité nerveuse et musculaire. Même si, comme le souligne le *Dictionnaire de la Rythmique*, le terme renvoie, sous la plume des rythmiciens, davantage à un problème corporel susceptible d'être irradié par une pratique pédagogique particulière qu'une véritable maladie[320], son emploi contribue sciemment à « pathologiser » un mal que les gymnastes présentent volontiers comme un fléau des temps modernes, voire comme un véritable défi à relever par le système éducatif. Car c'est bien lui qui est mis en cause : de par l'importance démesurée qu'elle accorde à la formation des capacités de raisonnement et de la volonté, l'école néglige le corps et forme des individus déséquilibrés, chez qui le lien entre cerveau et organisme aurait grandement besoin d'être renforcé.

L'intérêt suscité par la question éducative

La critique d'une école jugée génératrice d'arythmie s'inscrit dans un mouvement d'ensemble dont il paraît essentiel de rappeler les grandes lignes. Autour de 1900, la réflexion sur le thème de l'éducation et la remise en question des systèmes en place sont, en Allemagne de même

[319] Sur l'amitié entre Jaques-Dalcroze et Claparède et l'influence de ce dernier sur la rythmique, voir : Reinhard Ring / Brigitte Steinmann, *Lexikon der Rhythmik*, Kassel, Gustav Bosse, 1997, p. 50 sq.
[320] Cf. article „Arrhythmie" in *ibid.*, p. 19 sq.

que dans une bonne partie de l'Europe[321], dans l'air du temps, à l'heure où le développement de l'enseignement primaire est au cœur des préoccupations. Par ailleurs, alors qu'en France, les effectifs des lycées stagneront encore très longtemps, l'enseignement secondaire connaît en Allemagne un très fort développement, qui n'est pas sans entraîner crises de structure et débats. Etant donné l'échec des trois projets de loi visant à harmoniser l'organisation du premier degré dans l'ensemble du *Reich*, celui-ci reste essentiellement une affaire locale, et avant tout communale.

La scolarisation touche de plus en plus de monde depuis le début du XIX^e^ siècle, comme en témoigne l'évolution de la fréquentation des écoles primaires qui, d'environ 60% en 1816, passe à 90% en 1870 pour atteindre 100% dans les années 80[322]. Parallèlement à l'élargissement du public, les dépenses scolaires connaissent une augmentation considérable qui permet, d'une part d'ouvrir les écoles nécessaires à l'instruction de cette population, et d'autre part de mieux rémunérer les enseignants et de faire baisser les effectifs par classe, qui demeurent malgré tout élevés (on passe d'une moyenne de 75 élèves pour un instituteur en 1886 à 56 en 1911[323]).

Toutefois, les contrastes entre les établissements restent longtemps très marqués : dans les grandes villes, l'enseignement est souvent beaucoup plus différencié qu'à la campagne, où l'école primaire ne prépare en général pas à la poursuite de la scolarité. Notons que dans certaines communes, on voit apparaître un type d'établissement appelé « école moyenne » [*Mittelschule*], et dont l'enseignement se situe à cheval entre le premier et le second degré traditionnels.

Malgré la formation universitaire qu'ils reçoivent, les instituteurs ne sont pas reconnus comme membres à part entière de la bourgeoisie cultivée[324], contrairement à leurs collègues du second degré, qui en constituent un des principaux piliers. Ces derniers se retrouvent, durant les deux dernières décennies du XIX^e^ siècle, au centre d'un débat ininterrompu concernant l'adaptation de la formation des élites aux exigences du monde moderne. A cet époque, le modèle du lycée

[321] Cf. Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, P.U.F., 2001, p. 151 sqq.
[322] Chiffres et informations tirés de : Jacques Gandouly, *Pédagogie et enseignement en Allemagne de 1800 à 1945*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 66.
[323] Idem.
[324] Cf. Klaus Vondung, „Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit", *art. cit.*, p. 27.

humaniste [*humanistisches Gymnasium*], dans lequel on dispense un enseignement classique incluant l'étude du grec et du latin, se voit concurrencé par l'institution des lycées modernes [*Realgymnasien*], davantage tournés vers les réalités pratiques et contemporaines et qui, sous certaines conditions, peuvent ouvrir la porte à l'université.

Cette diversification, dans laquelle beaucoup voient la remise en question officielle de l'idéal d'instruction humaniste, que l'on accuserait de former des individus entièrement détachés des réalités concrètes, inquiète bon nombre d'enseignants du second degré et autres clercs. Ceux-ci, qui interprètent cette évolution comme la contestation de leur utilité sociale, défendent majoritairement une conception plus large de l'éducation. En ce sens, la critique omniprésente de la « vieille école » et les tentatives de réforme pédagogique du tournant du siècle doivent, ainsi que l'a suggéré Ulrich Linse, être compris dans le cadre de la « révolte des clercs » [« Gebildetenrevolte[325] »], qui, se sentant menacés de perdre leur prestige social, tentent de résister à l'influence croissante des industriels et des techniciens, et de leur opposer une contre-culture qu'ils présentent comme une alternative au matérialisme et à l'utilitarisme dominants.

Le mouvement de réforme de la pédagogie [*Reformpädagogik*], dont trois des principales tendances sont le mouvement de l'éducation par l'art [*Kunsterziehungsbewegung*[326]], les internats à la campagne [*Landerziehungsheime*[327]] et l'école active [*Arbeitsschulbewegung*[328]], se nourrit de diverses influences. Il trouve notamment dans la philosophie de NIETZSCHE une bonne part des impulsions fondamentales qu'il développera dans ses projets. Condamnant, dans la deuxième de ses

[325] Cf. Ulrich Linse, „Die Jugendkulturbewegung", in Klaus Vondung *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, *op. cit.*, p. 122 sq.

[326] La *Kunsterziehungsbewegung* réunit un certain nombre de pédagogues (parmi lesquels le directeur de la Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark (1852-1914)) issus des disciplines les plus diverses et reprochant à la civilisation occidentale d'avoir sacrifié les forces créatrices de l'homme à l'intellectualisme et à l'esprit d'analyse. Le mouvement a connu trois colloques importants : à Dresde en 1901, à Weimar en 1903 et à Hambourg en 1905. Cf. Jacques Gandouly, *op. cit.*, p. 111-132, et idem, « La figure de l'enfant créateur dans la culture allemande autour de 1900 », in Marc Cluet *et al.*, *Le Culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne*, *op. cit.*, p. 19-28.

[327] Le mouvement de la *Landerziehungsheimbewegung*, dont la fameuse « Odenwaldschule » est le centre le plus célèbre, se fonde sur les théories de Hermann Lietz (1868-1919), Gustav Wyneken (1875-1965) et Paul Geheeb (1870-1961). Il accorde une importance nouvelle aux matières artistiques, développant la créativité de l'enfant. L'école de Peter Petersen (1884-1952) met par ailleurs l'accent sur l'éducation de l'enfant par lui-même et sur la socialisation par l'apprentissage des formes fondamentales de la communication : discussion, jeu, travail et fête.

[328] Le mouvement de la *Arbeitsschulbewegung*, lié aux théories de Georg Kerschensteiner (1854-1932) et de Hugo Gaudig (1860-1923), considère le travail comme le concept central de l'éducation. L'enfant apprend de façon active, par la confrontation directe. Emile Jaques-Dalcroze, de par ses exercices de marche rythmique, se sentait lié à cette école.

Considérations intempestives, la confusion qui règne chez les Allemands entre « culture » [*Bildung*] et « savoir sur la culture » [« Wissen um die Bildung[329] »], le philosophe avait déjà souhaité que l'éducation se fonde davantage sur les forces vitales de la jeunesse.

> « [On ne se rend pas compte] que la culture ne peut croître et prospérer que sur la vie, alors que chez les Allemands, on l'accroche comme une fleur en papier ou on la verse comme une couche de sucre, et c'est pour cette raison qu'elle est contrainte de rester menteuse et infructueuse. Mais l'éducation de la jeunesse en Allemagne prend justement comme point de départ cette conception fausse et stérile de la culture : son objectif (…) n'est pas du tout l'homme cultivé et libre mais le savant, le scientifique, et même le scientifique exploitable le plus rapidement possible, qui se place en dehors de la vie pour la reconnaître en toute clarté[330] (…). »

La culture qu'il s'agissait de construire et de transmettre devrait, selon NIETZSCHE, prendre pour modèle la conception grecque, visant à éviter « la dissimulation et la convention » [« Verstellung und Konvention[331] »] pour atteindre une « concordance entre la vie, la pensée, l'apparence et le vouloir » [« Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen[332] »].

Dans le *Rembrandt éducateur*[333] d'August Julius LANGBEHN, *best-seller* de l'époque[334] qui était également une des lectures favorites des pédagogues, ceux-ci trouvaient des raisonnements plus ou moins cohérents contre l'intellectualisme [*Verstandeskultur*] ravageant l'Allemagne. Aux yeux de cet auteur, il est urgent de mettre fin au « spécialisme » [« Spezialismus[335] »] qui « pulvérise » [« zerpulvert[336] »] littéralement les individualités, et de placer la culture allemande, y compris la science[337], sous l'influence de l'art, qui a cette particularité d'agir avant tout par la synthèse[338]. L'éducation ne doit pas chercher à éloigner l'enfant de la nature mais, au contraire,

---

[329] Cf. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Nietzsches Werke*, vol. 1, Leipzig, Naumann, 1909, p. 312.
[330] "(…) daß die Kultur nur aus dem Leben hervorwachsen und herausblühen kann, während sie bei den Deutschen wie eine papierne Blume aufgesteckt oder wie eine Überzuckerung übergegossen wird und deshalb immer lügnerisch und unfruchtbar bleiben muß. Die deutsche Jugenderziehung geht aber gerade von diesem falschen und unfruchtbaren Begriff der Kultur aus: ihr Ziel (...) ist gar nicht der freie Gebildete, sondern der Gelehrte, der wissenschaftliche Mensch, und zwar der möglichst früh nutzbare wissenschaftliche Mensch, der sich abseits von dem Leben stellt, um es recht deutlich zu erkennen (...)." *Ibid.*, p. 374 sq.
[331] Cf. *ibid.*, p. 384.
[332] Idem.
[333] Cf. ***[August Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher*, *op. cit.*
[334] L'ouvrage paraît en 1890, est vendu à 60 000 exemplaires la première année ; il connaîtra plus de 45 éditions jusqu'en 1900.
[335] Cf. *ibid.*, p. 60.
[336] Idem.
[337] Cf. *ibid.*, p. 61.
[338] Cf. *ibid.*, p. 45.

prendre conscience du fait que « ce qui est inné est supérieur, plus important (…) que ce qui est acquis[339] », et qu'il convient donc avant tout de le dévoiler et de le développer. REMBRANDT (1606-1669), considéré comme « le représentant de l'art et de l'authentique, du subjectif et du national à l'intérieur de la culture allemande[340] », doit devenir une sorte de guide spirituel et aider les Allemands à renouer avec leurs forces originelles. Nous remarquons dans ces propos l'influence persistante des *Lettres sur l'éducation esthétique* de Friedrich SCHILLER, dont l'objectif affiché était, dans le cadre d'une éducation par l'art, de réconcilier avec lui-même un homme moderne déséquilibré et fragmenté. La conception de l'art rendant à l'être humain son unité car s'adressant à lui dans sa totalité - corps, esprit et sensibilité - semble, au tournant du siècle, bien loin de perdre son actualité. Enfin, parmi les facteurs ayant favorisé la réflexion sur l'école, il faut relever le succès, en 1902, du livre de la pédagogue suédoise Ellen KEY (1849-1926) intitulé *Le siècle de l'enfant*[341], qui marque un retour du rousseauisme, mais combiné avec les théories de l'évolution, et qui contribuera à lancer dans les premières années du XX^{e} siècle en Allemagne un véritable culte de l'enfance, qui trouvera une expression particulièrement vivante dans le domaine de la création artistique[342].

Dans ce mouvement général d'intérêt pour les questions touchant à la jeunesse et à l'éducation, l'école apparaît à de nombreux clercs comme le principal vecteur d'un renouveau culturel et social. Porteuse d'idéaux jugés contraires à ceux des industriels, la pédagogie réformée se conçoit comme une réaction à l'adaptation des méthodes d'enseignement et des institutions aux besoins de l'économie, c'est-à-dire aux intérêts de la bourgeoisie des affaires. Afin d'inverser cette tendance et de défendre leur fonction normative dans ce domaine, les clercs présentent la « vieille école » comme génératrice de nombreux maux, que seul un changement radical pourrait pallier, et agitent le drapeau de la dégénérescence de la race, dont l'arythmie constitue en quelque sorte une variante.

---

[339] „Daß das Angeborene höher steht, wichtiger (...) ist als das Erworbene (...)." *Ibid.*, p. 41.

[340] „Rembrandt ist der Vertreter des Künstlerischen und Echten, des Subjektiven und Nationalen innerhalb der deutschen Bildung" *Ibid.*, p. 61.

[341] Cf. Meike Sophia Baader *et al.*, *Ellen Keys reformpädagogische Vision. Das Jahrhundert des Kindes und seine Wirkung*, Weinheim, Beltz, 2000.

[342] Comme le souligne Jacques Gandouly dans son article « La figure de l'enfant créateur… » (*op. cit.*, p. 21 sq.), autour de 1900, on voit se multiplier les expositions sur le thème de l'enfant artiste ; et l'avant-garde artistique elle-même (notamment dans le groupe du *Blauer Reiter*) se réfère à l'art de l'enfant.

A de nombreux égards, la rythmique Jaques-Dalcroze se conçoit d'ailleurs elle-même comme une partie intégrante de ce renouvellement de la pédagogie. Pour le père de cette méthode, ce qui se passe dans les écoles devrait préoccuper au plus haut point les hommes politiques, car, au bout du compte, « le progrès d'un peuple dépend de l'éducation donnée à ses enfants[343]». L'école n'est pas au service de l'industrie ; elle a avant tout pour mission d'élargir l'horizon d'enfants qui, dans leurs familles, sont soumis à l'influence des traditions[344], et de leur permettre ainsi de développer leur propre personnalité et de préparer activement leur avenir. En ce sens, il ne faut pas mettre l'étude du passé au centre de l'enseignement[345], mais plutôt chercher à agir sur les tempéraments, et surtout à développer les potentialités de l'individu. Faisant référence aux préceptes de Jean-Jacques ROUSSEAU, et aux tentatives de Johann Heinrich PESTALOZZI (1746-1827) et de Friedrich FRÖBEL[346] (1782-1852), JAQUES-DALCROZE s'insurge avec eux contre la tendance dominante qui consiste à séparer la formation du corps et celle de l'esprit tout en donnant la priorité à cette dernière, et prône la prise en considération de l'individu dans sa totalité. Toute pédagogie saine doit, selon lui, « se base[r] sur l'étroite action réciproque du corps sur l'esprit et de l'esprit sur le corps, de la sensation sur la pensée et vice-versa[347] ».

JAQUES-DALCROZE est persuadé que la musique, à condition qu'elle soit bien enseignée, est appelée à jouer le rôle d'un régulateur. Or, il constate que, alors que « les plus grands esprits des temps anciens et nouveaux[348] » - il cite PLATON, MONTAIGNE (1533-1592), HELVÉTIUS (1715-1771), LOCKE (1632-1704), LEIBNIZ (1646-1716) et ROUSSEAU - lui ont tous assigné un

[343] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles » (1905), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 14. Traduction de Julius Schwabe, p. 7 : „Der Fortschritt eines Volkes hängt (...) von der Erziehung ab, die man seinem Nachwuchs zuteil werden läßt."
[344] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'école, la musique et la joie », *art. cit.*, p. 89. Traduction de Julius Schwabe, p. 111 : „Zu Hause, in der Familie sind sie [die Kinder] dem Einfluß der Überlieferungen unterworfen ; die Schule ist es, die ihnen einen weiteren Horizont erschließt. Dort lernen sie verstehen, daß der Mensch nicht nur für die augenblickliche Gegenwart arbeiten muß, sondern daß es seine sittliche Pflicht ist, im Gegenwärtigen das Künftige vorzubereiten."
[345] Cf. Avant-propos de : Emile Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 7. Traduction de Julius Schwabe, p. XII : „Es genügt nicht, daß man den Kindern und den jungen Leuten eine allgemeine Bildung zuteil werden lasse, die einzig auf der Kenntnis dessen gründet, was unsere Vorfahren geleistet haben. Die Erzieher müssen vielmehr darauf bedacht sein, ihnen die Mittel zu liefern, ihr eigenes Leben zu leben und es gleichzeitig mit demjenigen ihrer Mitmenschen in Einklang zu bringen."
[346] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », *art. cit.*, p. 18.
[347] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'école, la musique et la joie », *art. cit.*, p. 86. Traduction de Julius Schwabe, p. 108 : „[eine] Pädagogik, die sich auf die enge Wechselwirkung von Körper und Geist, von Empfinden und Denken gründet".
[348] Idem.

rôle éducatif de premier ordre, elle se trouve occuper la dernière place dans la hiérarchie des programmes scolaires. De surcroît, l'enseignement de la musique tel qu'il est assuré a perdu son rôle formateur pour devenir une « étude machinale, mécanique, en vue de produire, ou mieux reproduire, des sons ; étude qui repose exclusivement sur l'imitation et dont le but dernier est de farcir les mémoires enfantines d'un certain nombre de chants sentimentaux, d'un art tout conventionnel[349] ». Selon JAQUES-DALCROZE, il faut réformer l'enseignement musical dans les écoles de façon à le rendre capable d'avoir une influence bénéfique sur les tempéraments, puis soumettre le plus tôt possible les enfants à une telle éducation, car s'il est toujours temps de commencer l'étude de l'histoire romaine, il faut agir sur leur corps et sur leur sensibilité tant qu'ils sont encore malléables. Dans le cas inverse – et telle est bien souvent la cause du fléau de l'arythmie - l'enfant portera toute sa vie durant les séquelles de l'intellectualisme improductif et précoce qui aura dominé son éducation. Or, à cette « époque de neurasthénie[350] », estime le pédagogue suisse, la sensibilité de l'enfant devrait faire l'objet des plus grands soins. Car, comme le souligne son bienfaiteur le directeur de l'institut de Dresde-Hellerau Wolf DOHRN (1878-1914) dans un de ses discours, face à l'ampleur du « combat économique pour l'existence » [« der wirtschaftliche Existenzkampf[351] »], il convient avant tout de renforcer l'âme de la jeunesse.

L'école génératrice d'individus mal coordonnés

L'idée selon laquelle une éducation trop centrée sur l'intellect formerait des enfants mal coordonnés, chez qui le cerveau communique mal avec l'organisme, provient donc essentiellement de la pédagogie de la musique. Selon JAQUES-DALCROZE, la fixation de l'école sur l'intellect porte gravement préjudice à celle-ci, car, atrophiant les liens entre le cerveau et les muscles, elle crée des individus mal coordonnés, chez qui le geste a du mal à suivre la volonté. Tenter de faire

[349] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 108 : „Es [das Wort Musik in den Lehrplänen] bedeutet: maschinenmäßige, mechanische Übungen zwecks Produktion oder besser noch Reproduktion von Tönen; Übungen, die ausschließlich auf Nachahmung beruhen und letzten Endes darauf abzielen, das Gedächtnis der Kinder vollzupfropfen mit einer gewissen Anzahl sentimentaler Lieder von ganz konventioneller Kunst."
[350] Cf. *ibid.*, p. 85. Traduction de Julius Schwabe, p. 107 : „in unserem neurasthenischen Zeitalter".
[351] Cf. Wolf Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften*, Dresden, Hellerau-Verlag, 1992, p. 52 sq.

progresser l'esprit sans penser au corps est donc contre-productif, car un organisme mal réglé mobilise inutilement une partie de notre énergie mentale.

> « Si nous sommes toujours obligés de penser à notre corps, nous en perdons forcément une partie de notre liberté d'esprit, car la majorité des intelligences sont esclaves de leurs formes corporelles, prisonnières de la matière[352]. »

L'intérêt de JAQUES-DALCROZE pour le phénomène qu'il baptise « arythmie » est né et s'est développé dans le cadre de sa pratique pédagogique. En été 1886, à l'âge de 31 ans, le compositeur suisse Richard Ernst ALDER (1853-1904) l'invite à le suivre à Alger pour devenir le second chef d'un orchestre de théâtre qu'il dirige lui-même. Sur place, il se rend compte que, en dépit d'un incroyable sens de l'harmonie, les musiciens algériens ont d'extrêmes difficultés à respecter les rythmes qui sont inscrits sur la partition, à tel point qu'il en vient, au début de chaque morceau, à leur faire réaliser le rythme voulu sur un tambourin avant qu'ils ne sortent leur instrument[353]. Cinq ans plus tard, nommé au conservatoire de Genève, il déplore l'insuffisance des exercices à sa disposition et perfectionne peu à peu ses cours en faisant frapper les rythmes dans les mains, puis en les faisant réaliser par le corps tout entier. La préparation du *Festival vaudois*, un spectacle commémoratif en plein air auquel ont participé environ deux mille figurants, et dont la musique et les paroles sont l'œuvre du jeune professeur, accélère, en dépit de la résistance de bon nombre de ses collègues, la prise de conscience d'un besoin de l'époque. Davantage qu'à la formation de petits prodiges, JAQUES-DALCROZE s'intéresse à la possibilité d'une éducation de l'enfant par la musique, visant à préparer une humanité plus saine, plus performante et plus équilibrée.

Mû par de tels objectifs, il est l'un des premiers à faire usage du terme médical d' « arythmie » (désignant, à l'origine, des anomalies de fonctionnement du cœur, et parfois également de la respiration, du système nerveux et des muscles) dans le cadre de la pédagogie musicale. Aidé par le médecin-psychologue suisse Edouard CLAPARÈDE, JAQUES-DALCROZE

[352] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation » (1914), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 58. Traduction de Julius Schwabe, p. 73 : „Solange wir immerwährend gezwungen sind, an unseren Körper zu denken, verlieren wir notwendig einen Teil unserer Geistesfreiheit; wie denn die Mehrzeit der Geister Sklaven ihrer Körperformen, Häftlinge der Materie sind."

[353] Cf. Alfred Berchtold, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p. 31 sqq.

nourrit peu à peu ses observations de connaissances et de préceptes physiologiques, qui lui permettent de théoriser son expérience et de perfectionner sa théorie. Dans l'article « La rythmique et la plastique animée », rédigé en 1919, il donne une définition exhaustive de ce qu'il entend par ce terme :

> « Etre arythmique, c'est être incapable de poursuivre un mouvement pendant tout le temps nécessaire à sa réalisation normale ; c'est le presser ou le retarder quand il doit rester uniforme ; c'est ne pas savoir l'accélérer quand il doit être accéléré, le ralentir quand il doit être ralenti ; c'est le saccader et le morceler quand il doit être lié et vice versa ; c'est le commencer trop tard ou trop tôt, le terminer trop tôt ou trop tard. C'est ne pas savoir enchaîner un mouvement d'une espèce à un mouvement d'une espèce différente, un mouvement lent à un mouvement rapide, un mouvement souple à un mouvement rigide, un mouvement énergique à un mouvement doux ; c'est être incapable d'exécuter simultanément deux ou plusieurs mouvements contraires. C'est encore ne pas savoir nuancer un mouvement, c'est-à-dire l'exécuter dans une gradation insensible du *piano* au *forte* ou réciproquement, et c'est ne pas pouvoir l'accentuer métriquement ou pathétiquement aux endroits fixés par la carrure ou suscités par l'émotion musicale[354]. »

En d'autres mots, les difficultés qui se présentent lors de l'éducation musicale mettent en évidence un problème organique ou de coordination à l'intérieur de l'individu, qui a pour conséquence que celui-ci n'est pas maître de ses propres mouvements. La cause peut en être soit le cerveau, qui donnerait de mauvais ordres ou ne les donnerait pas assez rapidement, soit les muscles, qui seraient incapables d'exécuter ceux-ci de façon irréprochable, soit encore un système nerveux défaillant qui ne transmettrait pas correctement les impulsions de la conception aux exécutants. Le dernier cas de figure semble, pour JAQUES-DALCROZE, être le plus fréquent : le cerveau conçoit normalement les rythmes mais ceux-ci parviennent modifiés aux muscles, ou bien le système nerveux se trompe littéralement d'adresse. Mais il arrive aussi que, par dégénérescence ou à cause de l'insuffisance de l'éducation rythmique, ce soit le cerveau ou les muscles qui soient initialement défaillants. Mais dans ce dernier cas, les décharges nerveuses sans effet finissent de toute façon par

[354] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique et la plastique animée » (1919), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 136 sq. Traduction de Julius Schwabe, p. 170 sq. : „Arhythmisch sein heißt, unfähig sein, eine Bewegung solange fortzusetzen, wie zu ihrer gehörigen Realisierung nötig ist ; heißt, sie hasten oder verzögern, wenn sie gleichförmig sein soll ; heißt, sie nicht rechtzeitig beschleunigen können oder sie zur Unzeit verlangsamen ; heißt, sie ruck- oder stückweise geben, wo sie gebunden sein soll, und umgekehrt ; heißt, sie zu spät oder zu früh beginnen, zu spät oder zu früh beendigen. Heißt, eine bestimmte Bewegung nicht an eine bestimmte andere Bewegung anschließen können, eine langsame nicht in eine rasche, eine weiche nicht in eine herbe, eine kräftige nicht in eine sanfte überzuleiten wissen; heißt, nicht imstande sein, zwei oder mehr gegensätzliche Bewegungen gleichzeitig auszuführen. Heißt ferner, eine Bewegung nicht abtönen, d.i. sie mit unmerklicher Steigerung vom *piano* bis zum *forte* oder umgekehrt ausführen können; heißt endlich, sie an den Stellen, die durch den Takt festgelegt sind oder aus dem musikalischen Empfindungsgehalt sich natürlich ergeben, nicht (metrisch oder pathetisch) betonen können."

détraquer également le système nerveux, ce qui conduit alors à des cas particulièrement pathologiques.

Le milieu et l'hérédité jouent à cet égard un rôle qui n'est pas négligeable. Ainsi, selon les observations faites par le pédagogue dans son article « Le rythme, la mesure et le tempérament[355] », le sentiment rythmique est plus développé dans les milieux populaires que bourgeois ; les Allemands du Sud et les Suisses alémaniques souffrent d'une raideur corporelle extrême, qui est beaucoup moins fréquente en Rhénanie et ne se remarque que très rarement en Autriche et en Hongrie ; les jeunes Israélites, quant à eux, jouissent partout dans le monde d'une intelligence artistique remarquable mais « leur arythmie et la mauvaise harmonisation de leurs fonctions motrices et nerveuses nuisent à leur développement esthétique et à leur équilibre intellectuel et physique[356] ». Ces tendances, liées à l'influence du milieu, ne sont cependant pas conçues comme des fatalités mais bien davantage comme une invitation, pour chaque nation et pour chaque région, à prendre les choses en main.

> « Chaque peuple est susceptible de voir évoluer sa mentalité d'une façon favorable ou défavorable selon le degré de sérieux avec lequel sont dirigées les premières études de l'enfance[357]. »

Mais le problème essentiel de l'homme moderne, et la principale cause d'arythmie, demeure cependant la « prédominance des qualités intellectuelles sur les fonctions nerveuses[358] », phénomène qui incrimine l'éducation telle qu'elle est dispensée dans les écoles, et qui conduit au fait que, chez de nombreux individus, la volonté n'est pas, ou imparfaitement, suivie de l'exécution. Seule une étude précoce du rythme permettrait, contrairement à ce qui est pratiqué dans les écoles, un développement parallèle de la sensibilité, de la raison et du corps. Un entraînement raisonnable du

[355] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Le rythme, la mesure et le tempérament » (1919), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 162 sqq.
[356] Cf. *ibid.*, p. 178.
[357] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 215 : „Für jedes Volk besteht die Möglichkeit einer günstigen oder ungünstigen Geistesentwicklung, je nach dem mehr oder minder großen Ernste, der über dem ersten Unterricht der Kinder waltet."
[358] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „La musique et l'enfant", in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 50. Traduction de Julius Schwabe, p. 63 : „Die Arhythmie ist eine Krankheit, die zumeist der Unfähigkeit des Menschen, sich selber zu kontrollieren, oder aber einem Überwiegen der intellektuellen Eigenschaften über die nervösen Funktionen entspringt."

système nerveux restituerait à celui-ci le rôle de médiateur qu'il est censé jouer entre les facultés cérébrales et les muscles.

Dans le cas contraire, les conséquences d'un tel déséquilibre peuvent devenir difficiles à supporter pour l'homme moderne, chez qui « la conscience d'une résistance constante dans le système musculaire, d'un désordre dans le système nerveux, produit le désordre cérébral, le manque de confiance en ses propres forces, la peur de soi-même[359] ». Persuadé de l'importance de sa tâche, JAQUES-DALCROZE présente le phénomène de l'arythmie comme le fléau de l'homme moderne et confère ainsi à sa méthode d'éducation musicale une envergure qui va bien au-delà d'une simple formation au chant et au jeu d'un instrument.

Selon lui, la généralisation de ce problème de coordination a pour effet que le public ne s'offusque plus guère de voir danser sur scène des personnalités parfaitement arythmiques. La danseuse Isadora DUNCAN, dont le combat n'est pourtant pas si éloigné de celui du pédagogue, voit critiquer ses capacités corporelles par ce dernier, qui reconnaît en elle le pur produit de cette époque ruinée par l'intellectualisme. Certes, il qualifie son renoncement à la virtuosité corporelle et sa sincère recherche du naturel de « courageuse et noble tentative[360] ». En cherchant à renouveler la danse, en cultivant une pureté plastique jusque-là inédite et en idéalisant la « quasi-nudité des formes corporelles[361] », elle a donné à son époque des impulsions éminemment positives qui méritent d'être défendues contre les attaques des « bourgeois hypocrites ou inintelligents[362] ».

Les commentaires suscités par la nudité de ses pieds ne sont d'ailleurs, pour le père de la rythmique, que la preuve de l'incompétence des critiques d'art qui, n'y connaissant rien à l'expression corporelle, se focalisent sur des détails, « tels les auditeurs d'un récital de piano qui

[359] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „La gymnastique rythmique", *L'Education*, N° 4, 1915 (7e année), p. 3, cité d'après : Gernot Giertz, *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia*, München, J. Kitzinger, 1975.
[360] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „Comment retrouver la danse" (1912), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 130. Traduction de Julius Schwabe, p. 165 : „der mutige und edle Versuch Isadora Duncans".
[361] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 165 : „Idealisierung der fastnackten Körperformen".
[362] Cf. *ibid.*, p. 130. Traduction de Julius Schwabe, p. 165 : „Entrüstungsgeschrei scheinheiliger oder beschränkter Spießbürger".

n'analyseraient que les qualités de l'instrument et non celles de l'interprète[363] ! ». Il lui reproche, quant à lui, son incapacité à marcher en mesure : au lieu de respecter le rythme de la musique, elle ajoute fréquemment des pas involontaires qui laissent entrevoir chez elle un réel problème d'équilibre. L'aspect formel de ses danses lui semble en outre pour le moins problématique : prenant pour base des attitudes fixées par la statuaire grecque, elle semble oublier que celles-ci ne sont que des figures instantanées qui, à l'origine, s'inscrivaient dans un art du mouvement extrêmement complexe.

> « Le fait de fixer, de styliser les moments suprêmes de la danse et de la gesticulation détruit la continuité du mouvement et interrompt l'enchaînement des attitudes[364]. »

Ce qui autrefois était totalité apparaît, en d'autres mots, comme un assemblage plus ou moins forcé de morceaux choisis. S'inscrivant dans l'argumentation de JAQUES-DALCROZE, l'écrivain et historien de la danse Hans BRANDENBURG (1885-1968) reproche également à Isadora DUNCAN sa tendance au statisme et à une exagération de la « langue des bras » [« Sprache der Arme »], prenant ainsi le contre-pied du ballet classique, chez qui c'était la « langue des jambes » [« Sprache der Beine[365] »] qui prédominait.

En bref, même s'il faut reconnaître que la première est beaucoup plus expressive que la seconde, DUNCAN ne semble pas, elle non plus, capable de s'exprimer en faisant usage de son corps tout entier ; ce qui lui manque est, bien évidemment, une éducation rythmique. Bien qu'ayant mis le doigt sur des problèmes essentiels, elle demeure à l'image de sa génération, incapable de réaliser une réelle union entre les mouvements du corps et la musique :

---

[363] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „Le danseur et la musique" (1918), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 155. Traduction de Julius Schwabe, p. 189 : „Ich erinnere mich noch, wie ich einst bei den Aufführungen Isadora Duncans im Theater du Châtelet Leute, denen ein besonderes Kunstverständnis (!) nachgerühmt wurde, ausschließlich über die Körperformen und in Sonderheit über die nackten Füße der Tänzerin habe diskutieren hören! Wie wenn die Besucher eines Klavierabends sich lediglich für die Eigenschaften des Instruments und gar nicht für diejenigen des Vortragenden interessieren wollten!"

[364] Cf. *ibid.*, p. 154. Traduction de Julius Schwabe, p. 188 : „Wenn man (...) die höchsten Momente des Tanzes und des Gebärdenspiels zur Haltung erstarren läßt und stilisiert, so zerstört man dadurch die Stetigkeit der Bewegung und unterbricht die natürliche Gebärdenfolge."

[365] Cf. Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1921, p. 32 sq.

> « Il faut encore que les corps éduqués à la réalisation stylisée des sensations rythmées apprennent à communier avec la pensée et se laissent imprégner par la musique, qui représente dans la danse l'élément psychologique et idéalisateur[366]. »

Pour Emile JAQUES-DALCROZE comme pour Rudolf LABAN, l'homme moderne est devenu incapable de faire travailler en bloc ses différentes facultés. Dans son article « Le rythme, la mesure et le tempérament », le pédagogue suisse déplore que l'organisme humain ne soit plus habitué « à un libre échange de ses forces, à une libre circulation des courants divers de sa pensée et de ses pouvoirs moteurs, à une alternance régulière (…) des rythmes physiques et spirituels[367] ». La spécialisation, qui s'est abattue sur tous les domaines de notre vie, a isolé les différentes fonctions de l'homme, de sorte que le scientifique n'est plus jamais le sportif, et surtout que, chez le premier, les organes moteurs et ceux de la pensée ne sont plus reliés les uns aux autres, ce qui, dans les cas les plus extrêmes, peut conduire à la neurasthénie.

L'intellectualisme, exacerbé par notre civilisation et entretenu par le fonctionnement des écoles, est selon LABAN la cause de cet état de dislocation interne qui se manifeste par une dégradation de notre sens artistique et de notre faculté de perception.

> « Ce n'est presque plus jamais la grâce naturelle et la force qui passent pour être les qualités de la beauté humaine, mais une exagération artificielle et une déformation soit dans le sens de l'amollissement soit dans celui d'une dégénérescence maladive. La vie pulsionnelle prend un tournant malsain et détruit la beauté intérieure des tensions du moi. On est obligé d'accumuler les sources d'excitation, pour que notre imagination, égarée et coupée de la nature, ait assez de matière pour faire bouger ses ailes. (…) Notre œil et notre oreille perçoivent dans leur désarroi une image déformée du monde et notre raison s'enterre présomptueusement dans ses constructions abstraites[368]. »

---

[366] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „Comment retrouver la danse", *art. cit.*, p. 130 sq. Traduction de Julius Schwabe, p. 165 : „Und endlich müssen die zur stilvollen Darstellung rhythmischen Empfindens geschulten Körper lernen, mit dem Denken aufs genaueste zusammenzuwirken und sich von der Musik durchdringen zu lassen; von ihr, die das seelenbewegende und idealisierende Element des Tanzes bildet."

[367] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Le rythme la mesure et le tempérament », *art. cit.*, p. 162. Traduction de Julius Schwabe, p. 198 : „Niemals kann der einzelne indessen das Gleichgewicht aller seiner Fähigkeiten herstellen, wenn sich nicht von frühester Kindheit auf sein Organismus an den freien Austausch aller Kräfte gewöhnt hat, an eine ungehemmte Zirkulation der Gedankenströmungen und motorischen Kräfte, an ein regelmäßiges (...) Wechselspiel zwischen den leiblichen und den geistigen Rhythmen (...)."

[368] „Was als Menschenschönheit gilt, ist fast niemals mehr natürliche Anmut und Kraft sondern künstliche Übersteigerung und Verzerrung ins Verweichlichte oder ins krankhaft Degenerierte. Das Triebleben nimmt eine ungesunde Wendung und zerstört die innere Schönheit der Ichspannungen. Immer neue Reize müssen gehäuft werden, um der irregeleiteten, naturfremden Phantasie soviel Nahrung zu geben, daß sie ihre Schwingen überhaupt noch zu regen vermag. (...) Das Auge und das Ohr nimmt trauernd das entstellte Abbild der Welt auf und der Verstand vergräbt sich selbstüberheblich in seine abstrakten Konstruktionen." Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Walter Seifert, 1920, p. 134 sq.

Autrefois, l'artiste et le penseur étaient en même temps des « hommes de mouvement » [« Bewegungsmenschen[369] »] ; ils n'étaient pas nécessairement plus forts que nous au sens physique du terme, mais leur corporalité était teintée de spiritualité, et inversement. Ils possédaient ce que LABAN appelle le « sens du danseur » [« tänzerischer Sinn[370] »], c'est-à-dire cette capacité, propre aux chorégraphes, à percevoir le monde en mobilisant l'ensemble de leurs facultés et à transformer cette perception en un « sentiment de tension » à la fois du corps, de l'âme et de l'esprit [« körperlich-seelisch-geistiges Spannungsgefühl[371] »].

Alors que chacun sait que le mouvement est l'origine de toute chose, de toute communication, on a longtemps délaissé ce dernier ; l'homme est même devenu capable de dissocier la conception intellectuelle du mouvement de la réalité d'un corps en mouvement. Sous l'effet de notre fausse culture, les organes de l'ouïe et de la vue se sont dégradés, et notre perception s'est morcelée, à tel point qu'il nous est impossible de reconnaître le monde dans son unité. Dans la nature, qui n'est plus pour nous qu'une sorte de « vache à lait » [« Melkkuh[372] »], nous ne trouvons plus les images qui, autrefois, nous émouvaient. Tout dans notre environnement, des routes aux fils électriques en passant par le chemin de fer, nous rappelle aux nécessités de la vie quotidienne. Aux yeux de LABAN, il n'y a qu'en laissant la danse redéfinir celles-ci que la nature pourra redevenir digne d'être contemplée, et que l'homme, après avoir réappris à coordonner ses facultés, retrouvera une perception unitaire de la réalité.

L'épuisement des forces vitales (« rythmiques ») lors de la scolarisation

L'école n'est pas seulement responsable des problèmes de coordination et de dislocation des facultés que rencontre l'homme moderne ; elle épuise littéralement les forces vitales de l'individu

[369] Cf. *ibid.*, p. 133.
[370] Cf. *ibid.*, p. 20.
[371] Idem.
[372] Cf. *ibid.*, p. 134.

afin de rendre celui-ci plus facilement manipulable. Aux yeux de Rudolf BODE, les écoles allemandes ne cherchent qu'à produire des « bêtes à vouloir et à penser » [« Denk- und Willensmenschen[373] »], des gens programmés à bâtir toute leur existence sur l'égoïsme et la volonté. Futurs travailleurs comme futurs intellectuels, les enfants sont, en l'espace de neuf ans, vidés de tout ce qui fait leur individualité et apprennent à n'avoir plus de sens que pour tout ce qui est accessible par la logique et la raison. Prisonnière de son état d'esprit « logocentrique » [« logozentrische Einstellung[374] »] – le terme provient de Ludwig KLAGES -, la pédagogie traditionnelle se méprend sur la nature des forces productives de l'individu.

> « Ils recherchent la productivité dans l'esprit au lieu de ne voir dans l'acte rationnel que la fonction par laquelle la vague est détachée du flot du mouvement pour prendre l'apparence d'une œuvre formée mais n'appartenant plus au devenir, demeurant avec persistance dans le monde de l'être[375]. »

De la sorte, le courant des forces vitales est, à la longue, littéralement mis à sac par le « seau à puiser » [« Schöpfeimer[376] »] qu'est l'esprit, jusqu'à ce que l'âme de l'enfant soit complètement vide et que la raison puisse entièrement prendre le contrôle de son être. Pour mettre fin à ce pillage qu'opère l'école, la mesure la plus urgente à prendre serait, selon BODE, d'abolir définitivement la distinction entre matières principales et matières secondaires. Car, dans l'état actuel des choses, les premières sont dominées par l'esprit d'analyse et de raisonnement, tandis que tout ce qui a rapport à l'âme et à la sensibilité, passe pour être accessoire. En conséquence, les individus sortent de l'école épuisés et vidés de tout ce qu'il y a en eux d'authentique et de rythmique.

Ceci est d'autant plus grave que, selon bon nombre de spécialistes en éducation corporelle, l'état de santé des jeunes gens est déjà tout à fait déplorable. Ainsi, dans le principal ouvrage de sa période allemande, *Le monde du danseur*, Rudolf von LABAN constate que la jeunesse est bien mal en point : insuffisances respiratoires, rhumatismes et problèmes de vue apparaissent de plus en plus tôt ; dans les métiers non manuels, 50% des jeunes hommes se sont avérés inaptes au service

[373] Cf. Rudolf Bode, « Alte und neue Pädagogik », in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung op. cit.*, p. 138.
[374] Idem.
[375] „Das Produktive wird im Geiste gesucht, statt im geistigen Akt nur die Funktion zu sehen, durch welche aus dem Strom flutender Bewegung die Welle herausgehoben wird, um sich als geformtes, des Werdens aber nicht mehr angehöriges, im Sein verharrendes Werk zu geben." Rudolf Bode, *Rhythmus und Körpererziehung*, *op. cit.*, p. 5.
[376] Idem.

militaire[377] ; avant la guerre, 50 000 à 100 000 enfants étaient, dans chaque grande ville, placés sous le contrôle régulier d'un médecin scolaire. Les principales causes de cette déplorable situation sont, selon lui, d'une part le style de vie malsain et arythmique de l'époque moderne et le désintérêt pour le corps, d'autre part la mauvaise santé des femmes du début du siècle : « ficelées dans leurs corsets, [elles] ne se mouvaient pas et étaient contraintes de compenser leurs pulsions, échauffées par la mauvaise circulation de leur sang, par une pruderie extrême[378] ». Les conséquences dévastatrices de ce concours de circonstances se ressentent également au niveau de la santé psychique : les gens sont nerveux, pessimistes, facilement irritables, volontiers masochistes et terriblement égoïstes.

Lors du congrès pour l'éducation corporelle artistique [« künstlerische Körperschulung »], qui s'est tenu du 5 au 7 octobre 1922 à Berlin, le constat de l'état de santé déplorable de la jeunesse est également dans toutes les bouches. Pour Franz HILKER (1881-1969), l'organisateur de cette manifestation, qui a rassemblé les plus grands noms de la culture physique allemande de l'époque[379], cette situation est due au concours de plusieurs causes : à une éducation trop centrée sur le savoir intellectuel et aux souffrances infligées par le travail à l'ère industrielle, sont venues s'ajouter les privations de la guerre et les difficultés d'approvisionnement de l'après-guerre. La conséquence est dépeinte en des termes alarmants :

> « Aujourd'hui, nous voyons grandir une génération qui, avant même de naître, était prédisposée à son infériorité corporelle et fait grimper de façon colossale le danger d'une détérioration de la race[380]. »

Le thème de la dégénérescence de la race blanche, qui est issu de la réception de Charles DARWIN et connaît à cette époque une grande vogue en Allemagne[381], s'immisce dans le discours

[377] Cf. Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 138.
[378] „(...) in Korsette eingeschnürt bewegten [sie] sich nicht und ihre durch Bluthemmungen überreizten Triebe zwangen sie, in einer Prüderie sondergleichen das Gegengewicht zu machen." *Ibid*., p. 138.
[379] Parmi les participants se trouvaient entre autres Martin Luserke, spécialiste du théâtre amateur, Rudolf Bode, Ernst Ferand-Freund, qui avait pris la suite de Dalcroze à l'école de Hellerau ; Max Merz représentait l'école d'Elizabeth Duncan ; Rudolf Laban et Bess Mensendieck avaient fait lire leur participation par une tierce personne, et le philosophe Ludwig Klages, qui était également convié à ce congrès, a ajouté ultérieurement sa contribution à l'ouvrage collectif qui en est issu.
[380] „Heute wächst ein Geschlecht heran, das die Anlagen körperlicher Minderwertigkeit bereits im Mutterleibe empfing und die Gefahr des Rassenverfalls schon für die nächste Zukunft riesengroß emporsteigen läßt." Franz Hilker, „Was uns Not tut", in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, *op. cit.*, p. 9.

de bon nombre de pédagogues, qui ont le sentiment d'être les seuls à pouvoir enrayer ce déclin. La gymnaste Clara SCHLAFFHORST (1863-1945) notamment, présente au congrès de Berlin[382], constate une augmentation inquiétante du nombre d'enfants psychopathes et défend l'idée selon laquelle des exercices de respiration consciente, et particulièrement la mise en pratique du cri, qui vide les poumons, détend le diaphragme et libère l'organisme de tensions accumulées, feraient baisser notablement le nombre de malades, de fous et de criminels. En respirant mieux, la jeunesse aurait de meilleures chances d'apprendre à bien parler, à bien penser, à bien sentir et à bien vouloir.

Max MERZ, qui représente quant à lui l'école d'Elizabeth DUNCAN, dit situer sa démarche « entre rationalisme scientifique et interprétation mystique de la vie[383] ». En prophète d'un avenir meilleur, il entreprend d'aider tous ces enfants « rachitiques et scrofuleux[384] » qui peuplent alors les écoles, à atteindre une « corporalité plus noble » [« edlere Körperlichkeit[385] »]. Son diagnostic de dégénérescence de la race blanche peut prétendre se fonder sur une longue expérience pédagogique. Quotidiennement, de nombreux parents présentent leurs enfants dans son institut, croyant qu'ils impressionneront vite la galerie en présentant quelques pas de danse, et apprennent avec consternation les défauts corporels de ceux-ci : colonne vertébrale tordue, épaules tombantes, mauvais maintien, mauvaise respiration, manque d'assurance dans les mouvements. Il n'est, selon lui, point question de la beauté du corps à proprement parler, mais d'une dégradation générale de la mécanique corporelle, mise à mal avant tout par une éducation scolaire beaucoup trop intellectuelle. La prise de conscience du problème à la fin du XIX^{e} siècle n'a donné lieu qu'à de timides entreprises qui, à chaque fois, furent menacées par la méfiance, la pruderie et l'incompréhension d'une grande partie de la population, et prirent fin avant même d'avoir pu atteindre leurs objectifs. L'enthousiasme suscité par les cacophonies et rythmes dégénérés du jazz, signe du déclin de la culture européenne, est selon Max MERZ la rançon de plusieurs siècles de dénigrement du corps. Il faut avant tout rendre à l'époque le sens d'une corporalité saine, puis mettre l'énergie détournée par

[381] Cf. Jürgen Reulecke, „Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik", in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen*, *op. cit.*, p. 197 sqq. ; et Wolfgang R. Krabbe, „Biologismus und Lebensreform", in Kai Buchholz *et al.*, *Lebensreform*, *op. cit.*, vol. 1, p. 179 sqq.
[382] Cf. Clara Schaffhorst, „Die Bedeutung der Atmung", in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, *op. cit.*, p. 75 sqq.
[383] Cf. Max Merz, „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls", in *ibid.*, p. 21.
[384] Idem.
[385] Idem.

les danses débridées sur les bons rails, pour permettre à la jeunesse allemande de reprendre la voie d'une humanité ascendante.

Pour le gymnaste Rudolf BODE comme pour le danseur Rudolf von LABAN, la cause de cet épuisement généralisé est l'état de tension permanente auquel la jeunesse est soumise durant sa scolarité. A leurs yeux, l'homme arythmique est avant tout celui qui, en proie à une « incapacité à la détente » [« Abspannungsunfähigkeit[386] »], doit vivre dans un état de tension permanente. Or, l'alternance rythmique entre la tension [*Spannung / Anspannung*] et la détente [*Abspannung / Lösung*] apparaît à ces deux hommes comme la loi fondamentale du mouvement corporel. Quelle que soit la nature de celui-ci et quel que soit son temps de réalisation, un mouvement se produit toujours de la façon suivante :

> « Le corps en mouvement se contracte par le fait que ses muscles se raccourcissent, s'arrondissent et rapprochent du corps, du milieu du corps, du centre de gravité, les membres auxquels ils sont attachés, par le biais des ligaments qui sont fixés à leurs extrémités. Et c'est de cette concentration que provient l'élasticité nécessaire à la décharge d'énergie[387]. »

Si le contraste entre l'état de tension qui précède la décharge et l'état de détente qui la suit n'est pas assez fort, le mouvement nous paraît maladroit. Si la détente n'est pas parfaite, le corps aura beaucoup plus de difficultés à se contracter pour prendre un nouvel élan, et il se fatiguera donc bien davantage. En état de tension permanente, l'homme est incapable de se reposer et de puiser de nouvelles forces ; cet état le poursuivra jusque dans son sommeil, qui ne le libérera qu'imparfaitement de sa fatigue. Présent dans toute la nature à travers la succession des jours et des nuits, qui conditionne chez presque tous les organismes vivants les périodes d'activité et de repos, le principe de l'alternance entre la tension et la détente ne peut être rompu ou affaibli sans conséquences néfastes pour la santé de l'individu, qui sombre rapidement dans un état continu de fatigue et d'irritabilité.

---

[386] Cf. Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926, p. 50.

[387] „Der in Bewegung befindliche Körper zieht sich räumlich dadurch zusammen, daß sich seine Muskeln verkürzen, zu Kugeln runden und durch die an ihren Enden befestigten Sehnenstränge die Glieder, an denen sie anhaften, näher zum Körper, zur Körpermitte, zum Schwerpunkt heranziehen. Diese Ballung erzeugt auch jene Elastizität, aus der heraus die Kraftentladung entstehen kann." *Ibid.*, p. 50.

Selon Rudolf BODE, l'alternance est interrompue à chaque fois que le mouvement naturel de l'organisme est détourné en vue de réaliser un ordre de l'esprit. Le principal risque réside alors dans le fait que, à force de subir de tels bouleversements, l'organisme finisse par ne plus retrouver parfaitement la voie de la nature et perde ainsi une partie de son énergie vitale, car seule « la détente rend l'organisme aux forces régénératrices de la vie, c'est-à-dire au rythme pulsateur[388] ». En ce sens, il est urgent de reconnaître que toute forme d'éducation corporelle qui ne respecte pas le principe de l'alternance doit être impérativement proscrite, et qu'un système scolaire qui détourne à longueur de journée la pulsion motrice naturelle de mouvement de l'enfant met celui-ci en danger.

Selon Hedwig KALLMEYER-SIMON (1884-1948), une disciple de l'américaine Geneviève STEBBINS, qui elle-même avait en grande partie fondé son enseignement sur le système d'expression corporelle de François DELSARTE[389], celle-ci pensait également que la maîtrise de la détente était ce que l'homme occidental devait apprendre de toute urgence. Tandis que, quand il s'allonge, ce dernier continue le plus souvent à faire marcher son esprit, les orientaux savent réellement faire le vide en eux et ainsi retrouver leurs forces en un temps record. Ses modèles étaient à cet égard les voyageurs du désert qui, après une grande fatigue, s'allongent une vingtaine de minutes sur le sol et, en respirant profondément, détendent individuellement chacun de leur muscle avant de reprendre leur chemin. Pour imiter cet exemple, il faut apprendre, par une respiration profonde et rythmée, à faire le vide dans son cerveau et à livrer entièrement son corps aux lois de la pesanteur, afin qu'il puisse retrouver son équilibre intérieur. Il s'agit donc là d'une sorte de relaxation active, comprise comme le fait d' « entrer consciemment dans le calme, mais dans un calme qui n'implique que de renoncer à tous les mouvements et à toutes les tensions extérieurs volontaires et provoque en revanche des activités intérieures d'autant plus vives[390] ».

[388] „Die Entspannung gibt den Organismus wieder anheim den nährenden Kräften des Lebens, d.h. dem pulsierenden Rhythmus." Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 17 sq.
[389] François Delsarte (1811-1871) : voir sa présentation dans le chapitre 2 de la première partie de la présente étude.
[390] „Entspannung bedeutete für sie vor allem anderen das bewußte Eingehen in Ruhe, aber in eine Ruhe, die nur ein Zurückziehen aller äußeren willensmäßigen Bewegungen und Spannungen bringt und dafür desto regere innere Tätigkeiten hervorruft." Hedwig Kallmeyer-Simon, „Aus der Arbeit von Genevieve Stebbins", in Deutscher Gymnastikbund (éd.), *Gymnastik*, vol. 1, Berlin, Braun, 1926, p. 78.

Dans le même ordre d'idées, pour Rudolf BODE, il faut impérativement restituer à la détente, par le biais d'une gymnastique appropriée, la place qui lui revient. Dans le cas contraire, n'étant soumis à aucun contrepoids, l'esprit, qui est, par le biais de la volonté, l'origine de cette tension permanente, prendra définitivement le dessus sur la vie, et l'homme occidental sera alors entièrement dépourvu de ce qui fait son humanité, à savoir l'expression[391] et l'instinct[392], deux facultés dont le visible déclin porte en lui la menace de la dégénérescence. BODE observe par ailleurs que, durant les premières années de leur vie, les enfants sont capables de se mouvoir avec une grâce exceptionnelle, qui est l'expression d'une vie intérieure encore intacte et d'un organisme en pleine santé. Cependant, dès qu'ils ont passé quelques années à l'école, ils deviennent maladroits et manquent de souplesse, ce qui pousse parfois leurs parents à les confier pour quelques heures par semaine à un professeur de danse ou de gymnastique. Comment expliquer cette dégradation ? En classe, les élèves sont contraints à rester assis et à faire travailler intensément leur volonté pendant des heures. Or, cette dernière faculté n'est pas en soi la source du mouvement ; elle ne fait en réalité que canaliser et détourner ce dernier pour le mettre au service des objectifs de l'esprit.

Tant que ceci ne se produit que de façon passagère, le flot du mouvement retrouve sans difficulté son lit d'origine ; mais si on le détourne trop souvent et trop longtemps, il se peut qu'il ne parvienne plus à reprendre sa forme de départ et reste durablement canalisé. De surcroît, l'école tue cette capacité qu'ont les enfants à se mouvoir de façon rythmique et continue, à percevoir le monde avec la totalité de leur être, car elle les force sans cesse à se concentrer sur des choses ponctuelles, jusqu'à ce qu'au bout du compte, ils ne soient plus capables d'être réceptifs qu'à tout ce qui est isolé, atomisé. Elle oblige l'enfant, pour lui apprendre à lire et à écrire, à bouger ses bras et ses mains indépendamment du reste de son corps, ou à rester les yeux fixés sur les pages d'un livre ou d'un cahier. Ces longues crispations de la volonté modifient la constitution de l'élève en profondeur ; elles perturbent cette forte imbrication qui existe entre le corps et l'âme de l'enfant et qui est la source de son équilibre, de son unité profonde et de sa grâce.

[391] Cf. Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *Bausteine zur neuen Schule* 4, 1920, p. 7 : „Die gesamte deutsche Nation scheint einer allgemeinen Ausdruckshemmung anheimgefallen zu sein".
[392] On trouvera une définition de l'instinct selon Rudolf Bode dans : Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 5 sq.

> « Ce n'est pas le mouvement que l'on perd, mais la vie originelle de mouvement, cette mystérieuse imbrication entre l'âme et le corps qui obéit immédiatement à l'action de l'esprit mais recherche tout de suite après, instinctivement, tel un élastique, à retrouver sa propre vie et son unité organique[393]. »

Notons au passage que le maître à penser du gymnaste, le philosophe et graphologue Ludwig KLAGES, invité en 1935 par la revue *Der neue Volkserzieher* à tirer de sa philosophie des préceptes de pédagogie, reviendra lui aussi sur les souffrances causées par l'apprentissage de l'écriture (baisse de la vue, scolioses et crampes des muscles de la main), et s'insurgera avant tout contre cet éternel compliment des instituteurs – « comme si c'était gravé ! » [*du schreibst wie gestochen*] – défendant quant à lui l'idée d'un apprentissage de l'écriture fondé sur l'expression de l'âme et la création de son propre style[394]. Enfin, selon Rudolf BODE, la preuve la plus parfaite que l'école ne sert en réalité que les intérêts de l'esprit est sa tendance très marquée à préférer la ligne droite. Les bancs, les murs, les fenêtres, les lignes des cahiers, les rangs que doivent former les élèves, tout prend la forme d'une ligne droite, alors que la nature, elle, ne connaît que la courbe. A l'encontre de sa préférence pour tout ce qui ondule, vibre et oscille, l'enfant est soumis en permanence à cette ligne morte, obtenue par un détournement continu du mouvement vital.

L'organisation de l'école concourt donc à briser tout ce qui fait la grâce et l'équilibre de l'enfant, remplaçant sa « vie originelle de mouvement » [*ursprüngliches Bewegungsleben*] par la ligne droite et par le point. La seule façon d'éviter ce désastre serait, pour BODE, de supprimer les bancs tel que l'avait fait Johann Heinrich PESTALOZZI, et de réformer l'enseignement de telle sorte que, dans toutes les matières et pas seulement en gymnastique, le développement coordonné du corps et de l'âme devienne l'objectif principal de la pédagogie.

L'école se donne l'illusion de renforcer la volonté de l'élève, alors qu'en réalité, selon BODE, elle ne fait qu'affaiblir tout ce qui oppose de la résistance à cette dernière, notamment en interdisant presque tout mouvement corporel et en bannissant dans de piètres matières secondaires toutes les activités faisant intervenir des qualités d'expression et d'imagination. Le résultat n'est,

[393] „Was verloren geht, ist nicht die Bewegung, wohl aber das ursprüngliche Bewegungsleben, jenes geheimnisvolle Ineinander des Seelischen und Körperlichen, das blitzartig dem geistigen Akt gehorcht, aber dann sofort wieder elastisch sein Eigenleben, seine organische Einheit instinktiv sucht." Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck, 1922, p. 29.
[394] Cf. Ludwig Klages, „Vom Verhältnis der Erziehung zum Wesen des Menschen", SW III, p. 727.

par conséquent, qu'une augmentation toute relative de la force de la volonté[395]. De surcroît, la pédagogie traditionnelle confond bien souvent la « force de la volonté » [*Willenskraft*] et l'acte volontaire [*Willensakt*].

> « On voulait obtenir une augmentation de la force de la volonté, et on a atteint une augmentation de la fréquence des actes volontaires et, par conséquent, un affaiblissement de l'énergie vitale, ou, pour prendre une image, on a confondu le coup d'éperon du cavalier avec le changement d'allure qu'il a provoqué chez le cheval[396]. »

Plus l'enfant est amené à produire des actes volontaires, plus son énergie vitale diminue, et donc moins il aura de difficultés à en produire de nouveaux. L'augmentation de la fréquence des actes volontaires n'est, chez de nombreux individus, en aucun cas le signe d'une volonté plus forte, mais celui d'une résistance plus faible de la part des forces vitales. Si l'on rétrécit en un endroit donné le lit d'un fleuve, nous dit le gymnaste, on obtient certes une accélération ponctuelle du courant, mais la force du fleuve n'a globalement pas bougé[397]. Cette illusion sur laquelle se fonde la pédagogie traditionnelle n'est pas sans danger pour l'enfant, et surtout elle peut aller jusqu'à devenir contre-productive, dans la mesure où, quoi qu'il en soit, « on ne peut dominer que quelque chose qui oppose de la résistance[398] ». Si je nie ce principe, c'est un peu comme si, pour pouvoir diriger mon bateau plus facilement, je mettais la voile dans le sens du vent. Pour renforcer effectivement la force de volonté de l'enfant, il faut impérativement que je renforce simultanément ce qui lui résiste, c'est-à-dire les forces de l'âme et du corps. De cette façon seulement, la pédagogie fera progresser l'être humain dans sa totalité et le fera aboutir à une synthèse plus élevée de ses facultés.

Aux yeux de Rudolf BODE, cela ne fait aucun doute : cette école, qui transforme des individus uniques avec leurs prédispositions individuelles en personnes interchangeables, disposant plus ou moins des mêmes connaissances, est en réalité au service de la raison d'Etat, qui exige de chacun qu'il s'intègre le mieux possible au sein de la grande machine sociale. Le passage du *Reich*

---

[395] Cf. Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 28 sq.
[396] « Man wollte eine Steigerung der Willenskraft und erzielte eine gesteigerte Häufigkeit der Willensakte und eine dadurch bedingte Schwächung der lebendigen Energie : bildlich gesprochen, man verwechselte den Spornstoß des Reiters mit der dadurch hervorgerufenen Bewegungsveränderung im Gang des Pferdes. » *Ibid.*, p. 29.
[397] Idem.
[398] « (…) herrschen kann ich nur über etwas Widerstrebendes (…). » *Ibid.*, p. 46.

au régime républicain n'a selon lui rien changé à ce fait : l'époque moderne voit partout triompher le *logos*, c'est à dire en réalité le mensonge[399]. Car, sachant que, dans les faits, tout est en perpétuel mouvement, nous devons en conclure que toute logique, quelle qu'elle soit, se fonde sur une falsification plus ou moins grande de la réalité. Le triomphe de la pensée rationnelle est donc le résultat d'une immense supercherie. En fait de libérer l'individu par le savoir, on cherche par tous les moyens à tuer en lui l'instinct, qui était l'expression d'une unité organique intacte et le garant de la cohésion du corps social, et on le rend de la sorte facilement manipulable. Une fois ce stade atteint, les classes dirigeantes n'ont plus, pour se maintenir au pouvoir, qu'à hypnotiser les masses ainsi affaiblies par le biais de slogans [*Schlagwörter*] improvisés[400].

Ceux qui souffrent le plus de cet état des choses sont les enfants des milieux populaires. Car, contrairement aux fils de bourgeois qui, pendant leurs années à l'université, ont tout le loisir de reconquérir une part de leurs forces vitales, ceux-ci passent d'un système coercitif à un autre encore plus brutal, dans lequel règne la machine. Vidé au plus haut point de son instinct et de sa personnalité, l'ouvrier n'a d'autre alternative que de perdre progressivement son humanité ; son malaise et ses revendications ne sont, pour BODE, que le signe de sa profonde dégénérescence. Mais, encore une fois, la stratégie mise au point par les classes au pouvoir s'avère dangereuse et contre-productive. Sous l'emprise de la force d'atomisation de l'esprit, la nation perd peu à peu sa cohésion, et le corps social menace littéralement d'exploser. La seule façon d'éviter le désastre serait de réformer l'école en la mettant au service des forces vitales de l'individu et de la reconstitution d'un organisme social uni et harmonieux, dans lequel chacun trouverait une place correspondant à sa constitution.

Le renouvellement de la pédagogie dans le sens d'une revalorisation du corps et de l'âme servirait donc de base à une reconstruction totale de la société. Le tournant ne doit venir ni d'en haut - car les classes dirigeantes ne cherchent en réalité qu'à défendre leur propre position -, ni du prolétariat, qui est bien trop déshumanisé pour pouvoir amener une quelconque alternative positive,

[399] Rudolf Bode renvoie à la proximité des termes *Logos* et *Lüge* en allemand. Cf. Rudolf Bode, „Der Rhythmus als Weltanschauung", in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena, Eugen Diederichs, 1925, p. 66.
[400] Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 12 sq.

mais de ceux qui seront le plus à même de se faire les avocats de la culture et de la vie. Les enseignants qui sont incapables d'agir dans ce sens n'ont, selon Rudolf BODE, qu'à « devenir des sous-officiers[401] ». Les pédagogues valables ne doivent, quant à eux, pas se cantonner à former autour d'eux une petite élite, mais chercher à atteindre un public qui soit le plus large possible, mettre leurs aptitudes au service des peuples tout entiers. C'est également de cette manière que JAQUES-DALCROZE, frustré par son travail au conservatoire de Genève, concevait son rôle, persuadé qu'il était du devoir de l'élite intellectuelle de sortir de sa torpeur, de prendre la tête du progrès, et d'agir de sorte que la masse puisse les suivre.

> « Si l'aristocratie intellectuelle est seule équipée pour marcher à la conquête du progrès, la masse mal entraînée se lassera de la suivre. Les chefs du mouvement (…) seront forcés de retourner en arrière pour les retrouver, ou, continuant seuls leur route, aboutiront au byzantinisme[402]. »

Le sport comme facteur d'aggravation de l'arythmie

Dans ce monde beaucoup trop centré sur les facultés intellectuelles, la seule concession que l'homme moderne accorde à son corps est le sport, par le biais duquel il croit pouvoir rétablir l'équilibre de ses facultés. Mais aux yeux de gens comme STEINER et BODE, cette culture du corps tournée vers le quantitatif ne fait qu'aggraver les choses. Selon ce dernier, elle a avant tout pour effet de renforcer la volonté au détriment des forces vitales. Orienté vers l'exploit et le record, le sport ignore les lois naturelles de l'organisme et fait ainsi perdre aux enfants le peu de capacités rythmiques qu'il leur restait. Coupant l'homme de ses liens avec le cosmos, le sport sert indirectement le matérialisme, qui s'impose peu à peu comme idéologie dominante.

---

[401] „Könnt ihr den Unterricht nicht so gestalten, daß ihr ohne die Zwangsjacke der Schulbänke auskommt, so werdet Unteroffiziere, aber keine Lehrer der deutschen Jugend." Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 48.

[402] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », *art. cit.*, p. 13. Traduction de Julius Schwabe, p. 6 : „Wenn nur die geistige Aristokratie zum siegreichen Fortschritt ausgestattet ist, wird ihr die schlecht gerüstete Menge bald nicht mehr Schritt halten können. Die Führer der Bewegung (...) werden dann zur Rückkehr genötigt sein, um wieder in Führung mit ihm zu kommen; oder sie setzen ihren Weg allein fort und enden schließlich im Byzantinismus."

L'incrimination du sport paraissait d'autant plus logique qu'il s'agit d'un phénomène essentiellement urbain et, de plus, relativement récent en Allemagne et en Europe. Si la culture physique avait déjà commencé à se développer en Europe pendant toute la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, les années 1890-1910 connaissent une accélération considérable du phénomène et voient le sport devenir un véritable objet de spectacle populaire. Les premiers Jeux Olympiques modernes, organisés à Athènes en 1896, rassemblent 70 000 spectateurs ; les seconds se tiennent à Paris en 1900, parallèlement à l'Exposition universelle. Tandis que les sports de stade ne se développeront véritablement qu'après la Première Guerre mondiale, les courses cyclistes rencontrent, notamment en France, en Italie et en Belgique, des succès croissants, et c'est dans les années 1900 que les grands « tours » sont institués : Tour de France en 1903, Tour de Belgique en 1908, Giro italien en 1909. Enfin, la boxe, sport déjà populaire en Angleterre au début du XIX^{e} siècle, atteint une bonne partie de l'Europe autour de 1900, et le premier championnat d'Europe est organisé en 1910[403]. En Allemagne, le sport le plus pratiqué est la gymnastique [*Turnen*], qui connaît une véritable explosion du nombre de ses adeptes : de 128 000 membres de clubs en 1904, ceux-ci passent à 1,5 million en 1914. Même si, comme le souligne Thomas Nipperdey, beaucoup de ces clubs passent du drapeau « noir rouge et or » au drapeau « noir blanc rouge », les travailleurs sociaux-démocrates ne tardent pas à être également bien représentés[404]. A partir des années 1890, médecins et militaires obtiennent que ce sport devienne une matière obligatoire dans les écoles et dans les lycées. A côté de cette gymnastique cherchant à renforcer le corps et à inculquer l'ordre et la discipline, il faut relever l'existence de systèmes de gymnastique « alternatifs », reliés de près ou de loin au mouvement de la « réforme de la vie », comme par exemple celui de Rudolf BODE et celui, destiné aux femmes, de Bess MENSENDIECK.

Par-delà la gymnastique, l'Allemagne se passionne également, mais dans une moindre mesure, pour l'athlétisme et le football (la fédération allemande de football [*Deutscher Fußballbund*] a près de 200 000 membres en 1913). Enfin, si le vélo gagne un public de plus en plus large et varié, le tennis et l'équitation restent réservés à une minorité de privilégiés, et les paris durant les courses hippiques ne connaissent pas encore le même succès qu'en Angleterre ou en

[403] Cf. Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles*, *op. cit.*, p. 101-105.
[404] Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, *op. cit.*, vol. 1, p. 172.

France, où le PMU (Pari mutuel urbain) est fondé en 1891. Pour achever cet aperçu de l'essor des disciplines sportives, il nous faut mentionner la tendance relevée par Thomas Nipperdey à mettre de plus en plus en avant les aspects de la compétition et du record. Les progrès des athlètes, mesurés en secondes ou en centimètres, sont affichés bien haut et suscitent l'admiration de tous ; la gymnastique, qui à l'origine échappait partiellement à cette obsession du chiffre, devient elle aussi peu à peu un sport de compétition avec des critères d'évaluation bien définis et internationalement reconnus. Enfin, notons qu'en 1913 est créé en Allemagne une distinction récompensant les performances sportives hors du commun[405]. Malgré cette contagion de la pression du résultat issue du monde de l'industrie et de la technique, le sport permet à un certain nombre d'accéder à « un peu de satisfaction, de reconnaissance et de communauté en dehors du monde du travail[406] ».

Pour les clercs, cette culture physique inculquant le goût de l'exploit purement quantitatif n'est pas à considérer comme un simple divertissement ou faire-valoir pour les ouvriers. Elle influence les esprits dans un sens qui n'est guère propice aux tentatives de renouveau culturel entreprises. Aux yeux de Rudolf STEINER, l'essor du sport est un signe de l'avènement du matérialisme dans les civilisations occidentales ; il fait donc évoluer les hommes dans la mauvaise direction. Au lieu de chercher à progresser sur le plan spirituel, comme le font les orientaux, les occidentaux, qui se plaisent bien sur Terre et ne sont donc pas pressés d'en partir, se préoccupent avant tout de l'état de leur enveloppe charnelle. Seulement, eux aussi possèdent un corps éthérique, qui, parfois contre leur volonté, cherche à les entraîner dans les mouvements célestes et à leur faire accomplir des cercles, ainsi que le font les planètes. Pour renforcer leur corps physique, de façon à ce qu'il soit capable de résister à l'influence du corps éthérique, les hommes font du sport et bloquent ainsi leur évolution.

> « [L]e sport a pour effet que l'homme sort entièrement de son corps éthérique et ne suit plus que les mouvements physiques de la Terre. Ainsi, l'homme se lie de plus en plus à la Terre et s'éloigne du monde spirituel[407]. »

[405] Cf. *ibid.*, p. 174 sq.
[406] „Sport war in der modernen Lebenswelt (...) ein Stück Befriedigung, Selbstbestätigung und Gemeinsamkeit jenseits der Arbeitswelt." *Ibid.*, p. 175.
[407] „[Der] Sport hat das Ergebnis, daß der Mensch ganz herauskommt aus seinem Ätherleib, ganz nur den physischen Erdenbewegungen folgt. Dadurch wird der Mensch immer mehr der Erde befreundet und kommt ab von der geistigen Welt." Rudolf Steiner, „Von der Wiederkunft des Menschen – Turnen, Tanz und Sport" (Dornach, 30/5/1923), in idem, *Rhythmen im Kosmos und im Menschenwesen*, Dornach, Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung, 1992, p. 27.

Selon STEINER, le sport fait partie du plan des industriels, dont l'objectif est avant tout de rendre les travailleurs productifs et dociles : il aide l'ouvrier à se réhabituer, après le travail à l'usine, à accomplir des mouvements naturels, et donc à conserver sa santé. Mais il faut prendre garde à ce que le sport ne transforme pas définitivement l'homme en « terrien » [*Erdenmensch*] (voire en animal[408]), et l'enferme de façon irréversible dans son corps physique. Pour éviter cela, la « science de l'esprit » doit renforcer le corps éthérique et opposer aux mouvements terrestres d'autres mouvements d'origine céleste qui serviront de contrepoids. Telle est la fonction de l'art corporel qu'il met sur pied dans les années 20 : l'eurythmie, qui, ayant pour objectif un progrès spirituel de l'homme, se définit donc par opposition au sport.

> « Regardez de l'eurythmie, et vous verrez tous les mouvements qu'accomplit le corps éthérique. Regardez du sport, et vous verrez tous les mouvements qu'accomplit le corps physique[409]. »

Bien qu'apparaissant au même moment que de nombreux systèmes de danse et de gymnastique, l'eurythmie a donc, d'un point de vue théorique, peu de choses en commun avec ces derniers. Elle part du principe qu'à chaque fois que l'homme parle, il transmet son corps éthérique à l'air, et l' « engendre » ainsi en quelque sorte une nouvelle fois (car le larynx est en réalité une métamorphose de l'utérus[410] !). L'eurythmie, en tant que « langue visible » [*sichtbare Sprache*] cherche à transformer le corps en larynx et à se faire le porte-parole des réalités spirituelles. Son objectif final est d'aider l'homme à accomplir son destin, c'est-à-dire à quitter la Terre pour des sphères plus hautes et à imposer au cosmos un nouveau rythme.

Cette volonté d'imposer une culture physique tournée vers le qualitatif, et offrant ainsi une alternative salvatrice au sport, est partagée par de nombreux pédagogues. Car, un point sur lequel tous les participants au congrès de l'éducation corporelle artistique [« künstlerische Körperschulung »] sont d'accord est le suivant : tous les types d'activité physique ne se valent pas, et le sport, dans certaines conditions, peut même devenir réellement nocif pour l'équilibre et la

[408] „Die Menschheit wird immer tierischer, wenn die heutige Sportsucht so bleibt, wie sie ist." *Ibid.*, p. 33.
[409] „Wenn Sie Eurythmie sehen, da werden Sie alle diejenigen Bewegungen sehen, die der ätherische Leib ausführt. Wenn Sie Sport sehen, werden Sie alle diejenigen Bewegungen sehen, die der physische Leib ausführt." *Ibid.*, p. 29.
[410] Cf. Rudolf Steiner, *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1927, p. 13.

santé de l'individu. Ainsi que le souligne Frank HILKER, les gymnastes malades, les nageurs qui ont des problèmes cardiaques et les sportifs surentraînés ne sont pas des phénomènes rares[411]. En ce sens, il faut tempérer l'ambition de la jeunesse, que certaines associations sportives ne cessent d'attiser, et introduire dans toute activité corporelle le principe de l'alternance rythmique, qui évite à l'organisme d'être soumis à un état de tension permanente, néfaste pour son équilibre. De même, Max MERZ est d'avis que la « surexcitation nerveuse » [« Nervenüberreizung[412] »] est le danger principal d'une éducation corporelle assurée par des gens incompétents. A son avis, l'époque a bien davantage besoin de l'influence apaisante de personnalités comme Elizabeth DUNCAN que du « dialogue entre un intellect surexcité et une sexualité perturbée[413] » que l'on peut percevoir dans la plupart des systèmes existants et dont de nombreuses jeunes filles ont pu subir les conséquences négatives.

Tout aussi catégorique, BODE considère que la majeure partie des activités sportives ne font qu' « exploiter » le corps en vue d'atteindre des records quantifiables, et qu'en agissant ainsi, elles contribuent à tuer le peu de mouvement naturel et rythmique que l'école avait laissé à l'enfant. Selon lui, il faut résister à l'influence anglo-américaine, et mettre fin à cet empire de la compétition. En érigeant en modèles les individus qui seront le mieux à même de « réprimer tous leurs mouvements originairement libres au profit de mouvements unilatéralement orientés vers un but[414] », on met la culture physique au service de la destruction du rythme et non de son développement. La gymnastique allemande doit au contraire lui opposer une éducation orientée vers la formation de corps harmonieux et de mouvements qui prennent leur source dans l'âme. Il faut selon lui, principalement dans les écoles, réévaluer les principes de la culture physique, afin que celle-ci ne succombe pas à l'esprit rationnel du temps, mais aide l'enfant à se développer tout en conservant son équilibre.

[411] Cf. Franz Hilker, „Was uns Not tut", *art. cit.*, p. 11 sq.
[412] Cf. Max Merz, „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls", *art. cit.*, p. 22 sq.
[413] Cf. *ibid.*, p. 23.
[414] Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 6 sq.

> « La gymnastique ne doit pas disparaître de nos écoles, mais elle a besoin de regagner de l'âme en apprenant à avoir davantage le sens de ce qui confère au corps à la fois la force et la forme : le déroulement rythmique de tout mouvement[415]. »

En bref, le constat d'arythmie incrimine l'éducation qui est dispensée aux enfants. A force de ne s'adresser qu'à l'intellect de ces derniers, l'école produit des individus fragmentés, mal coordonnés, inaptes à la détente, et que la non-maîtrise de leur corps conduit à un état permanent d'épuisement et d'irritabilité. Durablement mal utilisées, les forces vives « rythmiques » s'épuisent, l'instinct disparaît, et l'homme se transforme en un être docile et facilement exploitable par le pouvoir et par l'industrie. Succédané de culture physique, le sport ignore le fonctionnement de l'organisme, aggrave ainsi le phénomène décrit et inculque à l'enfant l'obsession du chiffre et du record, qui constitue la meilleure préparation possible à la fonction d'ouvrier. Conséquence de l'exploitation des individus par les classes dirigeantes, le fléau de l'arythmie accuse donc au bout du compte le rapport de forces présent à l'intérieur du pays.

[415] „Das Turnen soll von unseren Schulen nicht verschwinden, aber es braucht eine Neubeseelung durch ein stärkeres Gefühl für das, was dem menschlichen Körper Kraft und Form zugleich verleiht: für den rhythmischen Ablauf aller Bewegung." Franz Hilker, „Was uns Not tut", *art. cit.*, p. 11.

CHAPITRE 3 :
L'ARYTHMIE COMME CONSEQUENCE DU TRAVAIL INDUSTRIEL

Aux yeux des rythmiciens, l'ouvrier n'a guère de chance d'échapper au fléau de l'arythmie. Passant directement de l'école à la machine, il perd au contact de cette dernière le dernier reste de mouvement authentique qu'il était susceptible de posséder, et devient ainsi, pour le corps social, un dangereux vecteur d'atomisation et de discorde. La peur du prolétariat qui s'exprime à travers ces raisonnements est pratiquement une constante parmi les clercs de cette époque, excepté ceux qui prennent la tête du mouvement ouvrier. En l'espace d'un demi-siècle environ, l'Allemagne est passée du statut d'Etat essentiellement agraire à celui d'un Etat industriel, avec ce que cela implique comme bouleversements sociaux : tandis que dans la clase dirigeante, la distinction entre noblesse et haute bourgeoisie s'efface peu à peu du fait de l'enrichissement et du prestige croissants de la haute bourgeoisie d'affaires, le prolétariat représente environ 70% de la population, et les classes moyennes (clercs, fonctionnaires, professions libérales, paysans propriétaires, etc.) se sentent partiellement menacées par la prolétarisation[416]. Dans de nombreux domaines, la production a augmenté de façon spectaculaire, d'une part grâce à la croissance de la main d'œuvre et de l'investissement[417], et de l'autre grâce à l'utilisation de machines de plus en plus grosses et performantes, qui révolutionnent le concept même de travail[418]. Tandis que l'ingénieur et l'industriel, grands vainqueurs de l'essor économique, sont ébahis par ces monstres mécaniques capables de couper l'acier comme du beurre, et que l'ouvrier n'a plus besoin que de surveiller et de « nourrir », certains membres de la bourgeoisie cultivée voient dans la machine le symbole du pouvoir des grands patrons, la présentent comme porteuse d'un progrès illusoire, et la rendent coupable de bien des maux, entre autres la propagation de l'arythmie.

[416] Cf. Serge Berstein / Pierre Milza, *L'Allemagne 1870-1991*, Paris, Masson, 1992 (3e éd.), p. 35.
[417] Alors qu'en 1867, 27% de la population travaillait dans l'industrie, ils étaient 38% en 1913. Ces chiffres sont tirés de : Thomas Rohkrämer, „Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozeß", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, vol. 1, p. 71-74. Source : Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, vol. 3, München, 1996.
[418] Cf. Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, vol. 1, *op. cit.*, p. 226 sqq.

La machine et le rythme de travail

Si la machine est en train de faire perdre son rythme à l'homme, cela ne provient nullement du fait que celle-ci ait remis en question le caractère rythmique du travail. Dans certain cas, selon Karl BÜCHER, la mécanisation aurait même au contraire permis l'apparition de mouvements rythmés, là où l'ancienne technique n'en connaissait pas. Le problème est plutôt lié au fait que, face à la machine, l'homme n'est plus maître de ses mouvements comme il l'était lorsque son outil n'était qu'un « membre renforcé » [« verstärktes Körperglied[419] »]. Au nom d'une productivité accrue, le travailleur est littéralement devenu l'esclave de la machine : « L'outil est devenu son maître ; il lui dicte la mesure de ses mouvements : le tempo et la durée de son travail échappent à sa volonté ; il est lié à ce mécanisme mort et pourtant si vivant[420]. » Infatigable, le monstre mécanique ne se préoccupe guère des besoins physiologiques de l'homme qui, tel un rouage au milieu d'un immense engrenage, est contraint de s'adapter au rythme que celui-ci lui impose. Face à une machine, l'homme travaille de façon répétitive ; mais là encore, selon BÜCHER, ce serait faire erreur que de croire que c'est ce qui rend ce travail particulièrement usant et abêtissant [« aufreibend » ; « geisttötend[421] »]. En effet, normalement, la répétition permet l'automatisation des mouvements et libère l'esprit, de sorte que l'homme, tout en travaillant de façon efficace, peut laisser libre cours à son imagination et s'adonner, par exemple, à la poésie et à la musique. Mais les bienfaits du travail rythmique ne valent que si l'être humain détermine lui-même le tempo de ses mouvements ; autrement, il est entièrement au service de la machine, à laquelle il sacrifie sa liberté d'action et de pensée.

Pour le gymnaste Rudolf BODE, alors que l'outil, simple perfectionnement d'un organe donné, demeure dépendant du rythme naturel des mouvements humains, la machine introduit des forces qui ont perdu toute proportion avec les capacités de l'homme. Sur le plan qualitatif, les

[419] Cf. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, *op. cit.*, p. 440.
[420] „(...) das Werkzeug ist Herr über ihn geworden; es diktiert ihm das Maß seiner Bewegungen: das Tempo und die Dauer seiner Arbeit ist seinem Willen entzogen; er ist an den toten und doch so lebendigen Mechanismus gefesselt." *Ibid.*, p. 440.
[421] Cf. *ibid.*, p. 422.

mouvements que le travailleur doit produire, ponctués de points morts et suivant des « voies mortes déterminées à l'avance » [« tote vorgezeichnete Bahnen[422] »], sont dénués de tout caractère organique. L'homme qui est soumis à un tel régime court, à long terme, le risque de ne plus être capable de se mouvoir de façon rythmique et naturelle, voire même de devenir plus mort encore que la machine. Cette dernière, nous dit LABAN, « connaît au moins son rythme, alors que ces travailleurs ont perdu tout sens du rythme. L'homme rythmique, l'homme de mouvement en eux – est mort[423]. »

Autrefois, le travail était, selon Rudolf LABAN, quelque chose de sacré. Le travailleur était intimement lié à son œuvre, dont la réalisation exigeait un échange vivant entre son corps, son esprit et son âme. Il puisait dans l'organisation rythmique du travail de la joie, qu'il exprimait le plus souvent en chantant ; et l'objet qu'il avait fabriqué, et dans lequel il pouvait se reconnaître, était pour lui source de satisfaction. Le résultat du travail à la machine est, quant à lui, une série de produits impersonnels, identiques les uns aux autres, qui ne portent plus la marque individuelle du travailleur et dont celui-ci n'a donc plus lieu d'être fier. Autrefois unis, l'art et la technique suivent désormais des chemins différents. Dévalorisé, le travail ne laisse plus de place à l'expression de l'individualité ni à la joie ; il est devenu, selon l'expression de BÜCHER, « un sérieux devoir et souvent une douloureuse abnégation[424] ». Face à cette triste réalité, LABAN va jusqu'à contester l'emploi du terme de « travail » dans un tel contexte :

> « Tourner un levier ou une vis d'un air morne, sans vie, sans joie, empli d'aversion, sans connaître la finalité de cette tâche, pour le danseur, ce n'est pas du travail. Ce type d'activité est une corvée, c'est de l'esclavage, car tout mouvement, tout combat et toute vie en sont partis[425]. »

Les « prêtres » et les « gens au pouvoir », qui savent que la machine est le garant d'un ordre injuste qui en fait des privilégiés, ne font que mentir au peuple lorsqu'ils prétendent que toute peine, quelle qu'elle soit, est source de plénitude. La réduction du temps de travail qu'ils présentent

[422] Cf. Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *op. cit.*, p. 12.
[423] „Arbeitende, die so am Werk schaffen, sind lebloser wie die Maschinen, die sie bedienen. Die Maschine kennt wenigstens ihren Rhythmus, aber diese Arbeitenden haben jeden Sinn für Rhythmus verloren. Der rhythmische Mensch, der Bewegungsmensch in ihnen – ist tot." Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 127.
[424] „(...) ernste Pflicht und oft schmerzliche Entsagung", Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, *op. cit.*, p. 440.
[425] „Totes, stumpfes, unlustiges und feindseliges Drehen eines Hebels, einer Schraube, das nicht weiß, wozu dieses Drehen dient, ist dem Tänzer nicht Arbeit. Diese Art von Tätigkeit ist Fron, ist Sklaverei, denn jede Bewegung, jeder Kampf, jedes Leben ist aus ihr gewichen." *Ibid.*, p. 127 sq.

comme un des bienfaits de l'automatisation, n'est qu'un leurre pour faire accepter cet esclavage ; seule la joie procurée par le vrai travail est capable de rendre celui-ci plus court. En ce sens, le danseur invite à se détourner des produits ainsi fabriqués, car la souffrance et la mort rythmique de l'ouvrier y restent éternellement « collées ».

A l'ère de la machine, la réussite économique, c'est-à-dire au bout du compte l'augmentation de la production, quelle que soit la qualité des marchandises produites, est devenue l'unique finalité du travail. Utilisant le vocabulaire de son maître à penser Ludwig KLAGES, Rudolf BODE traduit cet état de fait de la façon suivante : « L'esprit, tourné vers le quantitatif, est devenu maître du principe qualitatif de la vie[426]. » Au nom d'objectifs purement quantitatifs, la machine vide le travail de tout mouvement vivant et crée petit à petit des hommes à son image. Là où régnait le rythme vital, elle place sa propre règle. Plus la machine tourne vite, plus la production augmente, et plus le travailleur devient arythmique, et de ce fait, la civilisation gagne du terrain sur la culture, c'est-à-dire toutes les créations de l'homme qui restent enracinées dans la nature et dans la vie.

Selon BODE, c'est essentiellement à cause de cette obsession quantitative que l'Allemagne a perdu la Première Guerre mondiale. Plutôt que de chercher son salut dans ses forces vitales, le pays a tenté de fonder sa supériorité sur le calcul, sur le nombre et sur le record, et a, pour ce faire, « enchaîné l'homme à la machine et cherché à transformer le travailleur (…) en une machine[427] ». Suite à sa défaite, l'Allemagne aurait dû reconnaître son erreur et créer les conditions nécessaires pour permettre au travail de redevenir un épanouissement de l'être tout entier. Au lieu de cela, l'introduction du taylorisme venu d'Amérique radicalise la déshumanisation du travail. Dans le cadre de cette rationalisation à l'extrême de tous ses faits et gestes, l'ouvrier ne dispose plus d'aucune liberté de mouvement ; le moindre de ses actes est réglementé de façon à éviter toute fatigue et toute perte de temps inutiles. Sur le plan quantitatif, le résultat est impressionnant : 30 hommes font le travail autrefois accompli par 100, les coûts de production sont réduits de moitié en dépit d'une augmentation conséquente des salaires. Le fait est incontestable : ce mode

[426] „Der auf das Quantitative gerichtete Geist ist Herr über das qualitative Lebensprinzip geworden." Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 14.
[427] „(...) daß es folgerichtig den Menschen an die Maschine kettete und aus dem Arbeiter (...) eine Maschine zu machen suchte." Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *art. cit.*, p. 11.

d'organisation du travail – « une grande machine, dont les pièces sont des organismes vivants[428] » - est extrêmement rentable, ce qui, pour les dirigeants de l'industrie, suffit à justifier sa mise en place.

Mais à quel prix ? Soucieux de montrer le revers de la médaille, BODE nous raconte que, lorsqu'un élève de TAYLOR reçut pour mission de rationaliser le travail des dames chargées de contrôler des boules produites, les résultats furent certes impressionnants, mais on se rendit aussi compte de l'injustice que l'application de tels principes pouvait engendrer :

> « Taylor dit lui-même que de nombreuses jeunes filles parmi les plus intelligentes, les plus sérieuses et les plus honnêtes furent renvoyées parce qu'elles n'avaient pas une faculté de perception assez rapide et tardaient à prendre des décisions. Nous avons ici une machinerie dans laquelle ce ne sont même pas des êtres humains entiers qui servent d'éléments constitutifs, mais uniquement certaines qualités. Seule l'aptitude à être utilisé à une fin précise sert de principe de sélection, peu importe si l'individu concerné est par ailleurs un instable et un bon à rien ou si c'est quelqu'un de sérieux et travailleur[429]. »

Sachant qu'un ouvrier créatif et scrupuleux aura plus de difficultés à s'intégrer à un tel système qu'un individu médiocre et superficiel, et qu'il risquera d'être renvoyé s'il ne s'adapte pas très vite à ces nouvelles exigences, le gymnaste voit se profiler dans cette évolution la menace d'une sélection par la médiocrité, qui pourrait s'étendre à d'autres domaines de la vie sociale et dont les conséquences à long terme seraient catastrophiques.

Par-delà le triomphe du quantitatif, BODE dénonce l'avènement d'un autre principe cruellement opposé à la vie : l'atomisation. Si, à notre époque, les hommes admirent la machine parce que, souveraine, celle-ci semble fonctionner sans lien avec ce qui l'entoure, c'est uniquement parce qu'ils oublient qu'en cela précisément, elle s'oppose aux lois de la vie. Alors que tout organisme vivant est lié à la totalité de la nature, l'esprit, qui trouve dans la machine son expression la plus parfaite, cherche à rompre cet ensemble et ne laisse derrière lui que des atomes inertes. L'ouvrier, réduit dans le domaine professionnel à une facette infime de sa personnalité et, au bout

[428] „(...) eine große Maschine, deren Einzelteile lebendige Organismen sind." Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 53.

[429] „Taylor sagt selbst, daß viele der klügsten, fleißigsten und ehrlichsten Mädchen entlassen wurden, weil ihnen schnelle Wahrnehmung und Entschlußfähigkeit fehlten. Hier haben wir eine Maschinerie, in der nicht einmal ganze Menschen, sondern nur bestimmte Eigenschaften als zusammensetzende Teile dienen. Nur die Brauchbarkeit für einen bestimmten Zweck gibt das Prinzip der Auslese ab, gleichgültig, ob der Betreffende im übrigen ein fahriger Windhund oder ein ernster und tüchtiger Mensch ist." *Ibid.*, p. 54.

du compte, déshumanisé par les conditions de travail qu'on lui impose, pourrait, si l'on n'y prend garde, devenir un vecteur d'atomisation et menacer de faire exploser le corps social.

L'arythmie de l'ouvrier, un danger pour la société

Au niveau collectif, Rudolf BODE considère que l'arythmie est la cause profonde des grands fléaux de son temps. Elle entraîne une sorte de déracinement de l'être humain, qui tombe alors facilement dans l'individualisme et l'internationalisme :

> « Le fait que le processus de dérythmisation est déjà bien avancé se manifeste par de nombreux signes, comme par exemple le degré d'effacement des liens naturels de la vie – la race, le peuple, la lignée et la famille - , la perte de vigueur des sentiments éthiques qui y sont liés – la fierté raciale, la fierté nationale et la fierté familiale -, et la façon dont l'internationalisme se répand, et avec lui toute l'armée des concepts rationnels et des sentiments sans racines[430]. »

L'éducation rythmique, quant à elle, relie l'individu à la collectivité et à la terre ; elle aide à tempérer la domination des forces rationnelles qui poussent l'être humain à se détacher de la totalité. Observateur passionné du « mouvement du rythme », le psychologue Fritz GIESE est persuadé que, d'une part, la « conscience de race » [*Rassenbewußtsein*] et le sens du collectif sont insuffisamment développés en Allemagne, et que, d'autre part, la « culture du corps », conçue comme un « entretien de la race » [*Rassenpflege*] de type « positif » (c'est-à-dire fondé non pas sur les pogroms et l'élimination de certains groupes, mais sur un perfectionnement corporel progressif par le biais d'une éducation adéquate), pourrait aider à pallier ce manque[431]. Comparé à l'Américain, qui aurait développé une forte « conscience raciale » en opposition à l'homme noir, l'Allemand se désintéresse, selon lui, beaucoup trop de son destin en temps que race, laisse le monopole de ce sujet à quelques extrémistes, et raisonne, de manière générale, bien moins en terme de collectivité.

[430] „Daß der Entrhythmisierungsprozeß weit vorgeschritten ist, dafür sprechen viele Anzeichen wie z.B. der Grad, in welchem die natürlichen Bindungen des Lebens – Rasse, Volk, Stamm, Familie – sich verwischen, die damit verbundenen ethischen Gefühle – Rassenstolz, Nationalstolz, Familienstolz – ihre innere Stärke verlieren, der Internationalismus sich ausdehnt und mit ihm das ganze Heer rationaler Begriffe und wurzelloser Gefühle." Rudolf Bode, „Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung", in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena, Diederichs, 1925, p. 33.

[431] Cf. Fritz Giese, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin-Verlag, 1925, p. 62-95.

Cette attitude individualiste, qui aurait permis à l'Allemagne de produire de grands esprits et de grands artistes, alors qu'aux Etats-Unis, les individus réellement productifs sont rares, est loin de n'avoir que des avantages. En effet, si l'on considère la grande majorité des Allemands, elle est loin de se situer au-dessus de la moyenne des Américains. Pour bien faire, il faudrait donc que l'Allemand apprenne à réconcilier sa haine justifiée de l'uniformisation avec un idéal de cohésion sociale et de progrès collectif.

La revendication d'égalité du prolétaire social-démocrate est, pour BODE, la preuve de l'influence néfaste de la machine, car seule celle-ci est à même de produire des éléments parfaitement égaux et identiques. En continuant à tout miser sur le quantitatif et la machine, et à détruire de la sorte l'âme des travailleurs, l'Allemagne risque fort de finir par voler en éclats. Selon le gymnaste, le terme « égalité » vient à l'origine de « ego », et c'est pourquoi les prophètes de l'égalitarisme ne font en réalité que défendre des intérêts personnels[432], et l'audience que l'on leur offre à l'époque moderne provient de la « délitescence des liens naturels » que nous venons d'aborder. Ainsi le communisme, phénomène menaçant conçu comme une « doctrine du nivellement » [« Gleichmachungslehre[433] »], est pour le gymnaste également une conséquence de l'arythmie. De même que le capitalisme, il n'est rien d'autre qu'un produit de l'intellect qui remplace « la cohérence rythmique de la nature » par « la juxtaposition de parties égales, vidées de leur individualité et détachées du tout[434] ». Tout comme la criminalité, la destruction de la nature et le désir de profit, la revendication d'égalité procède du déracinement général qui est en train de conduire la civilisation occidentale à la déroute.

Une de ses variantes les plus dangereuses est sans doute le mouvement de l'émancipation de la femme, que la grande majorité des bourgeois voit d'un très mauvais œil. En effet, lorsque les femmes demandent à devenir les égales des hommes, elles ignorent le danger qu'elles feraient courir à l'humanité si, pour accéder aux mêmes métiers et aux mêmes positions sociales que ces derniers, elles se mettaient elles aussi à tout miser sur leur rationalité. Utilisant l'image des

[432] Cf. Rudolf Bode, „Der Rhythmus als Weltanschauung", *art. cit.*, p. 66.
[433] Cf. *ibid.*, p. 70.
[434] „Durch den Intellekt tritt an die Stelle des rhythmischen Naturzusammenhanges das Nebeneinander gleicher, ihrer Individualität beraubter, aus dem Zusammenhang herausgerissener Teile (...)." Idem.

courants, BODE considère que l'âme de l'homme est à la fois plus rapide et plus mobile, tournée vers l'imagination [*Phantasie*], ce qui la rend en même temps plus vulnérable et lui permet d'être plus facilement dominée par l'intellect, alors que celle de la femme est plus lente, plus lourde mais aussi plus puissante, tournée vers la maternité ; elle est par conséquent plus robuste mais aussi plus difficile à « manœuvrer ». Si l'homme ne parvient plus à opposer au gouvernail de l'intellect un courant suffisamment fort, il finit par lui succomber complètement et devient alors un de « ces types qui peuplent aujourd'hui les grandes villes et dans les bêtises et l'absence d'instinct desquels (…) nos femmes « émancipées » croient voir le salut de leur âme[435] ». Le mythe de la supériorité de l'homme n'est donc en réalité que le résultat de l'échec de la virilité face aux forces rationnelles. Si, un jour, les femmes rejoignent majoritairement les hommes dans leur déchéance, et parviennent de même qu'eux à faire prendre à leur intellect le dessus sur leur âme, leur instinct de maternité disparaîtra et elles deviendront des êtres hybrides, incapables de jouer le rôle que la survie de l'espèce exige d'elles.

Dans les différentes conceptions de l'arythmie qui viennent d'être présentées, il semble que deux phénomènes différents se soient amalgamés. Le premier peut être désigné par l'expression de « somatisation d'un malaise de classe[436] », que Marc Cluet a utilisée, dans sa thèse sur le nudisme, pour interpréter l'aspect irrationnel qu'avaient pris le souci de la santé et la peur de la dégénérescence à la fin du XIX^{e} siècle. Inquiétés par une spécialisation des savoirs qui leur échappe, par un mouvement ouvrier en plein essor, et surtout par leur perte de prestige au sein du régime wilhelminien puis de la République de Weimar, les membres de la bourgeoisie cultivée qui sont les auteurs de ces théories, projettent sur le corps humain leurs angoisses d'atomisation et de mécanisation d'une société sur laquelle ils n'auraient plus aucune influence. Il en résulte l'image d'un organisme hypertendu, mal coordonné et entièrement dominé par des forces rationnelles mal reliées aux membres.

[435] „(...) jene Typen, die heute die Großstädte bevölkern und in deren instinktlosen Dummheiten (...) unsere „Emanzipierten" das Heil der Seele erblicken." *Ibid.*, p. 68 sq.
[436] Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 167 sq.

Le second phénomène qu'il nous faut prendre en considération est la tentative plus ou moins consciente de la part de ces mêmes clercs, d'entretenir une certaine hypocondrie au sein de la population, afin de pouvoir ensuite se profiler comme étant les seuls détenteurs de remèdes et les seuls garants d'une véritable alternative sociale. Si l'on en croit Joachim Radkau, auteur d'une étude très fournie sur le phénomène de la nervosité en Allemagne de BISMARCK à HITLER, le mouvement de la « réforme de la vie » [*Lebensreform*], et particulièrement l'intérêt pour l'hygiène, ont, dans certains cas, suscité des réactions réellement neurasthéniques[437]. Non seulement la volonté de respecter les prescriptions nouvelles était une source de disputes familiales et de complications, mais de plus, le langage des clercs causait une véritable psychose à certaines personnes, qui en arrivaient à s'observer régulièrement sous toutes les coutures pour voir si les effets de la dégénérescence n'étaient pas en train de les atteindre. En ce sens, quand un personnage comme JAQUES-DALCROZE fait appel au psychologue Edouard CLAPARÈDE[438] pour revêtir ses théories d'un vocabulaire plus scientifique, ou quand des gens comme Rudolf von LABAN décrivent avec une précision quasi-médicale les maux dont souffrent, selon eux, une grande partie de la jeunesse, ils ont parfaitement conscience de conférer par là même à leurs propos une plus grande crédibilité et cherchent sans aucun doute à susciter l'inquiétude de ceux qui les écoutent. De même, le ton catastrophiste employé par Rudolf BODE est évidemment à la mesure de la réaction qu'il cherche à provoquer.

> « Ou bien notre peuple est voué au déclin, ou bien il reconnaît le gouffre dans lequel il est en train de se précipiter (et avec lui l'ensemble de l'humanité « civilisée ») et lève l'arme contre la mort comme le médecin au chevet d'un malade, tant qu'il y a encore de l'espoir[439]. »

Pour ces gens-là, le discours sur l'arythmie fait partie d'une stratégie visant à causer un revirement de situation, dans le cadre duquel les auteurs de ces théories seraient amenés à jouer un rôle de premier ordre. Musiciens, danseurs ou gymnastes, tous cherchent à inquiéter la population afin que leur enseignement devienne la pierre fondatrice d'une nouvelle culture. C'est dans ce sens

[437] Cf. Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität*, München, Carl Hanser, 1998, p. 322 sq.
[438] Edouard Claparède (1873-1940) : Psychologue suisse qui s'est particulièrement préoccupé des liens entre psychologie et pédagogie. Cf. Eduard Claparède, *Kinderpsychologie und experimentelle Pädagogik*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1911.
[439] „Unser Volk ist dem Untergang verfallen oder es erkennt den Abgrund, dem es entgegentaumelt (mit ihm die gesamte „zivilisierte" Menschheit) und hebt die Waffe gegen den Tod, wie der Arzt am Lager eines Kranken, solange noch nicht jede Hoffnung geschwunden ist." Rudolf Bode, „Der Rhythmus als Weltanschauung", *art. cit.*, p. 70.

qu'il faut interpréter les paroles de Rudolf BODE quand il déclare que la gymnastique rythmique est amenée à devenir « le soubassement de la culture » [« Der Unterbau der Kultur[440] »].

Les dirigeants de l'ère industrielle, qui sont vus par nos gymnastes comme des gens arythmiques, maintiennent volontairement le peuple dans son arythmie par une organisation inhumaine du travail, car ils ont conscience que des individus habitués au travail libre [*freies Schaffen*] ne seraient pas aussi faciles à manipuler[441]. Selon Rudolf LABAN, le problème est que, pour faire accepter cette situation, ils propagent, durant les rares pauses qu'ils accordent aux ouvriers, des idéaux qui, par contraste, rendent le travail encore plus insupportable à ces derniers. Le résultat est que, assoiffés de combat et de liberté, et parfaitement conscients que ce qu'ils fabriquent est, dans la majorité des cas, non seulement superflu mais aussi nocif, ils apprennent à détester leur tâche et se remplissent de haine, une haine que leurs produits sèment et transmettent à l'ensemble de la société. Ici encore une fois, le message est clair : il faut laisser les garants du rythme (pour LABAN, il s'agit avant tout des danseurs) restructurer la société, libérer le travail et mettre sur pied une culture qui n'ait pas pour objectif de leurrer le peuple et pour effet de le frustrer, mais exprime la joie d'une communauté reconstituée, faite d'individus sains et équilibrés. Le danseur et le gymnaste se considèrent donc, d'une part comme les garants d'une véritable alternative sociale, capables d'empêcher la révolution du prolétariat et de réconcilier les différentes parties de la société, et d'autre part comme les représentants d'une culture qui ne soit ni une fuite ni un mensonge, mais contribue, en tant que pôle essentiel de la vie sociale, à la santé et à la cohésion de la nation.

En ce sens, le terme de « rythme » nous semble mériter la dénomination de « concept offensif » [*Kampfbegriff*] que le germaniste Georg Bollenbeck a proposée pour caractériser le succès des termes de « culture » [*Kultur*] et de « vie » [*Leben*] au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle[442]. A la fin de l'ère libérale, alors qu'un besoin idéologique et d'interprétation du monde [*Weltanschauungsbedarf*] se fait ressentir, ces vocables servent d'une certaine manière à combler

[440] Cf. Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, München, Otto Gmelin, 1913, p. 20.
[441] Cf. Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 128.
[442] Cf. Georg Bollenbeck, „Weltanschauungsbedarf und Weltanschauungsangebote um 1900", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 203 sqq.

un manque, et à fonder une série d'oppositions permettant aisément de condamner tous les méfaits ressentis de la modernité, mais aussi d'exprimer, par contraste, des aspirations parfois nostalgiques ainsi que des attentes. Concept qui n'est lié à aucun contexte précis, le « rythme » devient pour nos auteurs la caractéristique de plus ou moins tout ce qui est uni, cohérent, bien coordonné, harmonieux, et que les progrès de la civilisation répriment chaque jour un peu plus. Le terme se laisse d'ailleurs admirablement combiner avec les deux autres « concepts offensifs » relevés par Bollenbeck : toute « vie » saine est porteuse de « rythme », et toute vraie « culture » est fondée sur la « vie » et le « rythme ».

A l'inverse, « arythmique » [*arhythmisch*, *unrhythmisch*], de même que des termes comme « sans culture » [*kulturlos*, *zivilisatorisch*], « dégénéné » [*entartet*], décadent [*dekadent*] et « mort » [*tot*], sont appliqués à toutes les conséquences négatives du processus de civilisation, et servent à condamner tout ce qui, de près ou de loin, menace la santé de l'organisme social ou suscite la nostalgie d'un état antérieur d'harmonie.

L'ardeur du combat mené doit se comprendre dans le contexte de la situation historique des auteurs de ces théories. En tant que membres de la bourgeoisie cultivée, ceux-ci se sentent menacés de perdre leur prestige social et se servent du terme « arythmique » pour dénoncer tout ce qu'ils considèrent comme étant les piliers d'un système qui est en train de les marginaliser. Le constat de la disparition du rythme dans certaines disciplines sert à condamner l'atomisation et la spécialisation des savoirs qu'ils ressentent comme une intrusion de l'esprit des techniciens au sein de domaines qu'ils considéraient comme leur chasse gardée. Ils n'hésitent pas à tenter de susciter auprès de leurs lecteurs une tendance à l'hypocondrie, en déplorant haut et fort l'état de santé catastrophique de la jeunesse (sans doute partiellement à juste titre, en ce qui concerne l'immédiat après-guerre, mais en des termes catastrophistes et médicaux qui ne laissent aucun doute sur leur volonté d'effrayer les masses) et en présentant l'arythmie des corps comme le fléau dramatique d'une civilisation malfaisante qu'il apparaît nécessaire de réformer. De surcroît, ils attisent la peur d'une décadence de la race allemande, d'une dégénérescence de l'humanité blanche, voire d'un

arrêt définitif de son évolution et de son progrès spirituel, et cherchent ainsi à présenter leurs projets culturels comme de véritables alternatives sociales à ces évolutions préoccupantes.

L'art moderne, qui échappe à leur pouvoir normatif, est condamné dans son aspiration à l'indépendance, et assimilé au triomphe d'un esprit scientifique qui ignore la totalité organique et ne fait que découper, disséquer et démonter. Enfin, les clercs accusent l'institution de l'école, la machine vue à la fois comme le principal pilier et le symbole du monde industriel, ainsi que la mode du sport, d'être des facteurs d'arythmie et de discorde, menaçant à terme de faire exploser le corps social ; de la sorte, ils cherchent à disqualifier les classes dirigeantes (taxées non seulement d'être arythmiques, mais aussi accusées de vouloir laisser le peuple dans son arythmie pour pouvoir plus facilement asseoir leur domination) et à se profiler comme les seuls capables de mener des réformes de fond qui permettraient à la nation de retrouver sa santé, son prestige culturel et sa cohésion. Derrière la volonté de résoudre l'arythmie, que ce soit par la pédagogie réformée, par le retour à l'artisanat et au travail libre, par le développement d'une culture physique respectueuse de l'instinct et créatrice de liens collectifs, ou par l'anthroposophie, se cachent en réalité des tentatives menées par les clercs, de parer à la menace de révolution prolétarienne et de ressouder la société en la recentrant sur eux.

Troisième partie :

Le rythme, force inexploitée qui vient d'être redécouverte

CHAPITRE PREMIER :
UN PRINCIPE INHERENT A NOTRE NATURE

Le monde civilisé aurait donc perdu le rythme, et cette perte irait de pair avec une évolution néfaste des sciences, des arts et de la société, en grande partie due à l'émergence d'un matérialisme inhumain et à l'avènement de méthodes d'éducation dictées par les intérêts financiers de la bourgeoisie d'affaires. Afin de pouvoir réactiver cette mystérieuse force, dont le destin semble être inextricablement lié à celui de la culture occidentale, et de faire d'elle le ciment d'une véritable alternative sociale et culturelle, les clercs doivent avant tout en retrouver les racines et mettre au point le moyen de la faire rejaillir de ses sources taries. Ils en détecteront la présence au cœur même de l'organisme humain, de ses lois de fonctionnement et de notre conscience, que la psychologie expérimentale naissante qualifie alors de fondamentalement rythmique. Que leurs théories soient aujourd'hui encore reconnues ou qu'elles apparaissent comme dépassées au regard des connaissances actuelles, les expérimentateurs des phénomènes de perception et théoriciens de la périodicité jouissent d'un intérêt considérable dans les milieux cultivés. D'aucuns sont parfois tentés de voir dans ces découvertes les prémices d'une fusion entre médecine et astronomie au sein d'une nouvelle astrologie scientifique, qui viendrait porter un coup fatal à la vision trop réductrice du monde et du vivant qui domine les sciences. Quant aux preuves de l'aptitude du rythme à être utilisé comme principe éducateur et structurant, permettant à l'homme de progresser individuellement comme collectivement, elles seront essentiellement mises en évidence par l'observation des peuples primitifs, supposés nous aider à comprendre notre passé, et dans l'étude de l'Antiquité grecque, éternel modèle à la fois positif et négatif servant aux Allemands à la construction de leur identité.

Rythme et étude expérimentale des phénomènes de perception

Le rythme est un sujet récurent au sein des expériences menées par le premier laboratoire de psychologie, l'Institut de psychologie expérimentale, fondé en 1879 à Leipzig par Wilhelm WUNDT (1832-1920). Même si l'œuvre de ce dernier, considérable en volume[443], ne fait plus aujourd'hui partie des références incontournables de la psychologie, on lui doit un travail de définition et surtout un développement sans précédent des techniques d'expérimentation, qui lui valent souvent le titre de « père fondateur de la psychologie expérimentale[444] ». Et surtout, il est, de son vivant, un personnage extrêmement célèbre et influent, qui formera une bonne partie des psychologues renommés du début du XX^e^ siècle, sera également député, et jouera un rôle considérable au sein du débat sur le matérialisme, doctrine qu'il rejète autant que le spiritualisme, opposant à ces deux attitudes une position médiane qu'il qualifie d' « animiste ». On peut considérer que ses principaux ouvrages sont connus, au moins de réputation, par une bonne partie des clercs, qui le citent régulièrement comme référence ou bâtissent leurs théories sur la critique de ses résultats[445].

Le laboratoire de Leipzig occupe tout un bâtiment. Son objet est essentiellement l'étude des phénomènes de perception et d'aperception, c'est-à-dire l'activité qui donne de la clarté à une impression sensible[446], qu'elle soit d'ordre visuel, acoustique ou bien tactile. Il est équipé d'un

[443] Selon l'historien américain Edwin Garrigues Boring, il aurait publié en tout 53 735 pages durant sa vie, ce qui correspond à une moyenne de 2,2 pages par jour (voir : Edwin Garrigues Boring, *A history of experimental psychology*, New York, Appleton-Century-Crofts, [2]1957). Ce chiffre est cité d'après Jean-François Braunstein / Evelyne Pewzner, *Histoire de la psychologie*, *op. cit.*, p. 91-97, dont est également tirée la majeure partie des informations à caractère général sur Wilhelm Wundt.

[444] Jean-François Braunstein et Evelyne Pewzner commentent : « Cela tient pour une bonne part au fait que les historiens actuels de la psychologie, en particulier anglo-saxons, accordent une grande place aux aspects institutionnels et sociaux de cette histoire : de ce point de vue, Wundt est effectivement celui qui a fait exister la psychologie en tant que discipline autonome, et il est à l'origine des travaux de la plupart des psychologues, en particulier américains, du début du XX^e^ siècle. » *Ibid.*, p. 91. C'est surtout à Gustav Fechner (1801-1887) et à Hermann von Helmholtz (1821-1894) que l'on doit d'avoir fait entrer la mesure et le quantitatif dans le domaine de la psychologie, le premier par la fameuse loi de Weber-Fechner (la sensation varie comme le logarithme de l'excitation), et le second entre autres par ses calculs sur la vitesse de transmission de l'influx nerveux.

[445] Le *Traité de psychologie physiologique* ne connaît pas moins de six rééditions entre 1874 et le début du XX^e^ siècle.

[446] Wundt est persuadé que l'aperception a son centre physiologique au niveau de la région frontale. Pour plus de détails, voir : Serge Nicolas, *La psychologie de W. Wundt*, *op. cit.*, p. 61 sq. et 70 sqq.

grand nombre d'instruments de mesure, dont certains sont empruntés à la physiologie, et beaucoup ont été élaborés par WUNDT et ses élèves en fonction des recherches qu'ils menaient : des tachistoscopes, appareils permettant de faire varier très précisément le temps de l'exposition d'un sujet à des images ou à des impressions lumineuses, des esthésiomètres pour mesurer les sensations tactiles, des chronoscopes, servant à mesurer le temps de réaction après présentation de stimulations visuelles ou sonores, des kymographes, pour enregistrer les mouvements musculaires et autres phénomènes physiologiques se produisant durant les expériences, etc. Celles-ci sont faites de façon collective : les étudiants se servent mutuellement de « cobayes », et commentent les résultats en groupe. Au fur et à mesure des années, les appareils deviennent de plus en plus précis et complexes, et ils permettent de faire varier un nombre croissant de facteurs. Leur conception comme leur description occupent une place de plus en plus importante dans les travaux des psychologues, à qui on reprochera d'ailleurs souvent de davantage s'occuper de leurs machines que de la description de l'âme proprement dite.

Dans son *Introduction à la psychologie*, ouvrage de vulgarisation qui a connu de nombreuses rééditions, WUNDT, fidèle à sa démarche, invite le lecteur à se munir d'un métronome pour pouvoir reproduire les expériences décrites, et il présente cet objet comme étant l'outil de base de la psychologie, un appareil « qui permet une utilisation tellement variée (…) que l'on peut démontrer avec son aide l'essentiel du contenu de la psychologie de la conscience[447] ».

Un des tout premiers phénomènes mis en évidence par ce type d'approche est celui de la rythmisation subjective [*subjektive Rhythmisierung*]. Lorsqu'on nous fait entendre pendant un certain temps une mesure parfaitement régulière composée de coups ayant la même intensité, nous avons tendance à les regrouper par deux, et à percevoir au sein de chaque groupe un accent sur un des deux temps (le tac-tac devient tic-tac) et une pause plus longue séparant les différents groupes[448]. Il est possible de résister à cette tendance, mais cela exige une concentration extrême, en

[447] „Dieses Instrument ist nun nicht bloß ein für die Zwecke des Gesangs- und Musikunterrichts sehr brauchbares Werkzeug, sondern es stellt auch einen psychologischen Apparat von einfachster Art dar, der (...) eine so vielseitige Verwendung ermöglicht, daß man von ihm sagen könnte, es lasse sich mit seiner Hilfe der wesentlichste Inhalt der Psychologie des Bewußtseins demonstrieren." Wilhelm Wundt, *Einführung in die Psychologie*, Leipzig, Voigtländer, 1911, p. 8 (ouvrage réimprimé à Bonn chez Dürrsche Buchhandlung).

[448] Cf. Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1873, p. 513 sqq.

l'absence de laquelle la rythmisation se met systématiquement en place[449]. Ernst MEUMANN (1862-1915), un disciple de WUNDT, en décrit ainsi les conditions minimales :

> « (…) premièrement, la succession des impressions sonores doit avoir une certaine vitesse, qui soit importante par rapport à notre capacité de perception (en dessous de 0,4 s). Deuxièmement, les impressions sonores doivent être intenses et qualitativement tout à fait identiques, étant donné que la moindre irrégularité a un effet perturbant. Troisièmement, la succession sonore doit être écoutée un certain temps. Et il faut ajouter à cela une quatrième condition, une condition subjective : l'observateur doit se livrer d'une façon entièrement passive à l'impression de la succession sonore[450]. »

Face à ce phénomène, deux analyses contradictoires se développent. Pour Ernst MEUMANN comme pour Kurt KOFFKA (1886-1941), la rythmisation, qui est avant tout formation de groupes [*Gruppenbildung*], est le résultat d'une activité intellectuelle. Mettre de l'ordre et rassembler les impressions, tel est le travail fondamental de notre intellect. KOFFKA renforce ce point de vue en relevant la fréquence du terme d' « activité » dans les déclarations des personnes soumises à l'expérience ; et il en conclut que l'accent perçu est l'expression d'un pic d'activité cérébrale, tandis que la pause correspondrait à un point mort. Pour cet adepte de la phénoménologie d'Edmund HUSSERL (1859-1938) et ce futur représentant de la théorie de la forme[451] [*Gestalttheorie*], les groupes sont des « formes unitaires[452] » [« *Einheitsformen* »], c'est-à-dire qu'ils sont perçus comme des entités à part entière, susceptibles d'être comparées les unes aux autres, et non comme des assemblements de plusieurs impressions sonores.

---

[449] Cf. Wilhelm Wundt, *Grundriß der Psychologie*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1897, p. 178 sq.

[450] „Als Mindestbedingungen ergeben sich für das Auftreten unwillkürlicher rein subjektiver Schallrhythmen, daß 1. die Succession der Schalleindrücke eine bestimmte und zwar im Verhältnis zu unserer Perzeptionsfähigkeit große Geschwindigkeit haben muß (unter 0,4 s), daß 2. die Schalleindrücke intensiv und qualitativ völlig gleich sein müssen, da jede Unregelmäßigkeit derselben störend wirkt: daß 3. die Schallreihe längere Zeit angehört wird. Dazu kommt als subjektive Bedingung 4. eine völlig passive Hingabe an den Eindruck der Schallreihe von Seiten des Beobachters." Ernst Meumann, „Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus", *Philosophische Studien*, vol. 10, fasc. 1, 1894, p. 302.

[451] La psychologie de la forme connaîtra un grand succès à partir de 1912 en Allemagne puis aux Etats-Unis. Elle se base sur le travail de Christian von Ehrenfels (1859-1932), qui avait montré que, parmi les données sensorielles, les qualités de forme ne pouvaient se réduire à leurs composants sensoriels. La mélodie d'un morceau de musique, par exemple, a une structure d'ensemble : elle peut être transposée dans un autre ton et rester la même, alors que si l'on modifie une seule de ses notes, elle n'est plus la même. Les principaux représentants de cette école sont : Max Wertheimer (1880-1943), le fondateur de l'école de Berlin, Wolfgang Köhler (1887-1967) et Kurt Koffka (1886-1941). Pour l'école autrichienne de Graz : Alexis Meinong (1853-1920) et Vittorio Benussi (1878-1927). Cf. Jean-François Braunstein *et al.*, *Histoire de la psychologie*, *op. cit.*, p. 173-181.

[452] Cf. Kurt Koffka, „Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus", *Zeitschrift für Psychologie* 52, 1909, p. 104 sqq.

Influencé par la physiologie de ses maîtres Johannes MÜLLER (1801-1858) et Hermann von HELMHOLTZ, WUNDT considère quant à lui que la nature rythmique de notre conscience ne peut être que la conséquence de la rythmicité de notre organisme, qui se répercute sur les phénomènes de perception. Battements du cœur, respiration et surtout rythme de la marche influent sur l'ensemble de notre organisation psychophysique, dont notre conscience ne peut être dissociée. Cette conception est, de loin, celle qui a connu le plus d'écho à l'intérieur de la réflexion esthétique. Ainsi le musicologue Hugo RIEMANN est-il convaincu que les pulsations cardiaques servent de référence à notre conception du temps et à notre évaluation de la vitesse. Tout morceau de musique dont le tempo serait sensiblement plus élevé que 75 à 80 pulsations par minute, c'est-à-dire que le pouls normal d'un être humain en bonne santé, nous paraîtrait rapide, tout morceau au tempo moins élevé nous semblerait lent. Selon RIEMANN, le regroupement que nous opérons face à des impressions sonores viendrait par ailleurs de notre tendance à vouloir ramener le tempo de tout morceau à une valeur moyenne, de sorte qu'un tempo qui correspondrait au double de notre pulsation ne nous paraîtrait ni lent ni rapide. Et cela vaudrait également pour le rythme de parole.

> « En regardant les choses de façon assez attentive, on reconnaît très bien que, lorsque nous parlons, nous plaçons également les accents principaux sur des syllabes qui se suivent à des intervalles correspondant à cette moyenne normale ; lorsque nous parlons plus vite ou plus lentement, ce n'est pas tant la distance entre ces accents principaux qui est modifiée, que le nombre de syllabes et de mots qu'il y a entre ceux-ci, de telle sorte qu'en parlant vite, nous ne marquons plus par un accent que les mots extrêmement importants, alors qu'en parlant lentement, nous multiplions sensiblement le nombre de syllabes accentuées. C'est pourquoi le rythme du langage n'est en aucun cas de nature différente du rythme musical, mais la langue tolère, en fonction du contenu et du caractère de ce que l'on a à dire ou même à chanter, une organisation très différente des mots et des syllabes dans le rythme[453]. »

Le rythme du langage apparaîtrait donc comme un compromis entre des critères sémantiques et une règle physiologique. Et c'est les battements du cœur qui seraient fondamentalement à l'origine du caractère rythmique de notre conscience comme de nos paroles. Mais à ce sujet, les avis

[453] „(...) bei einiger aufmerksamen Beobachtung erkennt man sehr wohl, daß wir auch beim Sprechen Hauptakzente auf Silben legen, die einander in solchen der normalen Mitteentsprechenden Abständen folgen; bei schnellerem oder langsamerem Sprechen ändert sich nicht sowohl der Abstand dieser Hauptakzente als vielmehr die Zahl der zwischen denselben untergebrachten Silben und Worte, so daß bei schnellem Sprechen nur mehr besonders wichtige Hauptworte durch Akzent ausgezeichnet werden, während bei langsamer Rede die akzentuierten Silben sich auffällig mehren. Der Sprachrhythmus ist darum keineswegs ein anderer als der musikalische, aber die Sprache verträgt je nach dem Inhalt und Charakter des zu Sagenden oder auch des zu Singenden eine sehr verschiedenartige Einordnung der Worte und Silben in den Rhythmus (...)." Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, *op. cit.*, 1903, p. 5 sq.

sont divergents, et le métricien Max BENECKE choisit, quant à lui, d'accorder une plus grande importance au rythme de la marche qu'aux rythmes physiologiques permanents, qui certes nous accompagnent de la naissance jusqu'à la mort, mais auxquels nous ne prêtons guère attention. Dans sa thèse de doctorat[454], il prend prétexte de vouloir réfuter la théorie d'un certain Maksymilian KAWCZYNSKI[455], selon laquelle le rythme serait une invention des Grecs qui aurait été par la suite reprise par la grande majorité des littératures occidentales, pour souligner, dans la lignée des travaux de WUNDT, son origine physiologique. Par une description méticuleuse des formes rythmiques engendrées par les différents types de pas de l'adulte et de l'enfant, et par leur combinaison au sein de groupes, il met en évidence les correspondances qui existent entre ces derniers et les principaux rythmes présents dans la poésie et les chants populaires. Une des situations fondamentales étudiées est celle de la marche simultanée d'une famille composée d'un père, d'une mère et d'un enfant. Pour rattraper l'homme, la femme, plus petite, doit produire plus de pas ; et l'enfant, que sa mère tient par la main, encore davantage. Les pas se croisent, s'inversent et se rejoignent, et ils produisent ainsi un effet sonore particulier.

> « Si deux pas de l'homme tombent sur les temps 2 et 6, les trois pas de la femme tombent sur les temps 4, 8 et 12 ; c'est-à-dire que si l'homme et la femme sont partis du même pied, au bout de deux pas, ce ne sont plus les pas des mêmes pieds qui coïncident, mais la femme a inversé le pas. Et la même chose se produit pour l'enfant par rapport à la femme. Au bout de 8 temps, il a fait trois pas et inversé le pas par rapport à sa mère ; à 16, il a fait 6 pas et coïncide de nouveau avec le pas de la mère. A 24, donc après 4 pas d'homme, la mère et l'enfant partent de nouveau du même pied que l'homme[456]. »

De telles situations ont lieu maintes fois dans la vie d'un enfant, et leur rythme reste définitivement gravé en lui, de sorte qu'il aura tendance à les reproduire naturellement dans ses chants, ses danses et dans sa poésie. Et selon BENECKE, la grande majorité des rythmes que l'on trouve en musique comme en littérature doit pouvoir être ramenée à ce type de situations

[454] Cf. Max Benecke, *Vom Takt in Tanz*, *Gesang und Dichtung*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1891.
[455] Cf. Maksymilian Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, Paris, Bouillon, 1889.
[456] „Nehmen also zwei Mannesschritte 2 und 6 Zeiten ein, so fallen die Endzeiten der drei Frauschritte auf 4, 8, 12; d.h. falls Mann und Frau mit demselben Fuß angetreten sind, treffen nach Ablauf der zwei Schritte nicht mehr die Tritte derselben Füße zusammen, sondern die Frau hat den Tritt gewechselt. Das Gleiche findet beim Kinde mit Bezug auf die Frau statt. Bei 8 hat es drei Schritte gemacht und den Tritt neben der Mutter gewechselt, bei 16 hat es sechs Schritte getan und ist wieder mit der Mutter im Tritt. Bei 24, also nach vier Mannsschritten, haben Mutter und Kind wieder gleichen Schrittanfang mit dem Manne." Max Benecke, *Vom Takt in Tanz*, *Gesang und Dichtung*, *op. cit.*, p. 21.

fondamentales. Et c'est donc, selon lui, la marche bipède qui serait à l'origine de notre propension naturelle au rythme.

Qu'ils voient dans le rythme le résultat d'un acte intellectuel ou la conséquence de réalités physiologiques, les psychologues du tournant du siècle soulignent son utilité en tant que faculté psychique jouant un rôle fondamental au sein de notre perception. Celle-ci est essentiellement de quatre ordres : 1- le rythme nous aide à évaluer le temps ; 2- le rythme décharge notre attention ; 3- le rythme permet d'exercer une emprise sur la conscience de l'autre ; 4- le rythme crée ordre et cohésion.

Sans rythme, notre notion du temps s'évanouit. Selon WUNDT[457], il est donc impossible d'avoir une conception précise de la structure temporelle d'un événement si celui-ci n'est pas structuré de façon rythmique. L'audition de la musique, qui met nos capacités d'évaluation temporelle à très rude épreuve, est l'occasion de s'en rendre compte. MEUMANN relève l'existence de deux types de musique : le type que l'on pourrait qualifier de « wagnérien » (ou de « dionysiaque »), dans lequel notre attention est entièrement happée par la mélodie et notre conception du temps extrêmement confuse, et le type « rythmique » (ou « apollinien »), dans lequel les notes ne détournent pas notre attention de l'organisation temporelle du morceau[458]. En fonction du rapport rythme-harmonie qu'il met en place dans sa musique, le compositeur détermine donc le degré de lucidité temporelle de son auditeur. La musique rythmique est, selon lui, beaucoup moins fatigante à écouter et procure donc davantage de plaisir, dans la mesure où le rythme décharge notre attention.

> « Lorsque nous entendons pour la première fois une figure rythmique, nous sommes entièrement occupés à enregistrer ce que nous écoutons et à nous adapter intérieurement ; lors de la répétition, le travail d'enregistrement est passé, et nous pouvons, maintenant que l'attention appropriative a été déchargée, nous abandonner au plaisir[459]. »

[457] Cf. Wilhelm Wundt, *Grundzüge...*, *op. cit.*, p. 517.
[458] Cf. Ernst Meumann, „Untersuchungen...", *art. cit.*, p. 310 sq.
[459] „Beim erstmaligen Anhören einer rhythmischen Figur sind wir rein auffassend und uns innerlich adaptierend tätig, bei der Wiederholung ist die Arbeit der Auffassung vorbei, und wir können uns, nachdem die aneignende Aufmerksamkeit entlastet worden ist, dem Genuß hingeben." *Ibid.*, p. 298.

Au fur et à mesure qu'un morceau se déroule, le travail de notre attention est de moins en mois intensif, étant donné que ce que nous entendons nous apparaît comme la répétition plus ou moins altérée de ce qui a précédé. La concentration intense cède la place au plaisir esthétique ; l'intellect s'efface progressivement au profit de la sphère émotionnelle.

Mais le rythme facilite également la tâche du musicien, dont l'attention est déchargée par une autre de ses propriétés : les mouvements rythmés ont tendance à s'automatiser, de sorte qu'ils n'exigent pratiquement plus aucune concentration. Le pianiste qui joue à deux mains accomplit les figures complexes du jeu musical de la main droite, tandis que la main gauche, qui a intériorisé le rythme du départ, joue de façon automatique et soutient la main droite en lui indiquant le tempo à suivre[460]. De même, le fait de compter à voix basse, de battre la mesure avec le pied, ou bien sûr la vue des mouvements rythmiques du chef d'orchestre, offrent une aide fondée sur le même principe. Ils permettent au musicien de se concentrer sur les nuances et les effets sonores, et donc de pouvoir consacrer toute l'attention nécessaire à l'élément musical sans pour autant perdre le rythme.

Le compositeur et le poète maîtrisant les règles de la métrique gagnent, par les effets rythmiques qu'ils produisent, une très grande emprise sur leur public. Etant donné que, pour MEUMANN, l'accent correspond à un pic d'attention, on peut considérer que l'auteur, en rythmant son œuvre, rythme également notre tension intellectuelle et « le cours de nos pensées[461] ». Le poète choisit ses mots de telle façon à créer une minutieuse alternance entre ce qui est important et ce qui l'est moins. Il concentre notre attention sur certains mots et la mène à sa guise. Enfin, de même que la « rythmisation subjective » est apparue comme une tendance naturelle à la formation de groupes, le rythme est utilisé, dans la création artistique, comme créateur d'ordre et de cohésion. En musique, il rassemble les sons en groupes et permet ainsi la création d'une structure à trois niveaux, allant du son à la période en passant par les motifs et les mesures.

[460] Cf. *ibid.*, p. 316 sq.
[461] „Es wird aber der Lauf der Gedanken selbst Gegenstand der Rhythmisierung." *Ibid.*, p. 396.

> « Les mesures assurent la cohésion du motif, et les motifs créent la cohésion de la période : si elles étaient prises indépendamment les unes des autres, ces assez grandes formations rythmiques se disloqueraient[462]. »

En poésie, la rime et l'assonance viennent parfaire ce travail de structure[463]. Une fois les groupements constitués, notre entendement est capable de les mettre en relation et de percevoir tout un système d'oppositions et d'analogies. Le groupement soutient l'activité de notre mémoire ; les éléments rythmiques marquent les groupes qui nous apparaissent comme des répétitions d'autres groupes porteurs d'éléments distinctifs analogues[464]. Sans notre tendance naturelle à l'organisation rythmique, il ne nous serait donc guère possible de jouir de la musique, car celle-ci nous ferait l'effet d'une longue succession désordonnée de sons.

Mais le rythme n'est pas seulement une fonction utile à notre conscience et une des conditions nécessaires à la jouissance artistique ; il est également en lui-même générateur de beauté et de plaisir. WUNDT et MEUMANN apportent à cela deux types d'explications. La première prend appui sur l'alternance entre attente et satisfaction, entre tension et détente, que suscite en nous la perception d'un phénomène rythmique. Au sein d'un rythme, nous percevons chaque mesure comme étant la répétition de la mesure précédente, et toutes les mesures éveillent en nous l'attente de la mesure suivante.

> « Le sentiment de rythme est constitué d'une attente et d'une satisfaction. (…) Ainsi, le rythme ne conduit jamais à une tension intense (…). Durant un rythme plaisant, les dissolutions de l'attente se succèdent aussi rapidement que possible. Chaque impression éveille l'attente d'une impression future et dissout en même temps celle qui avait été suscitée par une impression antérieure (…)[465]. »

Tandis que la satisfaction régulière des attentes successives est génératrice de plaisir, le rythme interrompu ou perturbé ne satisfait pas la tension qu'il a créé en nous, et suscite donc la déception, la surprise voire un sentiment désagréable d'impatience[466].

---

[462] „Die Reihe wird durch Takte, die Periode durch Reihen zusammengehalten; für sich würde jeder dieser größeren rhythmischen Gebilde auseinanderfallen." Wilhelm Wundt, *Grundzüge...*, *op. cit.*, p. 517.
[463] Cf. *ibid.*, p. 518.
[464] Cf. Ernst Meumann, „Untersuchungen...", *art. cit.*, p. 298.
[465] „Das Gefühl des Rhythmus (...) setzt sich aus Erwartung und Befriedigung zusammen. (...) Der Rhythmus führt daher nie zu intensiver Spannung (...). Beim gefälligen Rhythmus folgen vielmehr die Lösungen der Erwartung möglichst rasch nacheinander. Jeder Eindruck erregt die Erwartung auf ein Nachfolgendes und löst zugleich die Erwartung, die von einem Vorangegangenen bedingt war (...)." Wilhelm Wundt, *Vorlesungen über Menschen- und Tierseele*, Hamburg, Voss, [1]1863, [5]1911, p. 464.
[466] Cf. Ernst Meumann, „Untersuchungen...", *art. cit.*, p. 284.

Une deuxième tentative d'explication conduit les deux psychologues à rapprocher le rythme de l'harmonie et de la symétrie, autres principes fondamentaux de la création esthétique. Selon WUNDT, l'harmonie entre les sons est le résultat d'une parenté entre ceux-ci, que l'on peut facilement mettre en évidence en comparant les composants de chacun d'entre eux. Pour que l'accord soit parfait, il faut qu'il y ait coïncidence entre un certain nombre de sons partiels [*Teiltöne*], mais aussi présence d'une certaine dose de diversité.

> « Le plaisir naît donc quand, au sein de sons qui retentissent simultanément, cohabitent la concordance et la différence. Grâce à la première, nous percevons l'accord comme une unité, grâce à la seconde, nous y voyons néanmoins aussi une diversité[467]. »

Une telle harmonie se trouve réalisée au sein de l'accord majeur, qui suscite en nous un sentiment de satisfaction et de plaisir. Entre la disharmonie et l'accord majeur, on trouve l'accord mineur, dans lequel l'harmonie est réalisée d'une façon inattendue et qui provoque chez l'auditeur l'aspiration à une unité plus parfaite. Le principe de l'unité dans la diversité se retrouve également dans les arts plastiques et en architecture. L'absence de symétrie nous paraît chaotique, mais la plus parfaite symétrie nous semble trop pauvre pour être véritablement belle. En ce sens, les lois de l'esthétique rejoignent celles de la nature. Au sein du corps humain comme dans tous les organismes vivants, les symétries ne sont jamais parfaites, mais certaines parties présentent des similitudes : les bras et les jambes, les mains et les pieds, le cou et la taille sont loin d'être superposables, mais le fait que leurs formes sont apparentées confère à notre corps une indéniable unité. De la même façon, ce qui est beau en art, ce n'est pas la symétrie pure, mais la « répétition libre de formes analogues[468] » [« freie Wiederholung analoger Formen »]. Pour qu'une chose soit admirable, il faut, selon WUNDT, « que le tout, qui est assemblé de manière à constituer une unité, présente en même temps une diversité perceptible[469] ».

---

[467] „Gefallen entsteht also, wenn bei gleichzeitigen Klängen Übereinstimmung und Verschiedenheit nebeneinander bestehen. Vermöge der ersteren fassen wir den Zusammenklang als eine Einheit, vermöge der letzteren doch nebenbei als eine Mannigfaltigkeit auf." Wilhelm Wundt, *Grundzüge...*, *op. cit.*, p. 692.

[468] Cf. *ibid.*, p. 698.

[469] „Dies also ist überall die Bedingung wirkungsvoller Schönheit, daß das Ganze, das zu einer Einheit zusammengefügt ist, zugleich in seiner Mannigfaltigkeit fühlbar werde." *Ibid.*, p. 699.

Si le rythme nous plait, c'est que cette loi fondamentale se trouve également réalisée en lui. Nous n'apprécions ni la répétition parfaitement régulière d'impressions identiques, ni une succession d'éléments hétérogènes qui soit trop longue pour laisser apparaître la répétition d'éléments analogues. Le sentiment de rythme se situe entre ces deux extrêmes : il exige un minimum de variété, mais la série d'éléments rythmés doit être perçue comme un tout cohérent. Le rythme est entre le chaos et la monotonie, il apparaît comme une forme d'organisation capable d'assurer une forte cohésion tout en respectant la diversité.

Grâce à leurs expériences en laboratoire, Wilhelm WUNDT et ses disciples ont pu mettre en évidence l'importance du rôle joué par le rythme dans notre organisme et dans notre conscience. Ils le font apparaître comme un principe d'une grande utilité qui nous rend plus performants, nous aide à mettre de l'ordre dans le chaos de nos impressions, à évaluer le temps, et à mettre en place des automatismes qui libèrent notre attention. Dans le domaine de l'art, sa maîtrise permet d'agir sur les autres. Il procure du plaisir et sait créer une cohésion qui préserve l'art de la monotonie. Car sa particularité est de savoir rassembler la diversité tout en la préservant.

La périodicité dans le monde organique

Par-delà les recherches de l'école de WUNDT sur le rythme au sein de la perception, le public cultivé du début du XX^{e} siècle ne manque pas de prendre connaissance d'une affaire de double plagiat mettant au premier plan des théories scientifiques hautement controversées concernant la périodicité des phénomènes biologiques et psychiques ainsi que la bisexualité inhérente à tout être humain comme à tout animal. Le conflit entre les différents protagonistes donnera lieu à deux procès, à trois publications (un pamphlet[470] et deux plaidoyers[471]), ainsi qu'à de

[470] Cf. Richard Pfennig, *Wilhelm Fliess und seine Nachentdecker O. Weininger und H. Swoboda*, Berlin, Emil Goldschmidt, 1906. Extraits de la traduction française de A. Buffel, E. Porge et J.-F. de Sauverzac, *Wilhelm Fliess et ses découvreurs imitateurs O. Weininger et H. Swoboda*, dans Erik Porge, *Vol d'idées ? Wilhelm Fließ, son plagiat et Freud*, *op. cit.*, p. 307-346.

[471] Plaidoyer de Wilhelm Fließ : idem, *In eigener Sache: gegen Otto Weininger und Hermann Swoboda*, Berlin, Goldschmidt, 1906. Traduction française de A. Buffel, E. Porge et J.-F. de Sauverzac, *Pour ma propre cause*, publiée dans Erik Porge, *op. cit.*, p. 241-289. Réponse de Hermann Swoboda : idem, *Die gemeinnützige Forschung und der eigennützige Forscher. Antwort auf die von Wilhelm Fliess gegen Otto Weininger und mich erhobenen*

nombreux commentaires de la part de la presse, qui rendront inévitablement célèbres les points de recoupement relevés dans les œuvres concernées. Apparentée à la thématique du rythme, la périodicité apparaît donc comme une découverte tellement importante que l'on s'en dispute ardemment la paternité.

Aujourd'hui, l'affaire FLIEß est souvent évoquée dans le contexte de l'histoire de la psychanalyse ; elle fait partie des nombreuses mésaventures que FREUD a dû affronter pour faire accepter au grand public la discipline dont il est le père. On a tendance à oublier la dette de ce dernier par rapport au découvreur des biorythmes et le rôle important joué par leur amitié dans la genèse de l'*Interprétation des rêves*[472]. On sait qu'après de nombreuses années d'entraide et d'échange productif de cas, de patients et d'idées, les deux hommes se sont disputés lors d'une rencontre au bord du lac d'Achen, près d'Innsbruck. Après que FREUD avait mentionné une récidive des symptômes psychonévrotiques chez un patient qui semblait avoir été analysé avec succès, Wilhelm FLIEß aurait fait valoir que sa théorie des périodes expliquait de tels phénomènes, et que son ami n'y était donc pour rien. FREUD aurait alors refusé cette idée et fini par se mettre en colère ; suite à une chute qui était probablement accidentelle, FLIEß racontera même que le père de la psychanalyse, sachant très bien qu'il ne savait pas nager, aurait essayé de le tuer en le faisant tomber à l'eau[473]. Après l'affaire du plagiat, FREUD détruira toutes les lettres de FLIEß qui sont en sa possession[474], et cherchera dans les réunions du « cercle du mercredi soir » un moyen de compenser l'échange intellectuel régulier qui leur profitait à tous les deux[475].

Beschuldigungen, Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1906. Traduction française de A. Buffel, E. Porge et J.-F. de Sauverzac, *La recherche d'intérêt public et le chercheur d'intérêt propre*, in Erik Porge, *op. cit.*, p. 347-367.

[472] L'amitié entre Freud et Fließ dure de 1887 à 1900. Elle se manifeste par une correspondance fournie et un nombre important de rencontres (que les deux amis appellent leurs « congrès »). Durant ces années, les deux hommes s'admirent et s'encouragent mutuellement ; ils soumettent leurs manuscrits à la critique de l'autre et procèdent aux corrections demandées. Pendant l'été 1899, Freud met Fließ à contribution pour la lecture des épreuves de la *Traumdeutung*, qui passe pour être la pierre fondatrice de la psychanalyse ; ce dernier y apporte de nombreuses corrections stylistiques. Sur leur amitié, voir : Erik Porge, *op. cit.*, p. 32-61.

[473] Cette scène vécue jouera un rôle important dans l'interprétation que Freud donnera aux phénomènes de paranoïa. Lire à ce propos : Peter J. Swales, *Freud, Fliess and fratricide : the role of Fliess in Freud's conception of paranoia*, New York, Swales, 1982.

[474] Les lettres de Freud à Fliess ont été vendues en 1936 par le fils de Wilhelm Fließ, Charles Fließ, à un antiquaire puis rachetées par Marie Bonaparte. Cf. Erik Porge, *Vol d'idées ?*, *op. cit.*, p. 67 sq. Une autre version de la vente des lettres est donnée par Célia Bertin dans : idem, *La dernière Bonaparte*, Paris, Perrin, 1982, p. 314 sq. Aujourd'hui, les lettres de Freud à Fließ sont disponibles sous cette édition : Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904* [Moussaief Masson (éd.)], Frankfurt am Main, Fischer, [1]1986, [2]1999.

[475] Voir : Erik Porge, *op. cit.*, p. 21. Sur les débuts du mouvement psychanalytique, lire le chapitre « La naissance du mouvement » dans : Marthe Robert, *La révolution psychanalytique*, *op. cit.*. p. 187-200.

Voici les faits tels qu'ils ont pu être reconstitués[476]. En octobre 1900, le psychologue Hermann SWOBODA, en analyse chez FREUD, entend ce dernier faire référence à la disposition bisexuelle de chaque être humain et, passionné par cette interprétation, en parle le soir-même à son ami Otto WEININGER[477] (1880-1903). Ce dernier exploitera cette idée dans un ouvrage violemment anti-féministe intitulé *Sexe et caractère*[478], dont il va présenter le manuscrit à FREUD, qui le juge trop spéculatif[479]. Six mois après la publication de ce dernier ouvrage, SWOBODA publie une étude sur les périodes[480] présentant de nombreux points communs avec les conclusions que FLIEß avait déjà présentées dans son ouvrage *Les relations entre le nez et les organes génitaux féminins*[481]. SWOBODA envoie son étude à ce dernier, qui dans un premier temps, voyant sans doute en lui un allié face au scepticisme croissant du père de la psychanalyse, le complimente, avant de prendre connaissance de l'ouvrage de WEININGER et d'accuser FREUD d'avoir voulu lui nuire en divulguant aux deux plagiaires les résultats de ses travaux. L'affaire est rendue publique par le pamphlet du bibliothécaire berlinois Richard PFENNIG[482], qui, avec FLIEß, sera accusé de diffamation par SWOBODA, tandis que WEININGER, depuis longtemps en proie à des pensées suicidaires, met fin à ses jours le 4 octobre 1903 à l'âge de 23 ans[483].

---

[476] Nous nous fondons sur : Erik Porge, *op. cit.*, p. 20 sqq.

[477] Otto Weininger (1880-1903) : Juif antisémite, Otto Weininger est un des auteurs les plus étranges et les plus contradictoires du Vienne « fin de siècle », et un des plus violents misogynes de sa génération. Le national-socialisme le considérera comme le seul Juif digne d'être lu. A son sujet, se reporter aux travaux de Jacques Le Rider : idem, *Le cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris, PUF, 1982 ; ainsi que : idem / Norbert Leser *et al.*, *Otto Weininger. Werk und Wirkung*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1984. Voir aussi : Chandak Sengoopta, *Otto Weininger : sex, science and self in imperial Vienna*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

[478] Cf. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Leipzig, Braumüller, 1903. Notons que les ouvrages pseudo-biologiques ou anthropologiques discriminant le sexe féminin se multiplient à la fin du XIX^{e} siècle. Le plus célèbre d'entre eux est l'étude du médecin et philosophe Paul Julius Moebius (1855-1907), *Sur l'imbécillité physiologique de la femme*, dans lequel le petit-fils du célèbre astronome et mathématicien utilise la phrénologie de Franz Joseph Gall (1758-1828) pour justifier l'infériorité intellectuelle de la femme ainsi que sa joyeuse irresponsabilité. Cf. Paul Julius Moebius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle, Marhold, 1900. Moebius était d'ailleurs persuadé que Weininger l'avait également plagié. A ce sujet, voir : Jacques Le Rider, *Le cas Otto Weininger*, *op. cit.*, p. 71-77.

[479] Dans le chapitre intitulé *Eros et Psyché* qu'Otto Weininger vient présenter à Freud, il suggère que l'hystérie est révélatrice de l'état normal de la femme : elle est moralement répréhensible et répugnante. Freud ne peut que s'insurger contre cette approche métaphysique et moralisatrice. Voir le chapitre « Freud et Weininger » dans : Jacques Le Rider, *Le cas Otto Weininger*, *op. cit.*, p. 167-189.

[480] Cf. Hermann Swoboda, *Die Perioden des menschlichen Organismus...*, *op. cit.*

[481] Cf. Wilhelm Fließ, *Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen in ihrer biologischen Bedeutung dargestellt*, Leipzig, Franz Deuticke, 1897. Traduction française de Patrick Ach et Jean Guir : idem, *Les relations entre le nez et les organes génitaux féminins présentées selon leurs significations biologiques*, Paris, Seuil, 1977.

[482] Cf. Richard Pfennig, *Wilhelm Fliess und seine Nachentdecker...*, *op. cit.*

[483] Le suicide d'Otto Weininger a fait couler beaucoup d'encre et a fortement contribué au succès de son livre *Sexe et caractère*. Il semble qu'il soit l'aboutissement d'une existence tourmentée, dominée par la haine de soi et le dédoublement de la personnalité. Cf. Jacques Le Rider, *Le cas Otto Weininger*, *op. cit.*, p. 27-47.

La théorie de FLIEß est fondée sur l'existence de deux périodes, l'une féminine de 28 jours et l'autre masculine de 23 jours, qui traversent la vie corporelle et psychique de tout individu, se transmettent de génération en génération, et déterminent avec une précision quasi arithmétique le jour de notre mort aussi bien que l'apparition régulière de certains maux et symptômes. Cette conception prend appui sur l'observation d'une analogie entre le nez et l'appareil génital féminin et de rapports réciproques entre ces deux organes, desquels le jeune oto-rhino-laryngologiste conclut que le premier ne doit pas être réduit à ses fonctions respiratoire et olfactive. Pour montrer la façon dont ce lien se manifeste, FLIEß relève dans son livre *Les relations entre le nez et les organes génitaux féminins*[484] de nombreux phénomènes étranges qui lui permettent de conclure à l'existence d'une sorte de menstruation nasale facile à mettre en évidence tant chez les hommes que chez les femmes. Il observe, par exemple, que le nez de ces dernières est fréquemment enflé et plus sensible qu'à l'ordinaire pendant les règles[485], que certains masturbants sont frappés de saignements de nez immédiatement « après qu'a été commis l'excès », ou que chez d'autres, le désir sexuel provoque une congestion du nez à laquelle le coït met immédiatement fin[486]. En outre, son étude de la « névrose nasale réflexe » le conduit à établir un lien de cause à effet entre « pratiques anormales dans le commerce sexuel véritable », comme par exemple le *coïtus reservatus* (*condomatus*), le *coïtus interruptus* ou l'*onanismus conjugalis*, qui procureraient une « satisfaction insuffisante », et altération de certaines parties du nez, qu'il nomme « localisations génitales du nez[487] ». La cocaïnisation ou la cautérisation de ces mêmes parties apparaît comme un remède miraculeux là où gynécologues et psychiatres avaient échoué[488] ; elles permettraient même de réduire considérablement les douleurs de contractions durant l'accouchement[489]. En somme, l'oto-rhino-laryngologiste parvient à trouver des solutions thérapeutiques à des maux qui, à l'origine, ne semblaient pas être de son ressort ; sa théorie le pousse à vouloir décloisonner la médecine, à considérer l'homme dans son entier, et à se mettre à la recherche des lois immuables de la biologie.

[484] Cf. Wilhelm Fließ, *Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen...*, *op. cit.*
[485] Cf. *ibid.* p. 19 [Nous renvoyons à chaque fois à la traduction française].
[486] Cf. *ibid.*, p. 133.
[487] Cf. *ibid.*, p. 136.
[488] Cf. *ibid.*, p. 32-34.
[489] Cf. *ibid.*, p. 95.

Longtemps encouragé dans cette voie par FREUD, FLIEß se complaît dans une position de génie incompris. Il est persuadé d'avoir fait une découverte comparable à celle de Johannes KEPLER (1571-1630) en astronomie. Selon lui, si les organismes vivants nous semblent ne pas connaître la régularité et être essentiellement sous l'influence de phénomènes externes allant du climat à la volonté de Dieu, c'est que la science n'a pas encore compris les mécanismes de leur fonctionnement. Certaines années, la floraison a lieu trop tôt, les hirondelles tardent à partir vers le Sud en dépit de l'arrivée du froid ; c'est pour lui la preuve qu'elles obéissent bien à une nécessité interne dont le fonctionnement reste un mystère. Or, ses calculs lui permettent de démontrer que la seule façon de rétablir l'ordre dans l'apparent désordre est de reconnaître l'existence non pas d'une seule période, mais de deux.

> « Remplacer un certain nombre de groupes de 23 jours par le même nombre de groupes de 28 jours, tel est le seul principe que nous appliquons dans l'analyse des temps biologiques. De cette façon seulement, nous parvenons à reconnaître des égalités là où il semble n'y avoir que des inégalités. (…) En biologie, 23 jours et 28 jours sont des durées équivalentes[490]. »

A partir de cette découverte commence pour FLIEß une véritable manie des chiffres[491], qui le suivra toute son existence et prendra souvent le pas sur l'observation clinique. Persuadé que certaines périodes réunissent les différentes générations d'une même famille, il établit des liens arithmétiques entre des centaines de dates de naissance et de décès qu'il collectionne parmi ses proches, ses patients ainsi que les personnages historiques. Non seulement, les dates semblent reliées les unes aux autres par des calculs sur des multiples de 28 et 23, mais les raisonnements sur les durées de vie des frères et sœurs font également apparaître de curieuses coïncidences.

> « Autour du décès d'une grand-mère Barbara H. se trouvent regroupées des naissances de petits-enfants. En effet, un petit-fils naît 1428 = 28^2 + 28.23 jours après sa mort. Et autant de jours après la

[490] „Dieser Ersatz der gleichen Anzahl von 23er Tagesgruppen durch ebensoviel 28er Gruppen ist das einzige Prinzip, das wir in der Analyse von Lebenszeiten anwenden. Dadurch allein erreichen wir die Einsicht in Gleichheiten, wo sonst nur Ungleichheiten zu sein scheinen. (...) 23 Lebenstage sind biologisch gleich 28." *Ibid.*, p. 8.

[491] Le biographe Erik Porge fait état d'une véritable obsession : Fließ était perpétuellement occupé par ses calculs, ne pouvait recevoir d'amis sans les assaillir de questions sur les dates de naissance de toute leur famille, ni même lire un article de journal sans l'annoter en marge d'opérations à partir des chiffres 23 et 28. « J'ai retrouvé, écrit-il, plusieurs programmes de concerts auxquels il avait assisté, où étaient griffonnés des calculs. (…) En parcourant l'ensemble de ces documents, on ne peut pas ne pas penser au délire et en mesurer le poids. » Erik Porge, *Vol d'idées ?*, *op. cit.*, p. 143.

> mort de l'ancêtre, une nouvelle naissance de petits-enfants (jumeaux) a lieu. Et le plus surprenant : $7(28^2 + 28.23)$ jours plus tard, le premier arrière-petit-fils voit le jour, mon fils aîné[492]. »
> « Le vieux prince Charles, frère de l'empereur Guillaume I a vécu près de 82 ans, exactement 29791 jours. Sa sœur aînée la plus proche, la princesse Frédérique Auguste n'a atteint que l'âge de 167 jours. La différence des deux âges est exactement de $29624 = 2.28.23^2$ jours. Voilà comment les générations sont reliées les unes aux autres, c'est aussi simple que cela[493]. »

Pour FLIEß comme pour son disciple Hans SCHLIEPER, tout est prétexte à dévoiler la présence des deux chiffres fatidiques : l'état de santé de leur chien[494], le bourgeonnement et la floraison des plantes d'appartement[495], les étapes importantes de la vie des enfants[496], (première dent, premiers pas, etc.), les résultats des courses de chevaux[497], et même les défaites napoléoniennes, dont l'étude mathématique prend l'allure d'une véritable enquête policière[498]. Un cap décisif est franchi lorsque le médecin berlinois étudie les proportions de filles mortes-nées par rapport à celles de garçons pour aboutir au raisonnement suivant : 1) pour 100 filles qui naissent, il y a 105 garçons ; 2) pour 100 fausses couches de filles, il y a 128 fausses couches de garçon. Or, 3) 128/105 = 28/23. Donc si 28 représente la substance féminine et 23 la substance masculine, alors 28/23 correspond à la « substance vitale » [« lebendige Substanz[499] »], et il faut en conclure que cette dernière naît de l'interaction entre les deux types de substances, et donc que tout être vivant a nécessairement une constitution bisexuelle.

La bisexualité est la conséquence de l'action de deux types de périodes au sein de chaque individu ; physiologiquement parlant, elle s'exprime d'une part dans la présence timide des attributs d'un sexe chez l'autre (la femme porte une légère moustache, l'homme n'est pas dépourvu de

---

[492] „Um den Todestag einer Großmutter Barbara H. gruppieren sich Enkelgeburten. Es wird nämlich $1428 = 28^2+28.23$ Tage vor ihrem Ableben ein Enkel geboren. Und ebensoviel Tage nach dem Tode der Ahnin fällt wiederum eine Enkel-(Zwillings)-Geburt. Und was das Überraschendste ist: nach $7(28^2+8.23)$ Tagen erblickt der erste Urenkel das Licht – mein ältester Sohn." Wilhelm Fließ, *Vom Leben und vom Tod. Biologische Vorträge*, Jena, Diederichs, 1909, p. 11.
[493] „Der alte Prinz Karl, Bruder von Kaiser Wilhelm I. hat fast 82 Jahre gelebt, genau 29791 Tage. Die ihm unmittelbar vorhergehende Schwester, Prinzessin Firederike Auguste, ist nur 167 Tage alt geworden. Die Differenz beider Alter beträgt aber genau $29624 = 2.28.23^2$ Tage. So einfach sind die Generationen miteinander verknüpft." *Ibid.*, p. 12.
[494] Cf. Hans Schlieper, *Der Rhythmus des Lebendigen. Zur Entdeckung von Wilhelm Fließ*, Jena, Diederichs, 1909, p. 48 sqq.
[495] Cf. *ibid.*, p. 11 sq.
[496] Cf. *ibid.*, p. 42 sqq.
[497] C'est par un exemple de ce type que Fließ termine son ouvrage *Les relation entre le nez...*, *op. cit.* : il utilise les calendriers sportifs et les notes personnelles d'un jeune passionné de courses de chevaux, relève les dates où, contre toute attente, un très bon cheval a mal couru, et met en évidence chez ces derniers des séries masculines et féminines. Cf. *ibid.*, p. 279 sq.
[498] A partir de certaines dates de la vie de Napoléon et des dates de naissance et de mort de ses frères, Fließ explique la défaite de Borodino et celle de Dresde par un mauvais concours de périodes provoquant chez le grand stratège somnolence, dépression et inhibition physique et intellectuelle. Cf. *ibid.*, p. 251 sq.
[499] Cf. Wilhelm Fließ, *Vom Leben und vom Tod*, *op. cit.*, p. 13.

mamelles, le clitoris est une sorte de pénis féminin, et la prostate un *uterus masculinus*[500]), et d'autre part dans la symétrie bilatérale qui apparaît chez toutes les espèces animales. Chez les femmes, la partie droite du corps est plus féminine, la partie gauche plus masculine ; chez l'homme, ce sera l'inverse. Un homme gaucher sera particulièrement féminin, une femme gauchère masculine, et c'est parmi ce type d'individus, chez qui la bisexualité atteint en quelque sorte des sommets, que l'on retrouvera les personnalités les plus créatives, les âmes d'artistes[501]. Chez les animaux, les femelles avec une tendance « gauchère » [*Linksbetonung*] sont souvent très agressives, ce qui pose parfois des difficultés au moment de l'accouplement, car il arrive souvent qu'elles ne se laissent pas faire et que le mâle finisse par abandonner. Selon SCHLIEPER, il faut donc mettre en garde les éleveurs de chiens, afin qu'ils cessent de favoriser les femelles trop robustes de type « gaucher », car elles transmettent cette tendance « gauchère » à leurs petits, et dans certaines races, on voit par conséquent se multiplier de façon inquiétante les femelles dominantes et les mâles craintifs, ce qui à la longue pourrait conduire à la dégénérescence ou à l'extinction[502] de la race. En médecine, SCHLIEPER et FLIEß vont jusqu'à ébaucher une typologie des maladies touchant plus fréquemment l'un ou l'autre des deux types existants. Car, persuadés que c'est par exemple dans les familles de gauchers à tendance artistique que l'on va trouver le plus de diabètes ou d'appendicites, ils soutiennent qu'une étude approfondie de ce genre de récurrences permettrait une meilleure prévention de certaines maladies[503].

Enfin les lois de la périodicité ne permettent pas seulement de mieux comprendre l'homme pris individuellement. L'étude de la fréquence des fausses couches conduit également FLIEß à reconnaître l'existence de groupes naturels de 23 ou 28 individus reliés par une certaine quantité de substance vitale et un destin biologique commun.

> « Il y avait des groupes de 28 naissances parmi lesquels se trouvait un enfant mort-né, mais aussi des groupes de 23 naissances avec également un mort-né, et à un autre moment des groupes de 28+23 naissances avec deux morts-nés ou des groupes de 2.28+23 naissances avec trois morts-nés[504]. »

[500] Cf. *ibid.*, p. 51.
[501] Cf. *ibid.*, p. 14.
[502] Cf. Hans Schlieper, *Der Rhythmus des Lebendigen*, *op. cit.*, p. 128.
[503] Cf. *ibid.*, p. 128 sq.
[504] „Es gab solche Gruppen von 28 Geborenen, in denen eine Totgeburt enthalten war, aber auch Gruppen von 23 Geborenen mit ebenfalls einer Totgeburt. Und zu einer anderen Zeit Gruppen von 28+23 Geborenen mit zwei

> « Là où la nature forme des groupes de 28 ou 23 individus du même type (par exemple des êtres humains) et les relie par un destin commun, elle donne toujours à ces groupes la même quantité de substance vitale. Et c'est pourquoi, à l'intérieur d'un groupe naturel d'individus, la somme de substance vitale est tout aussi constante que la somme d'énergie dans un système fermé[505]. »

Même s'il défend l'originalité de son travail en reprochant à FLIEß d'être resté trop concentré sur les phénomènes proprement biologiques, et essentiellement pathologiques, Hermann SWOBODA semble atteint de la même manie des nombres et parvient à des conclusions assez proches, à la différence qu'aux deux périodes de ce dernier, il en ajoute une plus courte de 18 heures et une plus longue de 7 ans. Les deux objets d'étude qui attirent son attention sur la périodicité des processus psychiques sont, d'une part les phénomènes de mémoire, et de l'autre la période d'incubation qui sépare le traumatisme du symptôme dans certaines maladies névrotiques. Ainsi, le psychologue observe que, 46 heures après avoir assisté à un concert, il est comme hanté par le souvenir de la musique entendue, qui vient soudainement s'emparer de ses pensées alors qu'elle avait parfaitement disparu de son esprit pendant tout ce temps[506]. Ou bien, il se surprend à jouer mentalement au billard exactement 46 heures (c'est dire 2.23 heures) après la dernière partie qu'il a effectivement jouée[507]. Chez un patient souffrant d'*asthma nervosum* et reconnaissant lui-même ne jamais avoir réussi à gérer sa propre sexualité, il apparaît que les crises d'asthme et les accès d'angoisse se déclenchent exactement 23 jours après avoir commis un excès de masturbation[508]. Autre exemple : lors des déjeuners avec ses collègues, SWOBODA s'amuse à relever les journées durant lesquelles ils manquent d'énergie et d'appétit ou bien ont de petites irruptions cutanées, et parvient, si l'on lui donne le mois et l'année, à déterminer le jour exact de leur naissance[509].

Ces observations conduisent le psychologue à reconnaître deux types de périodes : les périodes innées, celles qui remontent à notre conception et à notre naissance, et les périodes

---

Totgeburten, oder Gruppen von 2.28+23 Geborenen mit drei Totgeburten." Wilhelm Fließ, *Vom Leben und vom Tod*, *op. cit.*, p. 97 sq.

[505] „Wo die Natur Gruppen bildet von 28 oder 23 gleichartigen Individuen (z.B. Menschen) und sie durch ein gemeinsames Schicksal verknüpft, da gibt sie diesen Gruppen immer die gleiche Menge lebendiger Substanz. Und innerhalb einer natürlichen Gruppe von Individuen ist deshalb die Summe lebendiger Substanz ebenso konstant, wie die Summe der Energie in einem geschlossenen System." *Ibid.*, p. 109.

[506] Cf. Hermann Swoboda, *Die Perioden des menschlichen Organismus...*, *op. cit.*, p. 1 sq.

[507] Cf. *ibid.*, p. 3.

[508] Cf. *ibid.*, p. 12 sq.

[509] Cf. *ibid.*, p. 25.

acquises, qui ont souvent à voir avec notre propre vie sexuelle[510]. Certaines journées sont « chargées naturellement » [« natürlich belastet[511] »] : il s'agit de la phase de menstruation pour les femmes, et les hommes ont également des périodes de *minoris resistentiae*, généralement situées à des intervalles de 23 jours, durant lesquelles le psychologue déconseille de placer des tâches difficiles comme des examens ou des discours[512]. Et par ailleurs, d'autres journées sont « chargées » par des événements particulièrement marquants, qui reviennent à notre souvenir ou bien nous font souffrir sous la forme de symptômes. Le retour périodique de souvenirs s'explique quant à lui par le fait que nos représentations mentales sont en quelque sorte « emportées par les vagues qui nous traversent » ; elles resurgissent en nous dès que, au terme d'une période, l'état de notre organisme est redevenu le même que lors de leur première apparition[513].

Bien entendu, les périodes de 18 heures, 23 jours et 28 jours interagissent. Lorsque les extrémités se rapprochent au point de presque coïncider, nous vivons des phases durant lesquelles nous avons des difficultés de concentration, car les souvenirs reviennent en force, et certains symptômes peuvent alors devenir insoutenables, particulièrement pour les gens qui ont une forte bisexualité et donc des vagues concurrentes à forte amplitude[514]. De façon générale, SWOBODA considère que certains individus sont davantage soumis à leurs périodes que d'autres. Le « périodique » [*Periodiker*] fera par exemple un mauvais fonctionnaire, car pour ce dernier, le travail pourra, sans explication apparente, devenir momentanément insupportable, ou en tout cas exiger un immense déploiement d'énergie, qui le fatiguera anormalement. Le psychologue cite le cas d'un élève de lycée que ses enseignants et ses proches jugeaient nerveux mais qui, en réalité, se trouvait régulièrement hanté par des souvenirs d'une telle intensité, qu'il lui devenait très difficile de se concentrer sur autre chose. Dans ce cas, la simple tentative de rester attentif en cours fatiguait l'individu au point que son entourage le croyait malade[515]. Il est fréquent que les médecins accolent

[510] Cf. *ibid.*, p. 124.
[511] Cf. *ibid.*, p. 24.
[512] Cf. *ibid.*, p. 25.
[513] „Immer nach 23 oder 28 Tagen, wenn wir wieder gleich gemischt sind, kommen die Vorstellungen wieder obenauf, welche unter den nämlichen Verhältnissen zustande gekommen sind. Sie schwimmen sozusagen oben auf den Wellen, die unseren Organismus durchziehen. Einmal von ihm angenommen, machen sie seine spontanen Änderungen mit. Ihr Kommen und Gehen muß sich dem üblichen Rhythmus anbequemen." *Ibid.*, p. 27.
[514] Cf. *ibid.*. p. 34-39.
[515] Cf. *ibid.*, p. 75 sq.

à tort à de tels individus l'étiquette de « nervosité » ou bien « neurasthénie », alors qu'il suffirait, pour qu'ils se sentent en bonne santé, de les laisser mener une vie conforme à leur nature tumultueuse.

> « Pour le périodique, la règle de vie la plus primordiale, c'est : vivre de façon périodique. La périodicité est sa nature, et il faut qu'il s'y tienne. (…) Un travail de bureau régulier, et même la vie conjugale le rendront mal à l'aise. (…) Il doit constamment écouter son instinct et céder à ses élans changeants. (…) Ce n'est pas avec une ordonnance que l'on peut lui être utile. Le médecin ne doit pas seulement individualiser sa pratique, c'est-à-dire traiter différemment chaque individu, mais il doit aussi traiter l'individu qui change en fonction de ces changements[516]. »

Bien souvent, les gens deviennent nerveux parce qu'on leur fait mener une vie qui ne correspond pas à leur constitution. Faire travailler un « périodique » dans un bureau ou dans une usine, cela revient à exercer sur lui une telle violence qu'il ruine très rapidement sa santé nerveuse et psychique. La seule chose qui puisse aider une telle personne à résorber son épuisement et ses désordres mentaux, est de le laisser vivre selon sa loi intérieure, c'est-à-dire mener l'existence « régulièrement irrégulière » dont il a besoin. En contraignant l'élève de l'exemple cité à lutter de toutes ses forces contre les souvenirs qui le hantent et à se concentrer sur autre chose, on le fatigue inutilement et on l'empêche d'évacuer l'effet « psychotoxique » de ces derniers, ce qui a pour conséquence de détériorer durablement sa capacité de travail et sa santé.

Le psychologue invite donc la société et la médecine à mieux prendre en considération la périodicité qui caractérise le vivant et se manifeste de façon plus ou moins perceptible dans chaque être humain, au lieu de considérer l'homme comme une machine qui réagirait selon les lois de la chimie et de la mécanique et demanderait à être exploitée jusqu'à ce qu'elle s'use ou qu'une pièce importante casse. Biologiquement parlant, la périodicité est une loi fondamentale du monde organique ; elle permet à l'organisme de se libérer perpétuellement des impressions reçues pour pouvoir en recevoir de nouvelles. C'est elle qui rend les êtres vivants capables d'échanger avec leur environnement et de s'adapter à chaque nouvelle situation.

[516] „Für den Periodiker ist die oberste Lebensregel: periodisch leben. Die Periodizität ist seine Natur, und der hat er zu folgen. (...) [R]egelmäßige Büreautätigkeit, auch Eheleben, macht ihm Unbehagen. (...) Er muß beständig seinen Instinkt abhorchen und den wechselnden Regungen nachgeben. (...) Mit einem Rezept ist da nicht zu helfen. Der Arzt muß nicht nur individualisieren, d.h. jedes Individuum anders behandeln, sondern er muß auch den einzelnen, der sich ändert, diesen Änderungen gemäß behandeln." *Ibid.*, p. 78.

A l'opposé du périodique, nous trouvons le nerveux et le neurasthénique. Ceux-ci sont des hommes en cours de « matérialisation », autrement dit qui perdent peu à peu leur vitalité, et avec elle toute capacité à réagir de façon organique face au monde qui les entoure. Contrairement à ce que la médecine peut parfois dire d'eux, leur irritabilité n'est pas la conséquence d'une vitalité démesurée ou bien déréglée, mais au contraire le signe d'une réaction purement physique et donc apériodique.

> « Le nerveux est dérangé, mis en émoi par chaque bruit que l'autre n'entend même pas. (…) C'est que cela fait partie précisément de l'essence même de la réaction organique de parfois (…) ne pas réagir à un stimulus. La réaction organique doit être conçue de telle sorte qu'elle contient déjà en elle-même un moyen de se protéger contre la tempête des stimuli[517]. »

A l'image de la matière sans vie, le vieillard, le malade chronique et le neurasthénique sont souvent incapables de réagir autrement que de façon mécanique, et ils sont donc à la merci de leur environnement : la loi de la gravité les accable, les changements de pression atmosphérique les font souffrir[518]. A la suite de NIETZSCHE, SWOBODA assimile les hommes religieux à ces types, car il considère que ceux qui, au fond d'eux-mêmes, rêvent d'une existence spirituelle plus épanouie, cherchent en réalité à se défaire d'une condition qui les lie à la terre et les conduit à se sentir tragiquement proches de la matière[519]. Il leur oppose le danseur en pleine santé, amoureux de la vie terrestre, qui semble échapper aux lois de la physique et jouit pleinement des facultés que lui confère sa nature périodique.

L'affaire du double plagiat porte à la connaissance du public cultivé des théories sur la périodicité des processus organiques qui ne manquent pas de retenir l'attention de ceux qui critiquent le morcellement de la médecine traditionnelle et son aveuglement face à la spécificité du monde organique, ou qui voient dans la recrudescence des phénomènes de neurasthénie la conséquence d'une organisation du travail néfaste à la santé des ouvriers. En montrant que l'homme

[517] „Der nervöse Mensch wird z.B. durch jeden Lärm gestört, in Erregung versetzt, den der andere gar nicht hört. (...) Zum Wesen der organischen Reaktion gehört es eben, gelegentlich auf einen Reiz (...) nicht zu reagieren. Die organische Reaktion muß ihrem Wesen gemäß so sein, daß in ihr schon ein Schutzmittel gegen die einstürmenden Reize eingeschlossen ist (...)." *Ibid.*, p. 129.
[518] Cf. *ibid.*, p. 132.
[519] Cf. *ibid.*, p. 133.

est traversé par toute une série de périodes qui déterminent son destin individuel et collectif, les médecins Wilhelm FLIEß et Hermann SWOBODA refondent une conception globale et unitaire du vivant tout en satisfaisant sommairement à l'exigence de calcul et d'expérimentation qui caractérise la science de l'époque. Par la description qu'ils donnent de la tendance « gauchère » [*Linksbetonung*], de la tendance « droitière » [*Rechtsbetonung*] et du « périodique » [*Periodiker*], la théorie des périodes aboutit à la définition de types humains appelant, tant au niveau médical qu'au niveau social, la reconnaissance de leur spécificité biologique et psychique. Enfin, la périodicité apparaît comme le plus grand bienfait de la nature, dans la mesure où elle confère aux organismes une capacité d'adaptation qui les libère de l'emprise des lois de la mécanique.

Nouvelles astrologies

L'homme serait donc, biologiquement et psychiquement, fondamentalement périodique voire rythmique, phénomène que l'on aurait longtemps ignoré (ou bien oublié) à cause d'une médecine trop morcelée et d'une psychologie aux méthodes infructueuses. Notre organisme serait, selon les termes de Wilhelm FLIEß, « comme une montre remontée, qui porte en elle les lois de son déroulement[520] », la vie et la mort seraient « inextricablement liées selon une loi immuable[521] ». L'analogie avec la montre, qui sous-entend un fonctionnement indépendant de toute influence extérieure, n'est pas sans poser des difficultés à la plupart des théoriciens du rythme. Ceux-ci la remplaceront bien souvent par la conception de l'homme microcosme relié au macrocosme, c'est-à-dire à la planète Terre et aux astres qui nous entourent, et soumis aux mêmes rotations.

A la recherche de l'origine des périodes de 28 et 23 jours, Hermann SWOBODA se fie à l'intuition généralement partagée selon laquelle, au sein de l'univers, « tout est lié, il n'y a pas de faits entièrement isolés[522] ». La période féminine lui semble devoir être rattachée à la lune, qui,

[520] „Der Organismus gleicht der aufgezogenen Uhr, welche die Gesetze ihres Ablaufs in sich trägt." Wilhelm Fließ, *Vom Leben und vom Tod*, *op. cit.*, p. 95.
[521] „Tod und Leben gehören zusammen, aneinander geschmiedet nach einer ehernen Ordnung." *Ibid.*, p. 95.
[522] „[I]m Weltraum [hängt] alles mit allem zusammen (...), es [gibt] keine vollständig isolierten Fakten." Hermann Swoboda, *Die Perioden des menschlichen Organismus…*, *op. cit.*, p. 41.

comme chacun sait, provoque les marées et ne manquera donc pas d'entraîner dans sa course les hommes, qui sont les lointains descendants d'animaux marins ! Quant à la période de 23 jours, il semble plus difficile de la relier à un quelconque phénomène astronomique ; il a certes été calculé que Vénus tournait sur elle-même en 23 heures, mais l'analogie semble peu convaincante. Cette incertitude conduit le psychologue à émettre deux hypothèses. Il pourrait, d'une part, s'agir d'un astre très lointain qui n'a pas encore été découvert, et la distance qui nous en sépare expliquerait le fait que les hommes soient beaucoup moins instables et influençables que les femmes. Ou alors, il faudrait imaginer que l'homme et la femme sont à ce point différents parce qu'ils ne proviennent pas de la même planète ! Cela accorderait du crédit à la « théorie de la migration » [*Migrationstheorie*], selon laquelle la vie ne serait pas née sur Terre mais y aurait été amenée[523]. De façon générale, même si SWOBODA est très prudent quant à la validité des explications qu'il propose, il n'en demeure pas moins persuadé que ses travaux, ainsi que ceux de FLIEß, aboutiront un jour à la création d'une astrologie d'un nouveau genre, qui expliquera non seulement le vivant par les astres, mais aussi la disposition des astres par la biologie.

> « Nous aurons un jour une astrologie scientifique, qui remplacera l'astrologie d'un style ancien de même que la chimie a remplacé l'alchimie. (…) Et d'ailleurs, pourquoi est-ce que la biologie ne s'avérerait pas un jour à même de rendre des services à l'astronomie ? Pourquoi ne devrions-nous pas un jour nous retrouver nous-mêmes dans le dehors au lieu de trouver le dehors en nous[524] ? »

Ce rêve d'une méta-science, qui fasse non seulement le lien entre les différentes branches de la médecine, de la psychologie et de toutes les sciences du vivant, mais également entre celles-ci et l'astronomie, n'est pas sans rappeler le projet de Rudolf STEINER, dont le système, plus complexe et plus spéculatif, n'en est pas moins fondé sur la conception analogue d'un être humain rythmique car relié aux pulsations du cosmos. En 1908, celui-ci imagine l'homme constitué de quatre « membres » [*Glieder*] : le corps physique [*physischer Leib*], le corps éthérique [*Ätherleib*], le corps astral [*Astralleib*] et le moi [*Ich*]. Ces quatre membres sont en interaction les uns par rapport aux autres, et ils sont, par ailleurs, constamment reliés à certaines forces du cosmos, car « ce qui est en

[523] Swoboda dit ne pas être un adepte de cette théorie, mais il préfère formuler l'hypothèse pour s'en assurer la paternité, sûr que dans le cas contraire, d'autres auraient fini par la formuler. Cf. *ibid.*, p. 42.

[524] „Wir werden noch einmal eine wissenschaftliche Astrologie bekommen, kein Zweifel, welche die Astrologie älteren Stiles ebenso ablösen wird, wie die Chemie die Alchimie. (...) Warum sollte nicht übrigens eines Tages sich die Biologie zu Dienstleistungen für die Astronomie geeignet erweisen? Warum sollten wir nicht uns eines Tages draußen finden, anstatt das draußen in uns?" *Ibid.*, p. 41.

nous se trouve aussi d'une certaine manière en dehors de nous[525] ». En d'autres mots, l'homme est un microcosme qui contient en lui toutes les lois de l'univers, c'est-à-dire du macrocosme. Quand un être humain dort, ce qui repose dans le lit, ce sont le corps physique et le corps éthérique ; le moi disparaît quant à lui dans le « moi du monde » [*Weltenich*], où il reconstitue ses forces. De même que le moi est soumis à un rythme de 24 heures (environ 18 heures de veille pour 6 heures de sommeil), le corps astral subit des modifications à un rythme de 7 fois 24 heures : 1 jour sur 7, il plonge dans le « corps astral du monde » [*Welten-Astralleib*] pour s'y régénérer. Enfin, de façon similaire, le corps éthérique est soumis à un rythme de 4 fois 7 jours, et le corps physique à un rythme de 10 fois 7 fois 4 jours pour les femmes, et de 12 fois 7 fois 4 jours pour les hommes.

Du moins, nous dit STEINER, c'est ainsi que les choses devraient être si les hommes respectaient les lois de la nature. En réalité, l'homme moderne, en travaillant le dimanche ou en dormant de jour, se permet des irrégularités qu'il supporte plus ou moins bien, alors que, autrefois, de tels écarts auraient eu des conséquences fatales. En théorie donc, le corps physique est soumis à un rythme d'environ une année, ce qui, en termes cosmiques, peut se traduire de la façon suivante :

> « (…) l'homme accomplit en quelque sorte une révolution au cours de l'année ; un coup, il est de ce côté du soleil, un coup, il est de l'autre. Si nous considérons qu'il a toujours le visage tourné vers le soleil, alors il doit, au cours d'une année, tourner une fois autour de lui-même et une fois autour du soleil[526]. »

Cette correspondance entre mouvements extérieurs des astres et rythmes intérieurs s'explique par le fait que l'homme est « enveloppé dans des êtres supérieurs » [« in höhere Wesen eingebettet[527] »], qui ont, en fonction de leur propre constitution, donné au cosmos l'ordre qu'il a à l'heure actuelle, et implanté à l'homme les rythmes de ses quatre corps. Toute l'astronomie est, en somme, la conséquence de l'action de ces êtres, et, de façon générale, tous les phénomènes physiques ont, pour STEINER, leur origine dans des phénomènes spirituels, d'où la nécessité, pour

[525] „Denn das, was wir in uns haben, ist in einer gewissen Weise auch draußen, außer uns (...)." Rudolf Steiner, „Über den Rhythmus der menschlichen Leiber", *art. cit.*, p. 149.
[526] „(...) der Mensch [dreht sich] im Laufe eines Jahres gewissermaßen um (...); er ist einmal auf dieser Seite der Sonne, einmal auf der anderen. Wenn wir uns nun denken, daß er immer der Sonne das Gesicht zukehrt, so muß er sich im Laufe eines Jahres einmal um sich und einmal um die Sonne drehen." *Ibid.*, p. 153.
[527] Cf. *ibid.*, p. 154.

la médecine comme pour l'astronomie, de devenir des « sciences de l'esprit[528] » [*Geisteswissenschaften*].

Aux yeux de STEINER, l'homme moderne est à la fois lié au cosmos et décalé par rapport à lui. A un moment donné de l'histoire de l'humanité, les humains se seraient détachés des rythmes extérieurs, ce qui les aurait rendu beaucoup plus indépendants vis-à-vis de à la nature. Grâce à cette rupture, l'homme peut désormais veiller la nuit et dormir le jour, chose qui, autrefois, l'aurait fortement perturbé ; son humeur est beaucoup moins sujette qu'auparavant aux fluctuations hebdomadaires ; conception et naissance ne sont plus, chez lui, liées à certaines constellations astrales. Comment expliquer ce soudain progrès ? Selon STEINER, cet événement, qui constitue le principal tournant de l'histoire de l'humanité, était en quelque sorte préprogrammé dans notre nature. L'ancien rythme qui reliait l'homme au cosmos n'a, par ailleurs, pas disparu, mais il s'est simplement décalé.

> « Il en est allé de lui [de l'homme lors de ce décalage] comme il en irait de quelqu'un qui a avancé sa montre de trois heures mais ne parvient ensuite plus à se souvenir de combien il l'a avancée et ne s'en sort plus[529]. »

Ce décalage, qui était la condition même de son accès à la liberté, a tendance à perturber l'espèce humaine, qui se trouve en quelque sorte dans un état transitoire qu'elle ne réussit pas bien à gérer. Sa pensée et sa vie sentimentale sont entièrement déréglées ; son âme et sa raison, en se détachant du reste du cosmos, ont entièrement perdu leur rythmicité et sont en proie aux pires errements. De la sorte, la caractéristique principale de notre époque est que, sortis de la nature, nous n'avons pas encore atteint le stade spirituel supérieur, celui où émanera de nous un nouveau rythme. En attendant, se cantonnant à l'aspect extérieur des choses, les sciences dites exactes offrent le spectacle d'un tâtonnement complètement désordonné, que seul l'accès à la connaissance spirituelle permettra de dépasser. La médecine, si elle acceptait le fait que l'homme n'est pas uniquement

[528] Steiner prétend, par exemple, que la fièvre vient du fait que le corps physique appelle tous les autres membres à l'aide, et croit pouvoir expliquer en des termes spirituels la raison de la rechute possible lors du 7^{e} jour d'une pneumonie. Cf. *ibid.*, p. 156 sq.

[529] „Es ist ihm [dem Menschen bei dieser Verschiebung] etwa so gegangen, wie es einem Menschen gehen würde, der seine Uhr um drei Stunden vorausgehen läßt, dann aber sich nicht mehr erinnert, um wieviel er sie vorgerückt hat, und nun eigentlich nicht mehr zurechtkommt." Rudolf Steiner, „Rhythmen in der Menschennatur" (Berlin, 12/1/1909), in idem, *Geisteswissenschaftliche Menschenkunde*, *op. cit.*, p. 196.

constitué de son corps physique, parviendrait à expliquer des phénomènes qui lui demeurent incompréhensibles. De façon générale, notre savoir est morcelé, nos pensées ont perdu toute unité et toute cohérence. L'homme est libre, mais souffrant infiniment du chaos dans lequel cette liberté l'a conduit, il est parfois tenté de revenir en arrière, d'opérer un « retour à la nature » qui aurait pour conséquence de rendre vaine cette douloureuse libération.

Aux yeux de STEINER, le scientisme et le retour à l'état de nature ne sont pas des solutions. Ce n'est qu'en prenant en main son propre progrès spirituel que l'homme parviendra un jour à retrouver un rythme, qu'il imposera à son tour au cosmos.

> « Dans un lointain futur, l'homme en viendra, de par son évolution intérieure, à insuffler son rythme au monde. De même qu'il y a eu jadis des êtres qui, de par leurs propres rythmes, ont fait se mouvoir le Soleil, la Lune et la Terre, l'homme donnera un jour également son rythme au monde, quand il aura atteint le stade divin. Voilà le sens de son indépendance rythmique[530]. »

D'après notre penseur, l'homme ne serait donc pas le premier à connaître une telle évolution : les « anges » [*Engel*] auraient quant à eux, il y a plusieurs millénaires, « fait leur humanité » [« ihr Menschentum durchgemacht[531] »] sur la Lune ; les « archanges » [*Erzengel*] auraient fait la même expérience sur la Terre quand elle était encore un soleil ; et les « forces originelles » [*Urkräfte*] auraient, elles, été jadis des hommes sur Saturne. L'actuelle espèce humaine est vouée à un destin comparable à ces êtres, qui, parvenus au terme de leur initiation spirituelle, vivent maintenant en harmonie avec le rythme du cosmos. L'important pour nous est finalement de combattre toute forme de matérialisme, de ne pas succomber à la nostalgie de l'ancien état de nature, et de travailler inlassablement à ce qu'un nouveau rythme domine peu à peu notre être intérieur, afin que celui-ci devienne un jour la base de la construction d'un nouveau cosmos.

L'anthroposophie, en tant que « science de l'esprit » [*Geisteswissenschaft*], se présente comme la seule voie à suivre. Elle se donne pour objectifs d'aider l'homme à reconnaître son lien

[530] „Der Mensch soll in einer urfernen Zukunft dazu kommen, aus seiner inneren Entwicklung heraus seinen Rhythmus wieder in die Welt hinauslaufen zu lassen. Wie es einst Wesen gegeben hat, die aus ihren Rhythmen heraus Sonne, Mond und Erde sich haben bewegen lassen, so wird auch der Mensch einmal seinen Rhythmus in die Welt hinausversetzen, wenn er die göttliche Stufe erreicht hat. Das ist der Sinn des Unabhängigwerdens im Rhythmus." Rudolf Steiner, „Über den Rhythmus der menschlichen Leiber", *art. cit.*, p. 158.
[531] Cf. *ibid.*, p. 197.

au cosmos et sa nature spirituelle, à mettre de l'ordre dans son être comme dans sa vie, et à « penser de façon rythmique, comme cela est indispensable pour notre avenir[532] ». A cet égard, elle s'oppose aux sciences de la nature telles qu'elles sont pratiquées, et tente de guider l'évolution de l'humanité, afin que celle-ci progresse de façon certaine vers sa finalité ultime. Bien que, dans le système de STEINER, le décalage observé par rapport aux forces de la nature ne soit pas, comparé aux conceptions de l'arythmie, de la neurasthénie ou de la dégénérescence, un état pathologique mais une sorte de passage obligé, l'homme est néanmoins invité à dépasser cet état inconfortable pour atteindre le plus vite possible le stade spirituel supérieur, dans lequel ce sera son tour de donner son rythme au cosmos. En contestant les sciences dites exactes et la conception mécanique et atomisée de l'homme qu'elles répandent, STEINER valorise son propre système, qu'il présente à la fois comme une alternative au scientisme et comme la seule issue possible à l'état transitoire de désordre mental et affectif qui caractérise l'époque moderne. De la sorte, il prépare également une revanche contre le matérialisme de l'ère industrielle, accusé d'entraver l'évolution de l'espèce humaine, et rétablit l'unité du savoir à travers la vision d'une nouvelle astrologie, qui se présente à la fois comme une éthique, une science de l'homme et une méthode thérapeutique.

L'idée selon laquelle l'étude de la périodicité et du rythme pourrait être élevée au rang d'une science capable d'englober toutes les autres se retrouve également chez l'essayiste Carl Ludwig SCHLEICH (1859-1922), qui, dans son essai *De l'âme*, tente de poser la première pierre d'une telle « rythmologie ».

> « Je me reconnais (…) sans hésiter partisan d'une sorte d'astrologie moderne, selon laquelle le monde organique peut tout à fait devoir la variété de ses formes à des événements cosmiques et selon laquelle la forme des êtres vivants et le développement de nouvelles espèces se décident davantage à proprement parler dans le ciel que sur notre minuscule planète[533]. »

Pour SCHLEICH, le rythme constitue une sorte de lien entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, entre le vivant et l'anorganique, et doit par là même pouvoir devenir une sorte de

[532] „Wir lernen innerlich rhythmisch denken, wie es für die Zukunft nötig ist." *Ibid.*, p. 202.
[533] „Ich bekenne mich (...) ohne Zögern zu einer Art moderner Astrologie, wonach das Organische sehr wohl seine Bildungsvariationen dem kosmischen Geschehen verdanken kann und wonach die Form der Lebewesen, die Entwicklung neuer Arten vielmehr buchstäblich im Himmel beschlossen wird als auf unserem winzigen Planeten." Carl Ludwig Schleich, *Von der Seele*, Berlin, Fischer, 1910, p. 21.

trait d'union entre les différents domaines du savoir. Car si le moteur du monde, la force originelle [*die Urkraft*], ne pourra jamais devenir l'objet d'une étude scientifique, nous pouvons néanmoins en avoir une connaissance indirecte en observant le comportement de la matière face à celle-ci. Or cette dernière est élastique, et elle possède la faculté de se comprimer pour augmenter sa capacité de résistance face à la pression continue de la force. Il en résulte une danse perpétuelle faite d'attaques et de refoulements. Le rythme de cette dernière constitue une sorte de mariage ou de compromis, dans lequel force et matière cèdent chacun leur tour et soumettent ainsi le monde à une éternelle pulsation. La diversité du vivant, l'évolution des espèces, ne sont pour notre essayiste que la conséquence de ce mouvement continu ; le monde organique, entraîné dans cette danse, doit perpétuellement adapter son propre rythme à celui du cosmos et produire de nouvelles formes plus aptes à résister aux conditions nouvelles. La théorie de DARWIN doit par conséquent être revue à la lumière de cette découverte, car la constante évolution des espèces n'est pas, selon SCHLEICH, la conséquence d'une impitoyable guerre de tous contre tous, mais de la nécessité de s'intégrer dans des variations dont les conséquences dépassent le cadre de notre planète.

Lorsque l'on aura percé les lois du rythme cosmique, la biologie et la morphologie deviendront tout naturellement des sous-sciences de la rythmologie. De même, la quasi-totalité des sciences devrait alors pouvoir s'intégrer dans ce savoir englobant, qui mettra définitivement fin à la multiplication des disciplines et au morcellement du savoir. On se rendra alors compte que la physique, qui n'est finalement rien d'autre qu'une « théorie des résistances », et la chimie, qui étudie « la variabilité des caractéristiques des corps en fonction des conditions dans lesquelles ils interagissent[534] », doivent s'intégrer dans une problématique plus large qui reliera le monde des atomes à celui des astres. Elles seront tout naturellement rejointes par la psychologie, qui reconnaîtra que l'essence même d'une personnalité se détermine en fonction de la capacité rythmique de réaction et de résistance de ses centres nerveux[535] et définira la fantaisie comme la capacité de l'âme humaine à se mettre dans le rythme de quelque chose qui lui est extérieur, qu'il s'agisse d'un autre individu, d'un animal, d'une plante ou d'un être inanimé.

[534] Cf. *ibid.*, p. 13 sq.
[535] Cf. *ibid.*, p. 27 sq.

> « Malheur à l'artiste qui ne se fond pas rythmiquement avec l'objet qu'il veut représenter : il doit pouvoir être une pierre quand il en peint une, une fleur, quand il veut faire apparaître la beauté de son calice, un enfant, quand il veut parler comme les enfants parlent, et un nuage quand il veut laisser errer avec lui ses chansons[536]. »

Enfin, non seulement les différents domaines du savoir se rapprocheront, mais l'artiste et le scientifique prendront conscience de la proximité de leur démarche, si l'on garde à l'esprit que ce dernier a finalement, lui aussi, pour mission de « saisir le rythme de ce qu'il observe jusqu'au moteur secret des atomes en mouvement, et de transmettre les fruits de son observation à d'autres individus à l'intuition moins développée[537] ». En somme, la reconnaissance de la rythmicité de toute chose doit permettre d'abolir, ou du moins d'ébranler, les frontières artificielles mises en place par les différentes sciences, soucieuses de « délimiter leur territoire ».

Egalement convaincu de l'intérêt qu'il y aurait à opérer un tel décloisonnement, le grand danseur Rudolf von LABAN est persuadé que la récente recherche sur l'électricité et la description des cristaux ont inévitablement engagé l'humanité dans cette voie. Selon lui, la découverte des ions et des électrons aurait ébranlé la conception selon laquelle il fallait diviser les corps en liquides, gaz et solides, et montré que « tout est un dans l'infinie variabilité des rapports de tension[538] ». L'observation de l'épiderme avec des microscopes de plus en plus perfectionnés, ainsi que l'étude du magnétisme, posent par ailleurs la question des frontières réelles de l'individu : d'un côté, la peau n'apparaît que comme un tissu de plaques et de fluides, de l'autre, l'émission de chaleur, d'odeurs et d'ondes magnétiques par notre organisme en repousse considérablement les limites[539]. Non seulement on ne sait plus où s'arrête l'individu, mais de plus, la frontière entre le vivant et l'inerte n'est plus de l'ordre de l'évidence. Dès lors que l'on a découvert des cristaux qui avaient une respiration comparable à celle d'une plante et étaient même capables de se mouvoir par eux-mêmes, on est obligé de reconnaître qu'il existe des états intermédiaires entre l'anorganique et le

[536] „Wehe dem Künstler, der nicht rhythmisch verschmilzt mit dem Objekt, das er darstellen will: er muß ein Stein sein können, wenn er ihn malt, eine Blume, wenn er ihres Kelches Schönheit herbeizaubern will, ein Kind, wenn er sprechen will, wie Kinder sprechen, und eine Wolke, wenn er mit ihr seine Lieder wandern lassen will." *Ibid.*, p. 33 sq.
[537] „(...) den Rhythmus des zu Schauenden bis zu dem geheimen Motor der kreisenden Atome zu erfassen und das Geschaute auch anderen, weniger Einfühlungsfähigen zu übermitteln." *Ibid.*, p. 34 sq.
[538] „Alles ist eins in unendlicher Abwandlung seiner Spannungsverhältnisse." Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 65.
[539] Idem.

vivant, et on ne peut être surpris que la distinction entre chimie organique et chimie anorganique tende de plus en plus à disparaître[540].

Pour le danseur, l'unité profonde des êtres et des choses doit nous apparaître comme incontournable. Le vivant comme l'inerte, l'infiniment grand comme l'infiniment petit ont ceci en commun qu'ils sont traversés par une multitude de tensions et de pulsations qui se superposent et s'entremêlent, et dont l'existence nous invite à élargir considérablement notre conception de la vie. Les secousses du corps humain ne se laissent pas réduire aux battements du cœur et à la respiration ; elles sont également causées par l'évolution permanente de la structure cristalline de notre squelette, par le fonctionnement de notre système nerveux et de tous nos organes, et même, à un autre niveau, par la rotation des atomes qui, tels de minuscules systèmes solaires, tournent sans cesse autour de leur noyau.

> « La pulsation permanente du corps se propage autour de lui à travers le monde sous la forme d'ondes. Le corps émet dans l'espace son propre pouls ou les ondes d'un pouls étranger qui sont venues se briser sur lui. (…) On a constaté que ces pulsations représentent 1 500 trillions de secousses par seconde. L'impression des sept couleurs de l'arc-en-ciel produit dans notre œil 700 à 500 trillions de secousses. Recevoir l'impression du chaud ou du froid provoque 480 à 134 trillons de tremblements[541]. »

Au regard de cette réalité, notre organisme est semblable à un cosmos traversé par d'innombrables pulsations. Là où la science a posé des frontières, le rythme fait transparaître l'unité et nous invite à élargir notre conception de la vie. Au gré de leurs lectures, les milieux cultivés du tournant du siècle apprennent donc à reconnaître le rythme comme une force fondamentale qui est à l'œuvre au cœur même de notre constitution physique et psychique, et dont l'utilisation consciente permettrait à l'humanité d'accomplir de grands progrès, comparables à ceux engendrés jadis par la maîtrise du feu. La psychologie a fait apparaître le rythme comme un élément fondamental de notre perception, car il nous aide à regrouper nos impressions, à les comparer les unes aux autres et par là

[540] Cf. *ibid.*, p. 60.

[541] „Das stetige Pulsieren des Körpers pflanzt sich wellenförmig rundum durch die Welt hin fort. Er strahlt seinen Eigenpuls oder die sich an ihm brechenden Wellen des fremden Pulses in den Raum. (...) Man hat festgestellt, daß dieses Pulsieren bis zu anderthalb tausend Einzelstöße in der Sekunde ausführt. Ungefähr 700 bis 500 trillionenmalige Erschütterungen in der Sekunde erzeugt in unserem Auge der Eindruck der sieben Regenbogenfarben. Von 480 trillionenmaligem bis 140 trillionenmaligem Erzittern in der Sekunde empfangen wir den Eindruck von Kälte und Wärme." *Ibid.*, p. 47 sq.

même à les ordonner et à leur donner une forme intelligible. Son emprise est tellement forte qu'une fois qu'il s'est emparé de notre conscience, nous avons grand peine à nous en défaire. L'étude psychologique de l'art montre par ailleurs à quel point, non seulement il nous rend plus performants, mais il apprend en outre à l'artiste à agir sur l'autre et à lui transmettre ses émotions.

Longtemps occultée, la périodicité du vivant permettrait d'expliquer chez l'homme des phénomènes jusque-là inexpliqués. Si l'on utilise l'observation de ses lois pour améliorer la compréhension de l'individu et affiner la description des différents tempéraments, elle devra permettre une meilleure utilisation des forces et des capacités de tout un chacun, et aidera à éviter des erreurs difficilement réparables. Créatrice de liens, l'étude des périodes biologiques fera apparaître la cohésion qui existe au sein de certains groupes humains. A l'intérieur de la médecine, elle apportera une perspective transversale qui servira de contrepoids à la spécialisation galopante, et posera ainsi la première pierre de la construction d'une vision plus globale du vivant. Enfin, la reconnaissance des correspondances qui existent entre rythmes biologiques et rythmes du cosmos invite à la constitution d'une véritable astrologie scientifique qui mettra définitivement fin à l'hégémonie du microscope et des sciences de laboratoire au profit d'une conception plus large des réalités humaines.

CHAPITRE 2 :
LES BIENFAITS DU RYTHME DANS LE PASSE

Le rythme est une force accessible, puisqu'elle est fondée sur notre constitution biologique et sur les liens qui unissent celle-ci à l'organisation du cosmos. Il sommeille en nous, mais en même temps, il nous entoure et ne demande qu'à être reconnu, réactivé et mis au service d'un progrès moins néfaste que celui qui caractérise l'ère industrielle. En outre, l'archéologie, l'ethnologie et l'étude des cultures antiques laisseraient apparaître qu'il a autrefois joué un rôle social, éducatif, économique et culturel tout à fait fondamental. Et on se plaît donc à croire que, sans son utilisation collective, l'humanité n'aurait jamais connu le développement qui fut le sien, les hommes n'auraient jamais appris à unir leurs forces, à coordonner leurs efforts ; ils ne seraient par conséquent jamais parvenus à construire des édifices qui, aujourd'hui encore, suscitent l'admiration, ou à façonner des cultures que, de nombreux siècles plus tard, on juge encore dignes d'être imitées. Sous son égide, le progrès était source de bien-être et ne se faisait pas au détriment de l'équilibre des forces individuelles et collectives. Or, à force de négliger son corps et de le maltraiter, l'homme civilisé en aurait oublié sa dette vis-à-vis de cette force fondamentale qui lui a appris à développer ses capacités de façon équilibrée et coordonnée, l'a socialisé tout en le rendant apte à éprouver les joies de la création collective. Persuadés qu'il y a là un formidable potentiel inexploité, qui pourrait servir de base à une « autre modernité », dans laquelle ils auraient à jouer un rôle de premier plan, les membres de la bourgeoisie cultivée se mettent à la recherche des signes de son rôle bienfaisant passé. Ils les trouvent bien évidemment chez les Grecs anciens, à l'égard desquels les Allemands aiment à souligner leur parenté à la fois culturelle et historique[542], mais également auprès des peuplades dites « primitives », que l'ethnologie naissante considère comme les fossiles vivants du passé des Européens. En examinant le passé, on espère trouver le moyen de guérir et de ressourcer une civilisation qui, à un moment donné, aurait quitté les bons rails.

[542] Cf. « La redécouverte des Grecs » dans le chapitre 2 de la première partie.

Les Grecs anciens, maîtres du rythme

Depuis La *Naissance de la Tragédie* de NIETZSCHE, les Grecs ne sont plus uniquement vus en art comme les maîtres de la symétrie et des proportions harmonieuses, mais également comme ceux du rythme et de la danse, d'un art qui est l'expression d'une corporalité libre et saine. C'est, de son propre aveu, essentiellement par l'intermédiaire de ce philosophe qu'Isadora DUNCAN en est venue à la reproduction de poses supposées grecques. Et largement soumis à la même influence, JAQUES-DALCROZE considère également les Grecs comme « le peuple le mieux doué, au point de vue rythmique, parmi les peuples artistes[543] », et demeure persuadé que, s'ils ont donné le nom de « pieds » aux unités rythmiques du vers, c'est précisément parce qu'ils avaient coutume de marquer le rythme des vers avec les pieds, ce qui prouve à quel point celui-ci était pour eux avant tout un principe corporel, qui est devenu au cours de la christianisation « quelque chose de purement intellectuel[544] ». Etudier le rythme d'un texte ou d'une musique tout en restant immobile aurait été parfaitement impensable pour eux, tant celui-ci était inextricablement lié au mouvement. L'homme moderne, quant à lui, en est même arrivé à s'insurger contre de telles pratiques, ainsi que le pédagogue a largement eu le loisir de s'en rendre compte lorsqu'il a commencé à mettre ses idées en pratique.

JAQUES-DALCROZE est en outre persuadé que la nudité pratiquée par les Grecs n'était pas tout à fait étrangère à leur sens du rythme, d'une part parce qu'il est plus difficile de se mouvoir de façon rythmique quand on porte un vêtement, mais aussi parce que cette coutume les habituait à respecter leur corps tel que les philosophes grecs invitaient à le faire. Le corps était pour eux un « instrument de sagesse, de beauté, d'art et de pureté[545] ». A l'époque moderne, on entend des voix s'insurger contre l'utilisation, en gymnastique ou en danse, d'une tenue légère ; autrefois, c'est au

[543] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'école, la musique et la joie » (1915), idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 89 [traduction de Julius Schwabe p. 111].
[544] Cf. *ibid.*, p. 90 [traduction de Julius Schwabe p. 112].
[545] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique et le geste dans le drame musical et devant la critique » (1910-1916), idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 110 [traduction de Julius Schwabe p. 135].

contraire le non-respect de la nudité que l'on aurait interprété comme un « péché contre l'esprit[546] ». Le contraste est édifiant : les Grecs avaient, quant à eux, un rapport sain au corps, qui était pour eux le moyen d'une expression vraie et naturelle, tandis que notre époque, qui tend à dénoncer partout la soi-disant perversité, voit triompher dans la pratique du ballet « la tyrannie des virtuosités inexpressives, des gestes mensongers et des perversions intellectuelles[547] ».

Pour nombre de représentants de la « réaction progressiste » séduits par le projet schillerien d'une « éducation esthétique du genre humain », la Grèce antique apparaît comme une époque où de telles conceptions faisaient l'objet d'un large consensus et où l'on était parfaitement conscient de l'influence considérable que peuvent exercer l'éducation musicale et corporelle sur la société. LANGBEHN le souligne notamment avec vigueur : Sparte savait mettre ce principe en application pour façonner indirectement la vie politique et sociale de la cité. A ses yeux, si l'Allemagne reconnaissait également ce fait, cela devrait pouvoir, dans un pays aussi féru de musique, constituer un levier d'action considérable. Mais à ses yeux, c'est pour l'instant l'influence de la mauvaise musique qui prédomine largement.

> « L'opinion des anciens Spartiates selon laquelle l'éducation musicale aurait une influence sur la vie intérieure de l'Etat, était profondément fondée, tant du point de vue favorable que du point de vue défavorable. Dans les infinies querelles politiques quotidiennes de l'Allemagne d'aujourd'hui, on croirait entendre le pianotage des 20 000 pianos que l'on y fabrique chaque année. Par opposition à cela, l'éducation allemande doit redevenir une éducation authentiquement musicale (…) et c'est alors qu'elle pourra de nouveau être qualifiée de noble et de libre[548]. »

Pour Rudolf LABAN, les Grecs avaient fort bien compris que tout devait impérativement commencer par le corps, et que son éducation était la base de tout renouveau culturel et politique. Car ce n'est à ses yeux pas un hasard si ces derniers, qui soignaient leur corps par une pratique régulière de la gymnastique, se sont imposés comme les grands maîtres de l'art et de l'architecture. Pour développer chez la jeunesse le sens artistique et le sens de l'harmonie, ils savaient qu'il faut

[546] Idem.
[547] Idem.
[548] „Die Meinung der alten Spartaner, daß musikalische Bildung das innere Staatsleben beeinflusse, war eine tief begründete; sowohl nach der günstigen wie nach der ungünstigen Seite hin; in den endlosen politischen Tagesstreitigkeiten des heutigen Deutschlands meint man das Geklimper der 20 000 Pianos zu vernehmen, welche es jährlich fabriziert. Demgegenüber muß die deutsche Bildung wieder eine echt musikalische (...) werden; dann würde sie auch wieder eine edle und freie genannt werden können." Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, *op. cit.*, p. 153.

commencer par former des corps équilibrés, apprendre à les connaître, à les coordonner et à les maîtriser. Un peuple bien dans son corps engendrera nécessairement un style rythmique et harmonieux, et son organisation sociale évoluera alors de façon positive[549].

Par le biais du rythme, esthétique et éthique en étaient venues à se confondre chez les Grecs, l'éducation du corps façonnait les âmes et leur apprenait à s'accorder les unes aux autres. Selon l'historien de la danse Hans BRANDENBURG, le rythme était donc pour eux bien plus qu'un simple procédé artistique ; il avait pour mission de « combler l'âme, [d'] imprégner toute la vie[550] », et la musique devait « rendre valeureux en vue de l'action[551] ». Dans le même ordre d'idées, l'économiste Karl BÜCHER est persuadé que la fonction du rythme dépassait de loin le domaine de l'expression corporelle. Les Grecs devaient, selon lui, apprécier la rythmicité des mouvements à tous les niveaux ; chez quelque individu que ce soit, celle-ci était considérée comme le signe de son éducation et de la maîtrise de soi. La danse accompagnée de musique et de chant, expression la plus parfaite de l'unité conférée par le rythme, aurait été un acte religieux, et ce dernier, principe donnant forme et ordre au cosmos, était également pratiqué en vue de façonner l'ordre social. Pilier de la société, le rythme était donc à la fois un principe religieux, artistique, éducatif et aussi politique[552].

Les Grecs anciens avaient compris ce principe, reformulé plus tard par SCHILLER, selon lequel, pour construire une société libre, harmonieuse et fraternelle, il fallait commencer par façonner des individus aptes à vivre une telle expérience. Et ils savaient également que l'éducation de l'homme devait commencer par l'éducation de son corps, dans la mesure où celle-ci, si elle est bien menée, formera la personne toute entière : corps, âme et esprit. Pour Rudolf BODE, le secret de la réussite des Grecs est avant tout lié à l'aspect dualiste de leur éducation physique, fondée à la fois sur le développement de la force musculaire et sur la forme et la qualité expressive du mouvement. Celui-ci oppose la tendance anglaise à la tendance grecque. Pour les Anglais, seuls le record et la compétition comptent ; les conséquences dévastatrices d'une telle attitude sur le corps et

[549] Cf. Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, *op. cit.*, p. 117.
[550] Cf. Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1921, p. 90.
[551] Idem.
[552] Cf. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, *op. cit.*, p. 416.

l'âme ne sont pas prises en considération, étant donné que l'individu n'intéresse pas l'éducateur pour lui-même mais uniquement pour les scores qu'il est susceptible d'obtenir. Le sport anglais, obsédé par le chiffre et la formation de la volonté, est donc à l'opposé de l'objectif fondamental de la culture physique telle que les Grecs l'ont mise en pratique, et qui était de « travailler la forme de l'être humain et lui faire retrouver l'énergie vitale d'origine correspondant à cette forme[553] ».

> « L'âme a deux côtés : la force du courant et la forme du courant (…). L'éducation corporelle doit s'occuper des deux côtés de l'âme (…). Dans leur profonde sagesse, les Grecs ont aussi intégré ce double aspect. Dans les grandes compétitions, ils libéraient et domptaient la force ; dans le chœur de la tragédie, ils libéraient et domptaient le mouvement (…). [S]eule l'imbrication des deux disciplines, le sport et le mouvement rythmique, nous permettra de retrouver le lien profond qui, chez les Grecs, reliait l'exercice physique et l'art plastique et dramatique[554]. »

Contrairement à ce qu'appliquaient les Grecs et à ce qu'avait souhaité SCHILLER, BODE déplore dans la pédagogie de son temps le triomphe de la tendance anglo-saxonne ou « sportive », qu'il accuse d'être fondée sur une illusion, dans la mesure où toute éducation de type « moniste », en fait de renforcer la volonté, ne parvient qu'à affaiblir l'énergie vitale et, par là même, à réduire la résistance naturelle opposée à la volonté. Comme il le souligne, de telles pratiques engendrent certes inévitablement une augmentation du nombre d'actes volontaires, mais ne développent pas en soi la volonté. Or, selon son expression, il s'agit bien de faire progresser l'individu dans sa totalité, et non d' « affaiblir le cheval » par un trop grand nombre de coups de cravaches, en vue de le rendre plus docile. Et il est significatif que BODE évoque la figure mythologique du centaure pour représenter l'unité entre volonté et énergie vitale qu'il cherche à atteindre.

Choisir le modèle grec plutôt que le modèle anglais ou bien français, telle est l'invitation que de nombreux intellectuels formulent dans pratiquement tous les domaines. En art, en éducation, comme en politique, l'Allemagne doit forger son identité en prenant modèle sur le monde

---

[553] „In dem Maße aber, als wir uns diesen Höchstzahlen nähern, entfernen wir uns von dem eigentlichen Ziel der Gymnastik, der Ausbildung der Gestalt des Menschen und der dem grad dieser Ausbildung äquivalenten ursprünglichen Lebensenergie." Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, *op. cit.*, p. 12.

[554] „Die Seele hat zwei Seiten: die Kraft der Strömung und die Form der Strömung (...). Die Körpererziehung muß beiden Seiten des Seelischen gerecht werden (...). Mit tiefer Weisheit haben die Griechen auch diese Zweiteilung eintreten lassen. In den großen Kampfspielen entfesselten und bezwangen sie die Kraft, im Chor der Tragödie entfesselten und bezwangen sie die Bewegung (...). [N]ur die Durchdringung beider Disziplinen, der sportlichen und der bewegungsrhythmischen, vermag jenen großen Zusammenhang herzustellen, welcher bei den Hellenen zwischen Leibesübung, plastischer und dramatischer Kunst bestand." Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 15 sq.

hellénique, dont la principale caractéristique est présentée comme étant l'équilibre et la conciliation harmonieuse des extrêmes. Car, pour des gens comme Julius LANGBEHN, s'il paraît évident que les Allemands ne pourront se satisfaire indéfiniment du conservatisme politique et, en art, de l'imitation et de la reproduction du passé, ils doivent néanmoins prendre garde à éviter les ruptures trop violentes sur le modèle de la Révolution française et préférer l'idéal grec de la synthèse et de la conciliation. Or LANGBEHN est persuadé que c'est aux Hollandais qu'incombera la tâche d'éduquer dans ce sens le peuple allemand. Car contrairement aux Prussiens, trop rigides et trop conservateurs, ceux-ci renfermeraient en eux les deux caractéristiques en apparence contradictoires qu'il faut tenter de concilier : la droiture des paysans et la flexibilité des marins et des marchands, le respect du passé et le besoin de mouvement, la symétrie (principe que cultivent les Prussiens) et le rythme qui donne vie. Leur art, représenté par le peintre REMBRANDT, concilie à sa manière les extrêmes que les Grecs savaient admirablement réunir.

> « Architectonique et âme, symétrie et rythme, sont les deux qualités qui sont avant tout le propre de l'œuvre d'art grecque, qui doivent aussi devenir le propre de l'œuvre d'art moderne ; et qui, en final, devraient devenir le propre de la plus moderne des œuvres d'art, l'Etat actuel[555]. »

Selon le principe schillérien, l'éducation artistique fondée sur la synthèse se répercutera sur l'ordre social, de sorte que l'artiste et l'homme politique sont investis de la même mission, qui consiste à équilibrer les individus et les groupes, et à leur apprendre à concilier passion et pondération, conservatisme et progrès, liberté et respect de la règle, ordre et mouvement. Pour que l'Allemagne atteigne cet équilibre jadis réalisé par l'art et la culture grecs, il ne faut pas renverser l'esprit prussien au pouvoir mais, au contraire, partir de sa rigueur et tenter de lui insuffler un peu de « vent marin », un peu de rythme vital, pour éviter que la symétrie ne se fige et que l'immobilisme ne l'emporte.

> « La droiture d'esprit et d'opinion est un trait particulièrement allemand ; en elle s'exprime la vocation allemande de la Prusse ; il s'agit maintenant de développer ce trait de caractère d'une façon particulière (…). A l'élément de la droiture, la symétrie, qui jusqu'à présent dominait en Prusse, il

[555] „Architektonik und Seele, Symmetrie und Rhythmus sind diejenigen beiden Eigenschaften, welche vor allem dem griechischen Kunstwerk eignen; welche auch dem modernen Kunstwerk eignen sollen; und welche endlich dem modernsten aller Kunstwerke, dem heutigen Staat eignen sollten." Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, *op. cit.*, p. 154.

> faut maintenant ajouter l'élément de l'oblique, le rythme, sans lequel toute vie organique demeure inachevée[556]. »

Chez les Grecs, les arts n'étaient pas cloisonnés comme c'est le cas aujourd'hui. Le rythme servait largement de trait d'union entre les différentes disciplines. Ainsi, le métricien Rudolph WESTPHAL relève que poète et compositeur étaient fréquemment réunis en une seule et même personne ; à l'exception du genre épique, la littérature n'était pas écrite pour être lue mais pour être chantée. Et étant donné que le rythme de la langue pouvait être déterminé avec la plus grande précision, nous pouvons imaginer que la musique vocale était beaucoup plus liée au texte qu'aujourd'hui. Contrairement à ce que beaucoup croient, PINDARE (518-438 av. J.C.) et ESCHYLE (526-456 av. J.C.) n'étaient donc pas seulement poètes, mais également compositeurs, et leur incroyable prolixité laisse même entendre que, chez eux, composition et écriture se faisaient simultanément, ce qui était rendu possible par leur parfaite maîtrise de la rythmique, discipline qui réunissait à la fois la connaissance du rythme musical et celle du mètre poétique[557].

Cette formidable maîtrise du rythme qui caractérisait les poètes de la Grèce antique et conférait à leur œuvre une incomparable unité, Rudolph WESTPHAL est persuadé que les Allemands en sont les indignes héritiers. En effet, le métricien affirme s'être rendu compte que l'étude de la rythmique d'ARISTOXÈNE de Tarente (IV^{e} siècle avant J.C.) constituait une aide précieuse pour décrire, étudier et jouer la musique allemande moderne, fait qui aurait pour lui longtemps été ignoré par les musicologues comme par les philologues, qui étaient restés jusque-là cantonnés dans leurs domaines respectifs. Il y aurait, d'après lui, une notable parenté, non pas entre la poésie grecque et la poésie moderne, dont la complexité rythmique serait infiniment inférieure à la première, mais entre la poésie grecque et la musique moderne. Aux yeux du métricien, c'est un peu comme si l'incomparable sens du rythme des Grecs anciens était réapparu de nombreux siècles plus tard dans une autre discipline artistique[558], et le compositeur qui aurait porté cet héritage à son paroxysme n'est autre, selon lui, que Johann Sebastian BACH (1685-1750).

---

[556] „Geradheit des Geistes und der Gesinnung ist ein ausgeprägt deutscher Zug; in ihr spricht sich der deutsche Beruf Preußens aus; diese Charaktereigenschaft gilt es nun in einer besonderen Art weiter zu bilden (...). Zu dem Element des Geraden – der Symmetrie – welches bis jetzt in Preußen herrschte, muß nunmehr das Element des Schrägen – des Rhythmus – hinzutreten, welches jeglichem organischen Leben erst die Vollendung gibt." *Ibid.*, p. 154 sq.

[557] Cf. Rudolph Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.S. Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880, p. X-XI.

[558] Cf. *ibid.*, p. XIII.

> « Mais Bach est tellement riche, particulièrement dans ses fugues instrumentales, qu'il est capable de fournir des exemples pour pratiquement toutes les phrases de la rythmique d'Aristoxène[559]. »

Selon WESTPHAL, les fugues instrumentales de BACH auraient longtemps été décriées et jugées confuses parce qu'elles étaient tout simplement mal jouées. Or, qui a étudié ARISTOXÈNE est capable de reconstituer le bon phrasé et de faire apparaître leur infinie perfection. Comment expliquer ce fait ? Selon le métricien, il est fort improbable que BACH ait lu ARISTOXÈNE ou même ESCHYLE ; on est donc obligé d'admettre qu'il a hérité naturellement d'un degré de maîtrise rythmique que les poètes modernes tentent en vain d'atteindre par l'étude et par l'imitation.

> « Là où Goethe et Schiller atteignent en poésie la forme rythmique des Anciens par la reproduction réfléchie, la musique instrumentale de Bach crée les mêmes formes de la rythmique grecque à partir de son sens inné de l'ordre rythmique et de la beauté. (…) Un seul et même esprit des formes rythmiques est immanent chez Bach et chez les Grecs anciens[560]. »

WESTPHAL va jusqu'à voir dans les capacités rythmiques des musiciens allemands le signe d'une élection, qui donnerait aux Allemands des devoirs dont ils n'auraient pas encore pris conscience. Si l'œuvre d'ARISTOXÈNE est à ce point empreinte de nostalgie et de mélancolie, c'est qu'il sentait la grande époque classique venir à son terme et qu'il ne se doutait pas que, de nombreux siècles plus tard, le peuple allemand serait appelé à reprendre son flambeau.[561] Néanmoins, si des musiciens comme BACH ont honoré cet héritage sans en prendre véritablement conscience, le peuple allemand dans son ensemble se montre pour l'instant peu disposé à accepter cette mission historique. Les signes en sont multiples. D'une part, en développant une terminologie propre à la musique, les musicologues ont ignoré le lien qui reliait les formes du rythme musical à celles de la poésie. Aujourd'hui, ce sont les philologues qui sont appelés à le reconstruire, en vue de montrer aux musiciens de métier la pertinence des figures métriques grecques au sein du jeu musical[562].

---

[559] „Bach aber ist so reich, besonders in seinen Instrumentalfugen, daß er fast für alle Sätze der Aristoxenischen Rhythmik Belege zu liefern im Stande ist." *Ibid.*, p. XIV.
[560] „Wo Goethe und Schiller in der Poesie die rhythmische Form der Alten in reflektierter Nachbildung erreichen, da schafft die Bach'sche Instrumentalmusik dieselben Formen der griechischen Rhythmik aus dem ihm angeborenen Gefühle für rhythmische Ordnung und Schönheit. (...) Ein und derselbe Geiste der rhythmischen Formen ist Bach und den alten Griechen immanent." *Ibid.*, p. XX.
[561] Cf. *ibid.*, p. XXV.
[562] Cf. *ibid.*, p. XXVI sq.

En outre, Rudolph WESTPHAL pense, avec beaucoup d'autres, que la pédagogie musicale a trop longtemps négligé l'étude du rythme et que cela a eu des conséquences néfastes sur la pratique instrumentale et le sens esthétique. A tort, les musiciens considèrent que ce sont les traits de mesure qui délimitent les unités rythmiques. Bien que notre maîtrise de l'harmonie dépasse de loin le niveau atteint par les Grecs, notre jeu musical ne les aurait aucunement satisfait, car ils lui auraient reproché son manque de détermination et d'énergie. Ne sachant pas structurer la musique, la grande majorité des instrumentistes allemands sont incapables de rendre justice à la complexité rythmique de compositeurs comme BACH ; ce qu'ils produisent ressemble à « de la prose sans ponctuation[563] ». Tout un travail pédagogique est à fournir, sur la base des écrits grecs, afin de rendre le jeu musical plus « masculin » et de le faire par là même davantage correspondre à ce que les compositeurs avaient conçu.

> « Nos compositeurs ont structuré leur « mélos » instrumental en unités rythmiques grâce à l'idée du Beau artistique qui leur est immanente, et en respectant exactement les mêmes règles que les poètes de la Grèce antique, mais sans donner de nom à ces unités rythmiques. Nous devons réapprendre des Grecs la théorie de ce rythme, et ensuite nous serons à même de concrétiser l'organisation rythmique de notre musique instrumentale (…). On peut déjà prédire que la structure rythmique de la musique instrumentale en deviendra plus déterminée, plus plastique, qu'elle prendra en quelque sorte du relief (…) et se détachera clairement de la façon dont nous avons jusqu'à présent pris l'habitude d'entendre jouer la musique instrumentale[564]. »

Les compositeurs allemands ont beau avoir été dotés d'un sens du rythme qu'avant eux seuls les Grecs avaient atteint, leurs propos n'en sont parfois pas moins en parfaite contradiction avec la mission qui devrait en découler. Ainsi, selon WESTPHAL, il est tout à fait désastreux qu'un WAGNER ait présenté le rythme comme étant un élément issu des arts plastiques qui empêcherait la musique de devenir véritablement spirituelle. Pour contrer les propos du maître de Bayreuth, il propose quant à lui de revenir à la philosophie de PLATON : l'*ekmageion*, la matière éternelle et indifférente n'a pas été créée par le démiurge, mais mise en forme par celui-ci. Or, tandis que la

[563] Cf. *ibid.*, p. LXVII.

[564] „Unsere Komponisten haben ihr instrumentales Melos vermöge der ihnen immanenten Idee des Kunstschönen genau nach denselben Gesetzen wie die alten musischen Künstler der Griechen in rhythmische Abschnitte gegliedert, aber unbezeichnet gelassen. Von den Griechen müssen wir die Theorie dieses Rhythmus wiedergewinnen, dann sind wir auch im Stande, die rhythmische Gliederung unserer Instrumentalmusik praktisch auszuführen (...). Man kann im voraus sagen, daß dann die betreffende Instrumentalmusik in ihrer rhythmischen Gliederung bestimmter, plastischer wird, daß sie gewissermaßen reliefartig hervortreten wird (...) merklich abweichend von der Weise, in welcher wir bisher Instrumentalmusik zu hören gewohnt sind." *Ibid.*, p. LXV.

matière est malléable, apte à porter l'empreinte qu'on lui donne, l'esprit du démiurge est immuable. WESTPHAL applique ce raisonnement au rapport entre la mélodie et le rythme au sein de la musique : tandis que les lois de la mélodie ont constamment évolué, celles de la rythmique, qui lui donnent structure et fermeté, sont fondamentalement restées les mêmes. Il est donc, à ses yeux, absurde de considérer le rythme comme un élément importé de l'architecture et de la peinture, alors qu'il n'y a rien de plus ancien en musique.

> « Les lois du rythme sont passées, sans modification, de l'esprit divin absolu, en tant qu'image fondamentale et éternelle, à son empreinte finie, l'esprit humain de l'artiste, alors qu'en ce qui concerne l'échelle des notes, il y a eu moult modifications[565]. »

Le « mélos » est pour lui un élément féminin, qui a besoin d'être porté et structuré par le principe masculin du rythme, faute de quoi la musique, loin de devenir « infinie » ou « éternelle », reste dénuée de toute clarté et de toute énergie. Si les Allemands apprennent à allier les progrès qu'ils ont accomplis dans le domaine de l'harmonie avec la connaissance du rythme des Grecs, leur jeu musical sera supérieur à celui de tous les peuples et de toutes les époques, alors qu'en attendant, ils doivent se contenter d'avoir les plus grands compositeurs, mais s'avèrent incapables de leur rendre justice par leur jeu instrumental. Seule une musique rythmique peut être infinie, car le rythme est porteur de lois éternelles, et seul un jeu rythmique sera capable d'émouvoir les individus et d'entraîner les masses, ainsi que WAGNER avait, en vain, tenté de le faire.

> « Le simple « mélos » sans rythme peut être émouvant, doux, indéfini, mais ce n'est que par le rythme qu'il acquiert les qualités de la détermination, de la fermeté, de la masculinité, de l'énergie et de la passion. La musique sans rythme (…) n'est pas en mesure de provoquer de telles émotions : ce n'est que par l'organisation rythmique qu'elle devient capable d'exprimer la détermination et la résolution[566]. »

Si l'on parvient à éduquer les musiciens dans ce sens, Rudolph WESTPHAL est persuadé que la musique redeviendra quelque chose de fondamentalement populaire. Car contrairement à la symétrie, avec laquelle WAGNER tente de l'assimiler, le rythme est profondément ancré dans la

[565] „Die rhythmischen Gesetze sind aus dem absoluten göttlichen Geiste als dem unendlichen Urbilde in das endliche Abbild desselben, in den menschlichen Geist des Künstlers, unverändert übergegangen, während betreffs der Tonskala recht vieles anders geworden ist." *Ibid.*, p. LIV.

[566] „Rührend, weich, unbestimmt kann das bloße Melos ohne Rhythmus sein, den Charakter der Bestimmtheit, Festigkeit, Männlichkeit, Energie und Leidenschaft erhält es erst durch den Rhythmus. Zu diesen Affekten ist die rhythmuslose Musik (...) nicht im Stande: erst durch rhythmische Gliederung wird sie fähig, Bestimmtheit und Tatkraft auszudrücken." *Ibid.*, p. LII.

nature humaine, de sorte que les formes rythmiques qui s'expriment dans la musique sont d'une certaine manière déjà imprégnées en nous sans que nous en ayons nécessairement conscience. Le rythme répond à notre constitution biologique, et c'est la raison pour laquelle les musiques rythmiques sont beaucoup plus faciles à mémoriser. Elles auront également de meilleures chances de devenir « populaires » [*volksmäßig*] au sens propre du terme, c'est-à-dire d'être adoptées par un peuple, qui les considérera comme l'expression de son identité et de ses aspirations, et éprouvera le besoin de les célébrer de façon collective[567].

La recherche d'une musique rythmique qui rassemblerait le peuple et pourrait servir de base à de gigantesques manifestations populaires s'exprime tout particulièrement dans l'intérêt que, depuis *La Naissance de la Tragédie* de NIETZSCHE, les clercs portent au chœur de la tragédie grecque. Pour Emile JAQUES-DALCROZE, celui-ci représente en quelque sorte un modèle à reproduire. Il imagine ces spectacles comme la plus parfaite expression d'un peuple uni et bien éduqué, qui éprouvait naturellement le besoin d'exprimer ainsi sa joie. Les chorégraphies étaient « l'expression même des vouloirs esthétiques populaires[568] » ; elles exprimaient l'harmonie et la coordination d'une société organisée dès l'école et qui, au sein de chaque individu, avait su maintenir l'équilibre entre le respect du tempérament et son intégration dans le groupe. Les groupes y évoluaient « à la manière des individus », c'est-à-dire de façon organique, mais aussi « d'une façon métrique mais personnelle, c'est-à-dire rythmique, car le rythme, c'est la personnalité stylisée ». Cette symbiose collective, qui devait procurer à tous « une jouissance d'ordre supérieur[569] », contribuait en même temps à renforcer la cohésion du corps social tout en la célébrant de façon monumentale.

Dans le projet de JAQUES-DALCROZE comme dans les revendications pédagogiques de Rudolph WESTPHAL, la référence wagnérienne est très présente : pour eux comme pour le maître de Bayreuth, la synthèse des arts doit servir de prémisse à celle de la société. Tous deux constatent avec NIETZSCHE l'échec de l'entreprise de WAGNER, qu'ils imputent au refus de ce dernier

[567] Cf. *ibid.*, p. L.
[568] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique et la plastique animée » (1919), in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 150 [traduction de Julius Schwabe p. 184].
[569] Idem.

d'accorder au rythme la place qui lui incombait. Or, ce qui a fait défaut chez WAGNER, ils le retrouvent dans la Grèce antique. Le rythme est à leurs yeux le principe fondamental à la fois de la fusion des arts et de la renaissance de l'esprit grec ; sans lui, tout effort de synthèse artistique et sociale était condamné à rester vain.

> « L'union envisagée de la musique et de la poésie ne pourra devenir réalité vivante et véritable nécessité intérieure que si le lien archaïque du rythme, qui avait chez les Grecs une solidité à toute épreuve, est également renoué pour la musique moderne. Il n'y a que cela qui puisse donner naissance à une véritable « musique de l'avenir », et qui puisse faire véritablement (…) renaître les Grecs dans la musique du monde moderne[570]. »

La réussite du projet wagnérien implique donc un retour aux Grecs, de qui les Allemands doivent apprendre la théorie du rythme. Une fois reconquis, ce dernier accomplira naturellement son œuvre éducative et donnera un tout autre visage à leur musique, qui trouvera beaucoup plus d'écho auprès du peuple lequel, sous son égide, éprouvera le besoin de se rassembler dans des manifestations d'harmonie collective comparables à celles de la tragédie grecque décrite par NIETZSCHE.

La lecture de NIETZSCHE conditionne donc largement la vision de la Grèce des clercs du tournant du siècle. Elle conduit notamment un auteur comme LANGBEHN à reprendre certains parallèles historiques avec l'Allemagne. La bourgeoisie cultivée, qui aime à considérer comme lié le destin de ces deux cultures, accueille ces théories avec un vif intérêt. Il s'agit, tout d'abord, de la référence à l'alexandrinisme, qui désigne la culture « bâtarde » dans laquelle les Grecs auraient sombré à l'ère chrétienne, fondée sur le mélange des influences et l'accumulation improductive des connaissances. Selon LANGBEHN, il faudrait faire en sorte que l'Allemagne suive le chemin inverse de la Grèce : tandis que la perte de la liberté politique a conduit cette dernière à une forme de décadence culturelle, les Allemands, dès qu'on leur aura rendu leur liberté, devraient pouvoir trouver la voie qui conduit de l' « alexandrinisme moderne » à la vraie culture[571]. A l'époque de

[570] „Zur lebensvollen Wirklichkeit und wahrhaften inneren Notwendigkeit kann die als Zukunftsmusik in Aussicht gestellte Vereinigung von Musik und Poesie nur dann werden, wenn jenes alte Band des Rhythmus, welches bei den Griechen eine unlösbare Festigkeit hatte, auch für die moderne Musik wieder angeknüpft ist. Das erst wird wirkliche Zukunftsmusik, das erst die (...) wahrhaftige Wiedererweckung des Griechentums in der Musik der modernen Welt." Rudolph Westphal, *Allgemeine Theorie…*, *op. cit.*, p. LVIII.
[571] Cf. Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, *op. cit.*, p. 153.

gloire d'Alexandrie, la philosophie grecque a eu tendance à se mêler à de multiples influences juives et orientales au point de perdre son authenticité ; la fameuse bibliothèque est devenue aux yeux de NIETZSCHE le symbole d'une attitude néfaste consistant à collectionner les vestiges de cultures étrangères au lieu de réfléchir sur soi-même en vue de développer sa propre identité culturelle. Dans la deuxième des *Considérations inactuelles*, le philosophe avait décrit l'évolution inverse, le passage d'une phase épigonale au développement d'une véritable culture fondée sur la connaissance de soi, et invité le peuple allemand à suivre ce modèle.

> « Il y a eu des siècles où les Grecs ont connu un danger comparable au nôtre, à savoir celui de périr à force d'être envahis par l'étranger et le révolu, par l' « histoire ». (…) Les Grecs ont appris petit à petit à organiser le chaos, en suivant le précepte delphique et en réfléchissant à eux-mêmes (…). C'est de cette manière qu'ils ont repris possession d'eux-mêmes, ils ne sont pas restés longtemps des héritiers et les épigones saturés de tout l'Orient, et d'eux-mêmes, après un combat acharné avec eux-mêmes (…), ils sont devenus les plus heureux des hommes en se montrant capables d'augmenter et de faire fructifier l'héritage reçu, ainsi que les pionniers et les modèles de tous les peuples cultivés ultérieurs[572]. »

Apprendre à « organiser le chaos » et à « se connaître soi-même » en vue de passer de l'état d' « héritiers » et d' « épigones » à celui de « pionniers » : ce projet, qui traverse toute la mouvance de la « réforme de la vie », se fonde largement sur la conception nietzschéenne de la Grèce antique. Et ce n'est pas un hasard si c'est précisément auprès de ces derniers que les Allemands sont invités à retrouver le rythme qui sommeille au fond d'eux-mêmes et auquel on prête la capacité de coordonner les forces au sein des individus comme à l'intérieur des groupes. Le combat de LANGBEHN contre la « fausse culture » s'exprime d'ailleurs à peu près dans les mêmes termes, et il est persuadé que les Néerlandais, qui jadis ont triomphé de la tyrannie de l'Eglise catholique et des Habsbourg, sont les mieux placés pour mener ce combat de libération [*Befreiungskampf*]. Et là, encore une fois, un parallèle avec les Grecs est invoqué : les Hollandais sont appelés à éduquer l'Allemagne de même que les attiques et les ioniques ont jadis étendu leur influence sur l'ensemble

[572] „Es gab Jahrhunderte, in denen die Griechen in einer ähnlichen Gefahr sich befanden, in der wir uns befinden, nämlich an der Überschwemmung durch das Fremde und Vergangene an der „Historie" zu Grunde zu gehen. (...) Die Griechen lernten allmählich das Chaos zu organisieren, dadurch daß sie sich, nach der delphischen Lehre, auf sich selbst, das heißt auf ihre echten Bedürfnisse zurückbesannen (...). So ergriffen sie wieder von sich Besitz; sie blieben nicht lange die überhäuften Erben und Epigonen des ganzen Orients; sie wurden selbst, nach beschwerlichem Kampf mit sich selbst, (...) die glücklichsten Bereicherer und Mehrer des ererbten Schatzes und die (...) Vorbilder aller kommenden Kulturvölker." Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, *op. cit.*, p. 383 sq. [traduction française de François Guéry, tirée de Friedrich Nietzsche, *Sur l'Histoire*, Paris, Hachette, 1996, p. 105 = Classiques Hachette n° 77].

de la Grèce, car la mer leur a donné le goût de la liberté tout en leur apprenant à conserver « une véritable distinction[573] ».

Le rythme aux confins de la civilisation

Si l'Antiquité grecque est souvent considérée comme l'âge d'or du rythme dans l'art, la pratique de mouvements rythmiques au sein du jeu et de la danse et dans l'organisation du travail remonte évidemment à des temps beaucoup plus anciens. Au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, la politique coloniale de BISMARCK et de GUILLAUME II, le développement des sciences de l'Homme et de la psychanalyse, ainsi que l'institutionnalisation de l'ethnologie sous la forme de revues, d'instituts de recherche et de musées anthropologiques influencent considérablement les diverses conceptions de la culture moderne. L'étude des cultures dites « primitives » pose la question des fondements de la société et tourne le regard des clercs vers des phénomènes comme les danses extatiques, dans lesquelles certains vont reconnaître l'un des principaux piliers du « sentiment de communauté » [*Gemeinschaftsgefühl*[574]] et donc un élément de cohésion des sociétés humaines.

D'après la grande majorité des explorateurs, la danse fait partie intégrante de la vie quotidienne des primitifs, qui contrairement à l'homme moderne, savent exprimer spontanément leurs émotions par des mouvements rythmiques. Selon l'auteur d'une *Préhistoire de la Culture*, Heinrich SCHURTZ (1863-1903), cette tendance serait la simple conséquence d'une pulsion naturelle de mouvement [*Bewegungstrieb*] commune à tous les animaux. De même que, dans toutes les espèces, les petits apprennent à former leurs muscles et à développer leurs forces par le jeu, les primitifs, qui sont comparables à de « grands enfants », éprouvent ce même besoin de se mouvoir sans finalité précise, alors que toute forme de travail régulier leur est insupportable[575].

---

[573] Cf. Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, *op. cit.*, p. 153 sq.
[574] Voir l'ouvrage de Thomas Achelis, *Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung*, Berlin, Räde, 1902. Pour une présentation d'ensemble de cette problématique, lire le chapitre « Ethnologische Pfade zur verlorenen Gemeinschaft », in Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft*, *op. cit.*, p. 63-81.
[575] Cf. Heinrich Schurtz, *Urgeschichte der Kultur*, Leipzig, Bibliogr. Inst., 1900, p. 216.

Dans sa *Psychologie des peuples*, Wilhelm WUNDT rapproche quant à lui la danse de l'expérience de l'extase, et voit dans les mouvements rythmiques que peuvent produire les ethnies en question (que cela soit au cours d'une danse ou sous l'effet d'un sentiment religieux) la conséquence de la « décharge » de l'énergie spirituelle accumulée au cours d'une violente émotion. Sur le modèle du terme d'*Augenblickslied* (« chant de l'instant »), il préconise l'utilisation de l'expression *Augenblickstanz* pour désigner ces expressions gestuelles spontanées de sentiments telles que l'on peut les observer chez ces populations comme chez les enfants des peuples civilisés[576].

Néanmoins, c'est une autre théorie qui exercera une influence décisive sur le « mouvement du rythme » : celle de Karl BÜCHER. Persuadé que les interprétations de SCHURTZ et de WUNDT ne rendent qu'insuffisamment justice aux danses primitives telles qu'elles ont été décrites par les explorateurs, celui-ci défend l'idée selon laquelle c'est l'organisation du travail qui aurait mis le rythme à l'honneur dans les civilisations primitives, et que la danse n'aurait fait que développer une gestique à l'origine liée à des tâches quotidiennes. Car pour l'économiste, plus on remonte le temps, plus la vétusté des moyens techniques à disposition rend nécessaire la mise en œuvre d'un principe dynamisant et structurant dans l'accomplissement des tâches les plus épuisantes. Il en résulte, à ses yeux, la vision d'un véritable âge d'or du travail, qu'il tente de reconstituer de la façon la plus précise possible dans son livre *Le Travail et le Rythme*, à partir de l'analyse d'une collection de « chants de travail » [*Arbeitslieder*] retranscrits par les explorateurs européens, ainsi que de l'étude de multiples descriptions de l'organisation du travail chez les peuples dits primitifs. Ses sources sont extrêmement variées : il cite, pour ne donner que trois exemples, des explorateurs comme le missionnaire écossais David LIVINGSTONE (1813-1873), qui a, entre autres, découvert les célèbres chutes Victoria et passé une bonne partie de sa vie à explorer le continent africain, des universitaires comme le géographe Friedrich RATZEL (1844-1904), reconnu comme étant l'un des fondateurs de la géographie humaine (en allemand

[576] Cf. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte*, vol. III: *Die Kunst*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1908, p. 423 sqq.

Humangeographie ou *Anthropogeographie*) et auteur en 1885 d'un célèbre manuel d'ethnologie[577], ou bien encore des ouvrages destinés au grand public, comme les notices illustrées sur *Les Colonies françaises*[578]. Le regard que l'économiste pose sur ceux que l'on appelle alors les « primitifs » ou encore les « peuples de la nature » [*Naturvölker*] renoue par certains égards avec l'admiration propre au XVIII[e] siècle français pour le « bon sauvage[579] », sans pour autant se défaire entièrement de la conscience de la supériorité de l'homme moderne. Tout en commentant sa collection de chants, il réfute un certain nombre d'idées préconçues sur la vie des peuplades culturellement moins avancées et l'origine des arts, et fait progressivement ressortir de son propos les éléments d'une scène originelle, dans laquelle l'organisation rythmique du travail transforme ce dernier en une joyeuse danse, libère la créativité des hommes et leur apprend à s'adapter les uns aux autres et à coordonner leurs forces.

La première des idées préconçues auxquelles BÜCHER s'attaque est celle selon laquelle le sauvage serait paresseux et l'intensité de travail augmenterait au fur et à mesure que la civilisation progresserait. Tout d'abord, BÜCHER s'insurge contre la tendance propre aux économistes à ignorer le contexte et les conditions dans lesquelles les tâches sont accomplies, et à considérer le travail comme une entité abstraite et mathématique, entièrement dissociée des réalités humaines, une « grandeur qualitativement invariable, qui soit de même nature quelle que soit l'époque, que l'on puisse mesurer et additionner, et dont les êtres humains pourraient mettre tantôt plus, tantôt moins à l'intérieur d'une unité de temps donnée[580] ». L'originalité de son travail sera donc de

[577] Cf. Friedrich Ratzel, *Völkerkunde*, Leipzig, Verlag des Bibliogr. Inst., 1885-1888. Pour une présentation synthétique de la contribution de l'œuvre de Ratzel à l'ethnologie, voir : Robert Löwie, *Histoire de l'ethnologie classique*, Paris, Payot, 1991, p. 110-117. En allemand, se reporter à : Gerhard Müller, *Friedrich Ratzel (1844-1904): Naturwissenschaftler, Geograph, Gelehrter*, Stuttgart, Verlag für Gesch. der Naturwiss. und der Technik, 1996.

[578] Cf. Louis Henrique (dir.), *Les Colonies françaises. Notices illustrées*, Paris, Maison Quantin, 1889-1890 (15 volumes). L'objectif annoncé de ces publications est le suivant : « un ouvrage de vulgarisation, qui a pour but de faire connaître au public nos possessions d'outre-mer sous l'aspect le plus réel, le plus vivant et le plus attrayant tout à la fois (…), une sorte d'inventaire de notre richesse coloniale. » *Le Soudan Français*, in Louis Henrique (dir.), *Les Colonies françaises. Notices illustrées*, *op. cit.*, page avant-première.

[579] Sur la problématique du „bon sauvage", voir : Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard, 2003 ; ainsi que : Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Presse Pocket, 1992. Notons que l'auteur de livres d'aventure Karl May (1842-1912), qui est de la même génération que Bücher, contribue, par une perspective narrative qui est celle des « sauvages », à propager un regard plus clément sur les populations indigènes.

[580] „(...) eine qualitativ feststehende, zu allen Zeiten gleichartige Größe, die sich messen und summieren läßt und von der die Menschen bald mehr bald weniger in eine Zeiteinheit zusammendrängen." Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, *op. cit.*, p. 2.

rompre avec cette abstraction, même s'il doit pour se faire s'aventurer sur des terrains qui dépassent son domaine de compétence.

Ensuite, le raisonnement selon lequel l'*horror laboris* originel expliquerait l'émergence des peuples brigands [*Räubervölker*], de l'esclavage, ou encore de l'exploitation et du commerce des femmes dans certaines cultures primitives [*Brautkauf*], lui semble mériter la dénomination de « fable convenue[581] », dans la mesure où ces phénomènes localement vérifiables ne peuvent, à ses yeux, avoir constitué des points de départ. Pour que certains peuples puissent vivre aux dépens d'autres peuples, il faut bien qu'il y ait eu des populations travailleuses, dans les réserves desquelles les premiers pouvaient puiser. Et de même, il est persuadé que l'esclavage a toujours et en tout lieu été l'aboutissement d'une évolution, tandis qu'à l'origine, maître et serviteur portaient ensemble la charge du travail à accomplir. L'idée selon laquelle plus on remonte le temps, plus l'homme déteste travailler et tente d'asservir son prochain pour se libérer de ce joug, ne peut donc, selon lui, être validée.

Pour BÜCHER, le primitif travaille tout autant (voire plus) que l'homme moderne, mais son rapport au travail est très différent du nôtre. Tandis que notre labeur est régulier, organisé, que nous avons appris à faire des réserves, à accumuler des biens, à revendre le surplus que nous produisons, le sauvage est incapable de planifier, et les efforts qu'il fournit sont donc très irréguliers. En tout, il suit la nature, c'est-à-dire qu'il chasse quand il a faim, mange ensuite jusqu'à satiété sans penser au lendemain, puis il dort jusqu'à n'en plus éprouver le besoin. Il mène une vie sans ordre et sans but mais qu'il ressent néanmoins comme parfaitement épanouie. Ce type d'existence ignorant toute précaution est conditionné par sa nature profonde, si bien qu'il ne ressent pas comme un bienfait les progrès que l'homme occidental cherche à partager avec lui (voire à lui imposer par la force). Bien souvent, les Européens mettent sur le compte de la paresse ou de la mauvaise volonté cette attitude de refus, qui en réalité dépend directement de sa constitution psychique.

[581] Cf. *ibid.*, p. 4.

> « Si l'on voulait le forcer avec un fouet à [un travail régulier] (…), il en mourrait, de même que par exemple, chez nous, un chat qu'on attellerait à une charrette pour chien[582]. »

Cependant, le sauvage accomplit une quantité considérable de travail, même si ce n'est pas de façon régulière, et même si ce dernier n'est pas de même nature que le nôtre. Compte tenu de la vétusté des outils utilisés et de la complexité des procédés employés, il s'agit de tâches extrêmement éprouvantes, auxquelles le primitif, loin de se contenter du minimum vital, accorde le plus grand soin. BÜCHER en tient pour preuve le contraste, qui frappe tout visiteur d'un musée ethnologique, entre le niveau de connaissances techniques de ces populations et le degré de finition esthétique dont elles sont capables. La peine qu'ils se donnent à décorer tous leurs objets dépasse de loin l'aspect purement utilitaire, et montre bien qu'ils ne sont pas aussi paresseux que certains économistes et explorateurs voudraient nous le faire croire. Et pourtant, il faut se représenter qu'à ce niveau de développement, des tâches comme le labourage manuel des champs, la préparation des racines de manioc en Amérique du Sud, ou encore la fabrication de radeaux à partir de troncs d'arbres, sont extrêmement pénibles et exigent une dextérité et une endurance qui ne peuvent que nous laisser admiratifs. Il en va de même pour le sens artistique très prononcé du primitif, qui se manifeste dans la confection de nombreux bijoux portant la marque de son goût du détail. On a observé que l'objet fabriqué par l'individu était censé porter éternellement son empreinte et devenir en quelque sorte une part de lui-même, lui faire honneur de son vivant et être enterré avec lui au moment de sa mort.

> « La joie et l'honneur de la possession [se transmet] déjà à l'âme du travailleur et lui donne d'autant plus de courage et de persévérance que l'objet en cours de réalisation approche de l'achèvement. (…) Il y a assurément, dans cette communauté continue entre le producteur et le produit, un élément favorable à la culture et qui rend le travail moins pénible[583]. »

Finalement, le sentiment d'honneur et de fierté qu'aujourd'hui seuls l'artiste, le poète, et (à la limite) l'universitaire et l'artisan, ont l'occasion de ressentir par rapport au produit de leur travail, était alors accessible à tous. Loin d'être uniquement au service de l'instinct de survie, le travail des

[582] „Wollte man ihn mit einer Peitsche zur einer solchen [= zu regelmäßiger Arbeit] zwingen, so würde er sterben, ebenso wie etwa eine Katze bei uns, die man vor einen Hundekarren spannen würde." *Ibid.*, p. 7.
[583] „(...) die Freude und die Ehre des Besitzes [teilt sich] schon der Seele des Arbeitenden mit und ermuntert ihn um so mehr zur Ausdauer, je näher das werdende Erzeugnis der Vollendung kommt. (...) In dieser fortdauernden Gemeinschaft des Produzenten und des Produktes liegt gewiß ein kulturförderndes, die Arbeitsmühe erleichterndes Moment." *Ibid.*, p. 15.

primitifs glorifiait celui qui en était l'auteur, ce qui devait être un des moteurs de sa motivation et de sa minutie.

En outre, la pratique effrénée de la danse telle qu'elle nous est décrite par les explorateurs prouve bien que ce n'est pas la fatigue musculaire qui fait peur au sauvage. De même que des enfants, que l'on aura par ailleurs le plus grand mal à faire travailler durablement sur une tâche précise, sont parfois capables de s'adonner à un jeu pendant des heures sans se plaindre d'être fatigués, le primitif danse parfois jusqu'à l'épuisement total de ses forces, jusqu'à ce qu'il crache le sang et que la griserie finisse par le mettre à terre[584]. La paresse dont on taxe bien souvent ces peuplades serait-elle donc plutôt une paresse psychique ? On sait, par ailleurs, que les enfants se lassent vite d'une activité et qu'ils n'ont pas la capacité de se concentrer durablement sur quelque chose, et que tout travail, quel qu'il soit, présente à la fois une composante physique et une composante psychique, qui ne réside pas seulement dans la reconnaissance des moyens techniques nécessaires à l'accomplissement d'une tâche, mais aussi dans l'évaluation du mouvement à effectuer et de la force à déployer pour que le travail soit le plus efficace possible. L'effort psychique est d'autant plus fréquent qu'il y a changement de moyen ou de méthode ; il le devient beaucoup moins à partir du moment où l'on parvient à automatiser au maximum le mouvement.

> « Le mouvement automatique (…) se met en place si l'on parvient, lors du travail, à réguler la dépense musculaire de telle façon qu'elle se fasse avec une certaine régularité et que le début et la fin d'un mouvement se situent toujours entre les mêmes limites spatiales et temporelles. (…). Une fois lancée, la fonction corporelle qui agit dans certains rapports temporels et dynamiques se poursuit de façon mécanique, sans exiger de nouvelle intervention de la volonté jusqu'à ce qu'elle soit freinée (…) par une modification de décision volontaire[585]. »

L'automatisation décharge l'esprit. Et avec l'entraînement, le travail devient par ailleurs de moins en moins fatigant, car la quantité d'énergie à déployer est évaluée avec une précision

[584] Cf. *ibid.*, p. 18.
[585] „Die automatische Bewegung (...) tritt ein, wenn es gelingt, die Kräfteausgabe bei der Arbeit so zu regulieren, daß sie in einem gewissen Gleichmaße erfolgt und daß Beginn und Ende einer Bewegung immer zwischen denselben räumlichen und zeitlichen Grenzen liegen. (...) [D]ie einmal in Tätigkeit gesetzte, in bestimmten zeitlichen und dynamischen Maßverhältnissen wirkende körperliche Funktion setzt sich mechanisch fort, ohne eine neue Willensbetätigung zu erfordern, bis sie durch das Eingreifen eines veränderten Willensentschlusses gehemmt (...) wird." *Ibid.*, p. 22 sq.

croissante. Et de plus, le fait de décomposer le mouvement en éléments brefs, ordonnés le plus souvent selon le principe d'alternance (tirer-pousser ou bien lever-baisser), entraîne la production d'un rythme qui sera d'autant plus perceptible que la rencontre entre l'outil et la matière sera sonore. Or, ce rythme sonore jouerait un rôle fondamental dans le travail des primitifs, parce qu'il procure indéniablement du plaisir au travailleur, et que de surcroît, il lui facilite la tâche et l'encourage, de par l'effet purement incitatif et entraînant de tout rythme, mais également en soumettant chacun de ses mouvements au contrôle auditif des autres habitants du village.

Le rythme sonore donne donc goût au travail, et il est vécu par le primitif comme une aide inestimable, au point que, partout où il n'apparaît pas de façon naturelle, l'homme a réorganisé le travail de façon à le rendre perceptible. Chez le forgeron par exemple, l'intervention d'un deuxième voire d'un troisième ouvrier travaillant de façon coordonnée permet de raccourcir la mesure du marteau, sachant que les timbres légèrement différents produiront un effet musical particulièrement entraînant[586]. On retrouve à peu près le même principe dans l'utilisation de deux mains pour des travaux qui pourraient être faits d'une seule main, par exemple la traite des animaux domestiques : les deux mains s'entraînent mutuellement en exécutant des mouvements opposés, et le bruit du lait qui tombe dans le seau ponctue le travail d'une mesure plaisante à entendre[587].

De façon générale, même quand le travail est individuel et insonore, il a tendance à s'organiser instinctivement de façon rythmique, car cette structure du mouvement apparaît à la fois comme la plus économique et comme celle qui correspond le mieux à notre constitution biologique. Une mesure perceptible est alors fréquemment ajoutée de façon artificielle, de manière à soutenir le travailleur dans l'exécution de sa tâche.

Dans ce cas, BÜCHER distingue quatre possibilités. Premièrement, le rythme sonore peut être produit par la voix humaine : à l'instant de l'effort musculaire le plus intense, l'individu a déjà fondamentalement tendance à laisser échapper un son inarticulé, quasi animal, qui exprime son soulagement ; lors du travail en commun, le cri indique généralement l'instant précis où tous

[586] Cf. *ibid.*, p. 26 sq.
[587] Cf. *ibid.*, p. 27.

doivent déployer ensemble leurs forces (certains cris traditionnels se sont d'ailleurs instaurés, de « Hopp-Hoppla » à « Hau-Ruck » en passant par « Ho-Hisse », et bien sûr le simple fait de compter). Deuxièmement, un objet sonore [*Klangkörper*], par exemple une clochette ou des anneaux métalliques superposés, peut être accroché à l'outil ou à un membre des travailleurs, afin de rendre audible chaque mouvement effectué[588]. Troisièmement, on fait appel à des musiciens qui n'ont d'autre fonction que de discipliner et dynamiser ceux qui travaillent. Les exemples relevés par BÜCHER sont nombreux : en Malaisie, c'est une des principales fonctions du tam-tam ; en Chine et au Soudan, la corvée est accompagnée par le jeu du tambour ; et on sait même des Grecs anciens qu'ils avaient pour usage de travailler au son de la flûte, et on imagine que, dans ce cas, à l'effet vivifiant de la mesure venait s'ajouter le plaisir de la mélodie. Enfin, la quatrième et la plus fréquente des possibilités est l'utilisation du « chant de travail », dans lequel l'économiste voit une étape fondamentale, et jusqu'alors oubliée, du développement culturel de l'humanité.

Au vu de nombreux récits d'explorateurs, il semblerait que chez certains peuples, le chant accompagne même toutes les activités physiques de la vie quotidienne. Plus le niveau de civilisation est bas, moins les individus sont capables de travailler sans chanter, ce que beaucoup d'observateurs mettent à nouveau sur le compte de leur paresse[589]. En Afrique occidentale, ce lien est tellement fort que l'on recommande aux hommes de choisir leur épouse parmi les femmes qui chantent bien, car c'est pour eux le signe de leur assiduité au travail. Aux oreilles des occidentaux, les chants des primitifs ne sont pas mélodieux ; le texte est souvent improvisé par l'un des travailleurs, on n'y reconnaît qu'une suite incohérente de sons et de mots.

> « La mélodie de ces chants est tout à fait secondaire, de même que le texte, qui se compose parfois simplement de mots et de cris insensés, répétés de façon monotone jusqu'à la lassitude. C'est le rythme qui leur donne toute leur signification (…). L'élément rythmique [de la musique des primitifs] vient de l'extérieur et provient du mouvement corporel que le chant est destiné à accompagner et sans lequel ce dernier n'existe absolument pas. C'est la raison pour laquelle tout travail, tout jeu et toute danse ont leur propre chant, qui n'est chanté à aucune autre occasion (…)[590]. »

[588] Cf. *ibid.*, p. 39.
[589] Citation du chevalier Chardin en Perse : „Da diese Völker über alle Begriffe träge und weichlich sind, so feuern sie sich bei der Arbeit dadurch an, daß sie stark singen und brüllen, womit sie sich gegenseitig betäuben." *Ibid.*, p. 46.
[590] „Die Melodie jener Gesänge ist durchaus Nebensache, ebenso wie der Text, der manchmal bloß aus sinnlosen Worten und Ausrufen besteht, die sich in eintöniger Weise bis zum Überdruß wiederholen. Was ihnen Bedeutung gibt, ist der Rhythmus (...). Das rhythmische Element [der Musik der Naturvölker] kommt von außen und entstammt der Körperbewegung, welche der Gesang zu begleiten bestimmt, und ohne welche er überhaupt nicht vorkommt. Darum hat

Chez les peuples primitifs, le chant est inextricablement lié au mouvement corporel, auquel il emprunte son rythme et à qui il confère en échange durée et vigueur. Dans ces conditions, le travail n'est pas vécu comme une corvée, mais plutôt comme un acte joyeux qui procure du plaisir. Pour BÜCHER, le rythme n'est donc pas une drogue à laquelle on aurait recours dans quelques cas extrêmes pour vaincre les réticences inspirées par certains travaux particulièrement usants ; il est la conséquence de lois biologiques et physiologiques, et fait partie intégrante du travail à ce stade de la civilisation. Sa mise en œuvre systématique donne de l'endurance et permet d'accomplir toutes les besognes, même les plus pénibles, dans la joie et dans l'allégresse.

La deuxième idée reçue contre laquelle BÜCHER s'insurge est celle selon laquelle, au stade primitif, le travail serait répétitif, et donc usant et peu stimulant d'un point de vue intellectuel. Celui-ci oppose à cette conception l'image d'un travail enjoué, convivial et « hautement spiritualisé ». En effet, la simple classification des chants de travail conduit à reconnaître que la grande majorité des tâches est accomplie en collectivité. Au sein même de ce qu'il convient néanmoins d'appeler le « travail individuel » [*Einzelarbeit*], les tisseuses, qui ne sont qu'un exemple parmi tant d'autres, travaillent fréquemment dans la même salle, même si chacune se consacre à un ouvrage différent. Elles peuvent, de la sorte, s'aligner toutes sur le même rythme et chanter en chœur pour se donner du courage.

A l'intérieur de la catégorie « travail en commun » [*Gemeinschaftsarbeit*], c'est-à-dire quand plusieurs personnes travaillent ensemble pour accomplir une seule et même tâche, l'économiste distingue les travaux qui se font avec une mesure en alternance [*im Wechseltakt*], et ceux dans le cadre desquels tout le monde est contraint de travailler au même rythme [*im Gleichtakt*]. Dans le premier cas, le travail pourrait, d'un point de vue purement pratique, être accompli par un seul individu, mais cela prendrait beaucoup de temps, voire nuirait à la qualité du produit : les récoltes, le battage du foin, la construction d'une muraille, se font systématiquement en groupe afin de gagner du temps. Même si la nature technique du travail n'exige pas que tout le

jede Arbeit, jedes Spiel, jeder Tanz sein besonderes Lied, das bei keiner anderen Gelegenheit gesungen wird (...)." *Ibid.*, p. 42 sq.

monde se meuve au même rythme, le chant est le plus souvent utilisé afin de discipliner les foules et d'augmenter l'intensité du travail. Dans le second cas, quand il s'agit par exemple de transporter un bloc de pierre, de tirer une charrue (travail qui était, à l'origine, accompli non pas par les bœufs mais par les hommes), ou encore quand plusieurs hommes rament pour faire avancer un radeau, le chant ne fait pas que faciliter la tâche ; il sert à coordonner les forces et par là même à les additionner.

> « Le chant s'avère alors être une force structurante et en même temps un moyen de ragaillardir et de rafraîchir les individus. Il jaillit d'un sentiment presque instinctif et la masse se soumet volontairement à sa domination. Chacun s'efforce de se mouvoir en respectant la mesure qu'il indique, et le troupeau désordonné se transforme ainsi de lui-même en un corps agissant de façon unitaire[591]. »

Les forces s'unissent momentanément face à la nécessité ; et c'est le rythme du chant qui aide les hommes à rassembler leurs efforts et à constituer provisoirement une véritable communauté de travail. Ce type de configuration est caractéristique du « travail solidaire » [*Bittarbeit*], dans le cadre duquel un groupe (une famille, un village, une tribu) vient en aide à un autre groupe pour accomplir un travail ponctuel, le plus souvent en échange de l'hospitalité des bénéficiaires, et en partant du principe que les occasions de rendre la pareille ne tarderont pas à se présenter. Dans de telles circonstances, le travail prend chez certaines populations un tour particulièrement festif, parfois renforcé par la présence de musiciens sur le chantier ; et la productivité qui en découle semble alors miraculeuse.

> « Lors des travaux champêtres, un village aide l'autre. Quand une cinquantaine de Noirs s'activent sur un champ, (…) les houes travaillent avec une rapidité telle que le sable vole et que le travail s'exécute comme une danse. On assiste alors à une excitation, à un cri, à un zèle sans pareils. On s'encourage mutuellement et on s'empresse d'atteindre le but fixé, car on sait que le propriétaire du champ a préparé chez lui quelque chose à manger pour remercier de leur bonne volonté ceux qui sont venus l'aider et qui, de leur côté, à une occasion prochaine, le solliciteront pour le même service[592]. »

---

[591] „Der Gesang erweist sich hierbei als ordnende Macht und zugleich als Mittel der Ermunterung und Erfrischung. In fast instinktiver Empfindung bricht er hervor, und willig fügt sich die Masse seiner Herrschaft. Jeder strebt sich nach seinem Takte zu bewegen, und der ungeordnete Haufe wird damit von selbst zu einem einheitlich handelnden Körper." *Ibid.*, p. 252.

[592] „Bei den Feldarbeiten hilft ein Dorf dem andern. Wenn ein halbes Hundert Schwarzer auf einem Feld sich betätigt, (...) so arbeiten die Hacken mit einer Schnelligkeit, daß der Sand fliegt, und die Arbeit vollzieht sich wie ein Tanz. Das ist eine Aufregung, ein Schreien, ein Eifer ohnegleichen. Man feuert sich gegenseitig an und eilt, an das festgesetzte Ziel zu kommen, weil man weiß, daß der Herr des Feldes zu Hause etwas in Bereitschaft hält, womit er die wohlwollenden Helfer bewirten wird, die ihrerseits wieder bei nächster Gelegenheit den gleichen Dienst von ihm beanspruchen werden." *Ibid.*, p. 259.

Le travail rythmé accompagné de chant grise les participants, qui en oublient leur fatigue, se sentent réunis par une même mesure et traversés par un profond sentiment de communauté, même si d'ordinaire, ils ne se côtoient pratiquement jamais[593]. Des tâches à l'origine épuisantes et dont l'individu isolé se lasse rapidement sont accomplies dans la plus grande allégresse et à une vitesse bien supérieure à celle qu'atteindraient toutes les familles impliquées si elles devaient travailler séparément.

Loin d'être vécue comme usante, cette activité rythmique enivrante dont tous les éléments déplaisants ont été relégués au second plan, ressemble à s'y méprendre à de la danse, si bien qu'un observateur non avisé a peine à faire la distinction. Et de fait, les points communs relevés par BÜCHER laissent conclure à une très grande proximité : l'état d'excitation des participants, le plaisir suscité par le mouvement rythmique, la fierté et l'admiration procurées par la tâche accomplie, l'aspect « socialisant », et la présence de chants qui, dans certains cas, sont d'ailleurs communs aux deux activités, sont autant de caractéristiques réunissant ces deux piliers de la vie des primitifs. Si l'on tient par ailleurs compte du fait que les danses les plus anciennes ne font qu'imiter des travaux coutumiers, ou encore que, dans certaines tribus, la danse simultanée des femmes, qui imitent le travail ou la chasse de leurs maris pendant leur absence, est censée garantir la réussite de cette entreprise, on est obligé d'admettre que la frontière entre les deux n'est pas toujours facile à déterminer.

> « Tant que le travail se laisse organiser de façon rythmique, la différence qui le sépare de la danse ne peut plus être une différence de nature, mais une différence de degré[594]. »

Reconnaissant par ailleurs que le jeu répond pratiquement aux mêmes critères, que les enfants ne font souvent qu'imiter les gestes quotidiens de leurs parents, et que leurs chants, systématiquement accompagnés de gestes, sont visiblement apparentés à ceux qui accompagnent le travail et la danse, BÜCHER conclut à l'unité originelle de ces trois activités, dont le dénominateur commun serait le rythme provenant du mouvement corporel.

---

[593] Cf. *ibid.*, p. 308 sq.

[594] „Soweit die Arbeit sich rhythmisch gestalten läßt, trennt sie vom Tanz kein Artunterschied mehr, sondern nur ein Gradunterschied." *Ibid.*, p. 319.

> « L'ensemble des activités rythmiques de l'homme, qui dans notre univers culturel, ont chacune pour elle leur existence indépendante et suivent en apparence leurs propres règles, nous apparaît, (…) [chez les primitifs], comme une unité qui repose sur le solide fondement des rapports anatomiques et physiologiques de notre corps[595]. »

Au sein de cette trilogie, le travail est l'élément dominant ; c'est en lui que sont à l'origine réunies toutes les formes de l'activité humaine. Et ce n'est qu'au terme d'une longue évolution que les arts du mouvement (la musique, la danse et la poésie) et les arts silencieux [*Künste der Ruhe*] (la sculpture et la peinture, préfigurées par l'ornement des objets fabriqués), auraient fini par conquérir leur indépendance.

Pour BÜCHER, il est impossible d'expliquer autrement le rythme de la langue au sein de la poésie, étant donné que le langage n'est, à la base, en aucun cas rythmé de façon naturelle. Les étapes de son émergence à partir du travail ont donc dû être les suivantes : dans un premier stade, l'individu travaille en poussant des cris étouffés au moment du plus gros effort musculaire[596]. Peu à peu, il prend plaisir à faire varier ces sons quasi animaux et à les placer dans un ordre particulier afin de renforcer le soulagement ressenti. Le rythme sonore qui en découle soutient alors le rythme des mouvements ; tous deux sont nécessairement solidaires, compte tenu de leur commune dépendance par rapport à la respiration.

A un moment donné, le travailleur commence à insérer des mots ou des phrases simples au milieu des cris. Afin de faire entrer la langue dans la loi rythmique dictée par le mouvement, celle-ci est violentée, et il en résulte une langue poétique qui se distingue notablement de la langue quotidienne et demande à être déchiffrée et interprétée. Dans le cadre du « chant alterné » ou « chant à répons » [*Wechselgesang*], le soliste [*Vorsänger*] est le seul à composer le texte des couplets, qui est la plupart du temps improvisé ; les autres travailleurs entonnent en alternance

[595] „Die Gesamtheit der rhythmischen Betätigungen des Menschen, die in unserer Kulturwelt jede für sich ihr selbständiges Dasein haben und scheinbar eigenen Gesetzen folgen, stellt sich uns (...) [bei den Primitiven] als eine Einheit dar, die auf der festen Grundlage der anatomischen und physiologischen Verhältnisse unseres Körpers beruht." *Ibid.*, p. 355.

[596] Dans une note page 358 sq., Bücher donne l'explication biologique de ce phénomène appelé « expiration sonore » : « Le relâchement du muscle contracté est accompagné d'une forte expiration qui provoque un coup de glotte et fait vibrer les cordes vocales (…). » *Ibid.*

toujours la même suite de sons, qui devient ainsi une sorte de refrain. A la longue, on peut imaginer que sur la base des rythmes de travail existants s'est constituée une réserve de vers plus ou moins connus de tous et facilitant considérablement l'improvisation. Les solistes les plus médiocres y piochent abondamment, les autres contribuent par leurs trouvailles à élargir ce bien commun. Quoi qu'il en soit, le texte des chants apparaît comme tout à fait secondaire et interchangeable à ce stade ; les paroles sont le plus souvent un assemblage plus ou moins cohérent de cris, de mots et de phrases.

> « Partout, le rythme donné par le travail apparaît comme étant le seul élément stable ; il se grave aussi sûrement dans la mémoire des hommes que leurs membres se sont, avec l'entraînement, adaptés au simple cours du travail. En revanche, le contenu est variable dans une certaine mesure ; on ne cesse de le renouveler en fonction du temps et de l'occasion[597]. »

Ce n'est donc que très progressivement que les paroles vont se perfectionner, s'éloigner thématiquement du travail pour se tourner par exemple vers la vie quotidienne, la religion, les légendes ou des événements historiques, et finir par se stabiliser. En final, la dissociation entre le vers et le chant se fera tardivement, mais ne sera jamais totale. Pour BÜCHER, le fait que la poésie trouve son origine dans le travail organisé de façon rythmique explique la formation des mètres classiques, car à ses yeux, il paraît évident que les iambes et les trochées sont issus des battements de pieds nécessaires à certaines tâches [*Stampfmaße*] (alternance entre pied fort et pied faible), et que les anapestes et les dactyles proviennent de martèlements [*Hammermetren*] comparables à ceux qu'aujourd'hui, on peut encore entendre lorsqu'on pénètre dans la forge d'un village. Pour la composition des paroles, la créativité est quant à elle facilitée par les deux principales caractéristiques de l'organisation du travail à ce niveau de civilisation : l'automatisation du mouvement, qui a libéré l'esprit et laissé ainsi libre cours à l'imagination, et l'ambiance enjouée qui découle à la fois de la réalisation collective et du plaisir procuré par le rythme[598].

[597] „Überall erscheint nur der durch die Arbeit gegebene Rhythmus als das Feste; er haftet sich so sicher im Gedächtnis der Menschen, wie sich ihre Glieder durch fortgesetzte Übung dem einfachen Gang der Arbeit angepaßt haben. Der Inhalt dagegen ist in gewissem Umfang wandelbar; er wird durch Zeit und Gelegenheit immer wieder von neuem gegeben." *Ibid.*, p. 362.
[598] Cf. *ibid.*, p. 364.

Le travail répétitif prétendument usant auquel s'adonnent les primitifs ne serait pas seulement à l'origine de la poésie, mais de tous les arts, que BÜCHER parvient de façon plus ou moins crédible à rattacher à l'union originelle qu'il suppose avoir existé entre le travail, le jeu et la danse. Ainsi ramène-t-il par exemple le drame attique aux danses mimétiques des primitifs. Dans certaines ethnies d'Afrique de l'Ouest, les Malinkés et les Bambaras, peuples effectuant de façon collective des travaux agricoles extrêmement pénibles, on aurait observé que les femmes quittaient le champ quelques heures avant les hommes pour aller préparer le repas. A l'arrivée des hommes, ceux-ci sont ensuite accueillis par des cris, des chants et des danses assez proches de ceux effectués au cours du travail. On peut imaginer que progressivement, l'aspect rythmique et esthétique de ces mouvements aurait été développé au sein de danses mimétiques, dont les plus belles auraient été mises au service du culte des dieux. Puis peu à peu, les mouvements cultuels se seraient détachés du labeur agricole jusqu'à devenir la représentation de véritables destinées humaines et nécessiter, en plus du chœur, l'intervention d'un ou plusieurs acteurs[599]. La danse, les principaux rites du culte religieux et l'art dramatique seraient, au bout du compte, des avatars plus ou moins lointains du travail primitif.

De même, l'observation des premiers instruments de musique prouve bien le lien fondamental qui relie ceux-ci aux formes les plus anciennes du travail. A l'origine relativement insensibles aux phénomènes d'harmonie et à la hauteur des sons, les primitifs auraient cherché à ennoblir les sons émanant de leur labeur en modifiant le timbre produit par leurs outils. Et c'est ainsi que ces derniers ont servi de base aux premiers instruments de musique. Ainsi, le tambour est tout simplement un mortier à grains surmonté d'une peau d'animal ; les instruments à cordes ont été conçus à partir de l'arc, qui à l'origine n'était pas seulement une arme, mais aussi un outil qui servait à trouer ou à percer. Quant aux instruments à vent, BÜCHER les considère comme d'invention plus tardive, dans la mesure où on ne les trouve guère chez les primitifs. Une fois émancipée du travail, la musique aurait suivi son propre chemin, de sorte qu'aujourd'hui, après une évolution de plusieurs millénaires, on a peine à concevoir le lien qui la relie au travail.

[599] Cf. *ibid.*, p. 371-378.

L'émergence des différentes formes d'art à partir du travail organisé de façon rythmique, correspond à une évolution du complexe vers le simple [« vom Zusammengesetzten zum Einfachen[600] »] : au fur et à mesure des siècles, les différentes composantes de cette activité fondamentale et essentiellement collective régie par le travail se sont détachées les unes des autres, pour suivre des voies tout à fait différentes et se subdiviser elles-mêmes en disciplines plus spécialisées. Néanmoins, il serait illusoire de penser qu'au sein des peuples civilisés, ce chemin a été parcouru par l'ensemble de la population. Les couches peu instruites n'ont, dans l'ensemble, jamais dépassé le cap des formes « combinées », comme par exemple le chant populaire.

> « Entre le rythme lié du vieux chant de travail, de jeu et de danse, qui appartenait à la pleine vie et qui servait la vie, et le mouvement libre du poème moderne, composé à un bureau, que l'on ne fait que lire ou, dans le meilleur des cas, que déclamer, mais qui en lui-même suffit, amplement à nous procurer un plaisir esthétique, il y a un chemin gigantesque que, même au sein des grandes nations culturelles, seul l'instruit a entièrement parcouru. (…) La grande masse du peuple ne jouit, quant à elle, encore aujourd'hui de la poésie qu'à travers la chanson (…). Et on peut dire à peu près la même chose de la composition musicale[601]. »

BÜCHER est d'ailleurs persuadé que, dans la composition des chants de travail, qui constituent en quelque sorte la pierre fondatrice des différentes formes actuelles de l'art, les femmes ont joué un rôle fondamental, dans la mesure où, selon la répartition originelle des tâches entre les sexes, ces dernières travaillaient collectivement à la préparation des aliments, tandis que les hommes passaient l'essentiel de leur temps à chasser. C'est donc à la gente féminine que reviendraient selon lui l'invention de l'organisation rythmique du travail et les premiers chants destinés à l'accompagner[602]. Plus tard, lorsque les hommes ont pris en charge une partie de la production, ils auraient tout simplement repris ce mode de fonctionnement.

Fort de l'analyse de très nombreux témoignages, BÜCHER est parvenu à prouver que, dans la mesure où l'homme restait maître de ses mouvements, le travail répétitif était en réalité un grand

---

[600] Cf. *ibid.*, p. 388.

[601] „Von dem gebundenen Rhythmus des alten, dem vollen Leben angehörenden und dem Leben dienenden Arbeits-, Spiel- und Tanzgesangs bis zu der freien Bewegung des modernen, am Schreibtisch ersonnenen Gedichtes, das nur gelesen oder im besten Falle deklamiert wird, für sich aber vollkommen ausreicht, um uns ästhetischen Genuß zu verschaffen, ist ein ungeheurer Weg, den auch unter den Kulturnationen nur der Gebildete ganz zurückgelegt hat. (...) Die große Masse des Volkes dagegen genießt auch heute noch die Poesie nur im Liede (...). Und ähnliches gilt von der musikalischen Komposition." *Ibid.*, p. 389.

[602] Cf. *ibid.* p. 395-398. Bücher relève même des témoignages selon lesquels, dans certaines ethnies (par exemple sur les îles Fidji), ce sont presque exclusivement les femmes qui chantent.

bienfait, car il ouvrait la possibilité à une automatisation du mouvement libérant l'esprit et laissant libre cours à l'imagination. Loin d'être dénué d'esprit [*geistlos*], le travail rythmique serait, bien au contraire, un travail hautement spiritualisé, au sein duquel toutes les opérations psychiques seraient concentrées au début de la tâche. N'étant plus obligé de réfléchir en permanence à ses gestes, et transporté par l'ambiance enjouée créée par le rythme, le primitif aurait développé sa créativité. A l'origine conçus pour soutenir le rythme du mouvement, les chants de travail sont devenus le « témoignage de la plus ancienne et de la plus originelle création poétique des peuples[603] », et le point de départ d'une évolution conduisant aux formes actuelles de la poésie et de la musique. L'organisation rythmique du travail a donc non seulement permis aux primitifs de fabriquer des objets qui, de nombreux siècles plus tard, suscitent encore notre admiration, mais elle doit également être considérée comme un « puissant élément favorisant l'émergence de la culture[604] ».

On devine assez aisément l'intérêt que les clercs du tournant du siècle ont pu porter à cette théorie. Le travail rythmé tel qu'il est présenté par BÜCHER apparaît comme le garant d'une cohésion, d'une coordination et d'une solidarité entre les hommes, qui sont à l'opposé des conflits de classes qui, à leurs yeux, semblent menacer d'effondrement la société allemande. Dans cet univers, la tyrannie du chiffre et l'exploitation inhumaine des travailleurs, qui caractérisent le monde moderne, cèdent leur place à une tâche accomplie dans la joie et la convivialité, et qui procure à l'individu un réel sentiment de fierté. L'ouvrier, si l'on pouvait le soumettre à une organisation du même type, mais adaptée aux techniques nouvelles de production, réapprendrait sans aucun doute à accepter sa condition, ce qui l'aiderait alors à se réconcilier avec le reste de la société et réduirait sa potentielle dangerosité. Elément disciplinant, le rythme est également un outil de contrôle, dont la mise en œuvre permettra par ailleurs de surveiller et de canaliser le prolétariat, que l'amélioration de l'ambiance de travail rendra inévitablement plus docile et plus performant.

Le modèle décrit par BÜCHER laisse supposer une très grande proximité entre le monde du travail et la sphère culturelle et artistique : non seulement les objets produits présentent un degré remarquable de finition esthétique, au point que l'ouvrier et l'artiste semblent ne faire qu'un ; mais

[603] „Niederschlag des ältesten und ursprünglichsten poetischen Schaffens der Völker." *Ibid.*, p. 394.
[604] „(...) ein mächtiges kulturförderndes Element." *Ibid.*, p. 423.

de plus, le travail de groupe et la danse se distinguent à peine l'un de l'autre, sont régis par les mêmes lois et procurent le même plaisir ; et de surcroît, la poésie et le chant émanent directement du labeur, qui en conditionne le rythme et parfois même les thèmes. N'est-ce pas là le signe que la réconciliation tant souhaitée par les clercs avec les classes impliquées dans le processus de production ne constituerait d'une certaine manière que le retour à un état originel d'harmonie et de fraternité ? Enfin, derrière la fascination exprimée par l'économiste à l'égard du personnage du « soliste improvisateur », on aperçoit aisément la nostalgie d'un monde dans lequel les porteurs de la culture ne se sentent aucunement en décalage par rapport au reste de la société, mais apparaissent au contraire comme les principaux garants de la cohésion sociale, ce qui leur vaut d'occuper une position respectée et d'exercer sur leur entourage un leadership à la fois mérité et profitable au groupe.

En résumé, lorsque, autour de 1900, une partie de la bourgeoisie cultivée considère le rythme comme la clé d'une alternative sociale, celle-ci s'appuie sur un grand nombre de travaux et de théories qui ont profondément marqué leur époque. Comme nous l'avons montré, il s'agit tout d'abord des travaux de la psychologie expérimentale de Wilhelm WUNDT et de ses disciples, qui ont mis en évidence le rôle fondamental du rythme dans les phénomènes de perception et ont décrit ce dernier comme un inestimable bienfait, nous permettant entre autres d'ordonner nos impressions, d'économiser nos forces et de développer des automatismes. Dans le domaine de l'art, les psychologues le décrivent en outre comme un principe situé entre la monotonie et le chaos, capable de rassembler plusieurs éléments tout en préservant la diversité, mais aussi comme un moyen très efficace pour l'artiste de transmettre des émotions et donc d'agir sur son public. Dans une perspective éducative, l'exploitation de telles découvertes doit donc tout naturellement conduire à concevoir une méthode visant à développer les aptitudes rythmiques des individus et à en exploiter les utilisations conscientes.

Ensuite, les théories sur la périodicité des phénomènes biologiques et les « astrologies scientifiques » qui en découlent, aboutissent à des tentatives de fonder des sortes de méta-sciences opposées à la tendance microscopique triomphante et cherchant à abolir les frontières entre les

multiples disciplines qui, dans leurs querelles de méthodes, reflètent en quelque sorte la discorde qui règne dans la société. Le rythme, qui régit l'infiniment grand comme l'infiniment petit, apparaîtrait comme un trait d'union fondamental capable de faire ressortir la nécessité de poser sur le monde et sur le vivant un regard plus global que celui de la science mécaniste et positiviste. Mais il est également vu comme une loi fondamentale de toute destinée humaine, dont l'étude et la prise en considération devrait permettre une connaissance plus profonde de chaque individu et une meilleure utilisation de ses capacités.

L'étude des bienfaits accomplis par cette force longtemps négligée apporte la preuve la plus incontestable de l'intérêt qu'il y aurait à la remettre à l'honneur, au sein de l'éducation des enfants comme dans de nombreux domaines de la science et de la société. Car si, comme le pense des gens comme Rudolf LABAN, Emile JAQUES-DALCROZE et Karl BÜCHER, c'est en grande partie en s'appuyant sur la maîtrise du rythme que les Grecs ont bâti leur admirable civilisation, les Allemands, persuadés d'être leurs héritiers historiques, n'auraient donc qu'à reprendre le flambeau en tentant de réactiver des aptitudes qui auraient longtemps sommeillé en eux et en menant, à leur suite, un combat acharné contre le désordre et la fausse culture. Enfin, dans son étude très remarquée sur les chants de travail des peuples primitifs, Karl BÜCHER présente le rythme comme une force socialisante ayant appris aux hommes à travailler collectivement, dans la joie et de façon coordonnée et efficace. Il laisse entrevoir la possibilité d'atteindre, en se mettant sous son égide, une grande réconciliation sociale, dans laquelle les classes cultivées auraient à jouer un rôle de premier ordre.

Quatrième partie :

L’ « incorporation » ou la réactivation du rythme comme pierre fondatrice d’une nouvelle culture

CHAPITRE PREMIER :
DE L'EDUCATION AU RYTHME A L'EDUCATION PAR LE RYTHME

Avant de poursuivre notre étude par l'analyse des tentatives de réactivation d'un rythme éducateur et créateur de cohésion au sein de la société allemande, il semble approprié de résumer le chemin parcouru et de rappeler brièvement le contexte socioculturel de l'émergence de tels discours. Ceux qui, autour de 1900, déplorent l'arythmie du monde moderne et présentent le rythme comme un levier d'action essentiel à l'intérieur d'une entreprise de renouveau éducatif, culturel et social, sont issus d'une classe qui perd peu à peu son influence au profit de la bourgeoisie d'affaires, se sent menacée de déclassement dans un monde célébrant les valeurs de productivité et de compétition, et tend à « somatiser » ses peurs d'atomisation et de décomposition de l'organisme collectif. En d'autres termes, leur discours consiste à projeter sur l'état des corps individuels la fracture qu'ils ressentent entre eux-mêmes et le reste de la société.

Les causes de ce malaise sont largement connues : tandis que d'un côté, la bourgeoisie d'affaires fait l'étalage de sa puissance jugée largement illégitime, le prolétariat malmené se montre de plus en plus menaçant, et risque à terme de renverser l'ordre social pour le remplacer par le chaos et l'anarchie. En outre, l'ouverture des titres universitaires les plus prestigieux aux ingénieurs et l'évolution du système éducatif vers une formation ressentie comme trop spécialisée[605] préfigurent, selon les clercs, le triomphe prochain des gestionnaires et des techniciens sur les valeurs humanistes qu'ils représentent. Et enfin, de par la revendication de son indépendance, l'art moderne leur retire le monopole de la définition des normes culturelles et artistiques, et semble ainsi contester la pérennité du rôle unificateur qui leur avait été reconnu dans la construction de la « Kulturnation ».

[605] Voir dans la présente étude le chapitre 1 de la 2e partie sur « L'oubli du rythme et le triomphe de la vision microscopique du monde ».

En réponse à cette situation, on se rallie d'un côté aux forces réactionnaires du pays, qui apparaissent alors comme le seul rempart possible contre la révolution ouvrière menaçante. De l'autre, on « pathologise » la société telle qu'elle est advenue depuis l'accélération de l'industrialisation, on tient un discours alarmiste sur les progrès dévastateurs de la dégénérescence, de la nervosité, de la neurasthénie et de l'arythmie à l'intérieur du pays, on accuse les institutions en place de cette situation dramatique, et on se présente surtout comme les médecins de la société, seuls capables de mettre en place les conditions d'une réforme « douce » fondée sur l'éducation corporelle et artistique. De la sorte, on tente bien évidemment de se redonner de l'importance, de renverser doucement le rapport de forces en faisant triompher ses valeurs, et on s'applique, par la même occasion, à réduire la potentielle dangerosité d'un prolétariat trop longtemps malmené par la bourgeoisie d'affaires, et déshumanisé au contact de la machine.

L'art, qui est un des principaux leviers d'action envisagés, doit tout d'abord faire l'objet d'une reconquête. Dans cet esprit, on fustige les tendances actuelles d'une esthétique coupée du réel et que l'on juge inapte à jouer le rôle éducateur qu'on lui réserve, et on développe toute une « sémantique de combat[606] », fortement inspirée de NIETZSCHE et de SCHILLER. Aux tendances jugées « arythmiques », à l'extravagance, à la négation du réel et à la célébration de la fracture, on oppose la volonté d'un art « organique », fait de synthèse et vecteur de réconciliation, et que l'on placerait sous l'égide du rythme. Cet art, qui éduquerait les individus à la coordination de leurs forces et à l'harmonie, aurait pour effet de rassembler le peuple dans un esprit de communauté, de joie et de fraternité semblable à celui qui a pu être décrit par Karl BÜCHER au sein des sociétés primitives[607]. Bien souvent, la bourgeoisie cultivée s'oppose tout autant au naturalisme, dans lequel elle reconnaît la marque du positivisme de la fin du XIX^{e} siècle, qu'au symbolisme et à son idéal d'autonomie, ou encore au vulgaire collage de styles que représente l'historisme. Aucun des trois ne semblant offrir un levier d'action approprié, on se tourne vers le passé ou vers d'autres continents, pour y trouver les racines d'un art « vrai », fédérateur et bienfaisant.

[606] Cf. Georg Bollenbeck, „Die Debatten über die deutsche Kunst im Wilhelminischen Kaiserreich. Ein semantisches Laboratorium", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 223-228.
[607] Lire dans la présente étude : « Le rythme aux confins de la civilisation », 3^{e} partie, chapitre 2, 2^{e} point.

Mis en évidence chez les Grecs et chez les primitifs pour son aptitude à coordonner les groupes humains dans la joie et dans la solidarité, le rythme apparaît à la fois comme un principe biologique fondamental reliant l'être vivant à la totalité du cosmos, et comme un outil éducateur longtemps négligé, capable de concilier formation du caractère, respect de l'individualité et intégration au groupe, vécu comme un ensemble organique. A l'image de l'art moniste du zoologue darwinien Ernst HAECKEL[608], le discours sur le rythme, par ses aspects à la fois biologiques et métaphysiques, rassemble des tendances opposées de l'époque, et il se conçoit comme une alternative et un remède aux deux principaux écueils de la civilisation moderne, dont le triomphe marginaliserait définitivement les clercs : le matérialisme, doctrine pour laquelle rien n'est sacré et qui ne voit dans le monde et dans les hommes que des ressources à exploiter, et l'intellectualisme, auquel on tente d'opposer une véritable « religion de la santé » et des modes d'éducation structurant l'individu tout en respectant en lui l'équilibre entre corps, âme et esprit.

Dans l'émergence d'utopies sociales fondées sur la réactivation du rythme, on peut distinguer deux étapes fondamentales. Tout d'abord, la tentative menée par le pédagogue suisse Emile JAQUES-DALCROZE de mettre le corps au centre de l'éducation musicale aboutit à la reconnaissance des bienfaits du rythme sur l'individu : l'éducation au rythme devient une éducation par le rythme. Et dans un second temps, la synthèse des facultés obtenue par la pratique de la danse et de la rythmique est mise au service d'un projet d' « œuvre d'art totale » dont la réalisation, à l'instar du projet wagnérien, doit constituer le préalable d'une synthèse sociale et d'une réconciliation généralisée au sein d'une communauté reconstituée.

Le rythme au centre d'une réforme de l'enseignement de la musique

Faire accepter que la musique est un art avant tout corporel, et que son enseignement devrait, par conséquent, s'adresser à l'ensemble de l'individu et non uniquement à son esprit, ses

[608] Sur Ernst Haeckel, voir la note le concernant dans le point « Contexte socio-historique : la bourgeoisie cultivée à la recherche d'une nouvelle culture normative », 1e point du chapitre 2 de la première partie.

oreilles et ses doigts, telle est l'idée novatrice que le compositeur et pédagogue Emile JAQUES-DALCROZE tente d'exploiter et de faire accepter à son temps. De même que les grandes représentantes de la « danse libre[609] », le père de la rythmique n'est pas de nationalité allemande et ne maîtrise qu'imparfaitement la langue de Goethe, mais, pour les raisons que nous avons rappelées au début de ce chapitre, c'est néanmoins en Allemagne que ses idées connaissent le plus grand écho jusqu'en 1914, date à laquelle il quitte définitivement la cité-jardin de Dresde-Hellerau après en avoir été, pendant plus de trois ans, une des personnalités centrales. Ses premiers pas dans l'élaboration d'une méthode corporelle d'éducation musicale sont à peu près contemporains des premiers succès de la « danseuse aux pieds nus », Isadora DUNCAN, sur les scènes européennes. Même si les deux personnages se sont mutuellement beaucoup critiqués, il leur arrive aussi d'admettre la proximité de leurs causes. Intellectuellement, ils ont en commun la référence à ROUSSEAU, la passion pour la Grèce antique, la critique du ballet classique et la sacralisation d'une corporalité saine et épurée, qui leur vaudra, en raison de la semi-nudité qu'ils prônaient tous deux, autant de scepticisme que d'admiration.

Par-delà le contexte général de « libération du corps[610] », il faut rapprocher la rythmique Jaques-Dalcroze des idées de ROUSSEAU et de PESTALOZZI qui, au sein de la pédagogie réformée, connaissent également une remarquable renaissance[611] : ainsi que l'avaient revendiqué ces derniers, la méthode du compositeur genevois s'adresse à l'individu dans sa totalité (« tête, cœur et main », selon la célèbre triade), se conçoit avant tout comme un « processus intérieur », au cours duquel le pédagogue chemine aux côtés de l'apprenant et tente d'éveiller par l'action les facultés qui sommeillent en lui sans jamais rien lui imposer. Se situant lui-même dans cette tradition, JAQUES-DALCROZE choisit de privilégier une démarche intuitive qui part de l'action concrète pour aller progressivement vers la reconnaissance de principes abstraits en passant par le raisonnement intuitif ; il tente de respecter la nature de l'enfant, sa curiosité, son besoin de jeu, de mouvement et de manipulation, ainsi que son rythme d'apprentissage. Enfin, il mise sur la qualité

[609] Voir dans la présente étude notre développement sur « la réhabilitation du corps », 2e point du chapitre 2 de la première partie.
[610] Voir dans la présente étude : « La réhabilitation du corps », 1e partie, chapitre 2, 2e point.
[611] Voir dans la présente étude : « L'intérêt suscité par la question éducative », 2e partie, chapitre 2, 1e point.

de la relation personnelle entre l'apprenant et celui qui l'accompagne dans son cheminement vers l'autonomie et la maîtrise de soi.

L'idée de placer le geste au centre de l'enseignement du solfège serait venue à JAQUES-DALCROZE en été 1886 au moment où, jeune élève de 21 ans au conservatoire de Genève, il accepte d'accompagner le compositeur Richard Ernst ADLER (1853-1904) à Alger pour le seconder à la tête d'un orchestre de théâtre. En plus d'un intense travail de composition, il a alors l'occasion d'étudier la musique du pays et de développer ses talents de pédagogue. Dans une interview au célèbre journaliste Fernand GIGON (1908-1986), JAQUES-DALCROZE fera plus tard, sur son expérience en Algérie, la déclaration suivante :

> « Je dirigeais un orchestre indigène. Ce qui me frappa étrangement fut le sens de l'harmonie de mes musiciens. Alors que la musique que je leur enseignais était à quatre temps, les joueurs de cymbales, par exemple, en employaient cinq, les joueurs de flûte trois… Il m'était impossible de les discipliner et de leur inculquer nos méthodes (…). Pour enseigner la notation de notre mesure, j'eus l'idée de faire interpréter chaque temps par le geste. Aussi mes musiciens, avant de jouer, marquaient le rythme voulu sur un tambourin[612]. »

Nommé professeur de solfège en 1891 au conservatoire de Genève, JAQUES-DALCROZE sort rapidement des sentiers battus et en vient à s'interroger sur le bien fondé de ce qu'il appelle « les préceptes favoris des maîtres d'harmonie ». En 1898, fort de quelques années d'expérience pédagogique, il contredit, dans le cadre d'un article sur « Les études musicales et l'éducation de l'oreille[613] », l' « axiome » selon lequel « il ne faut jamais s'aider du piano pour construire et noter les successions d'accords ». Selon le jeune professeur, appliquer ce principe revient à considérer que tous les élèves qui commencent l'étude de la musique dans un conservatoire doivent au préalable posséder « l'audition intérieure », c'est-à-dire être capables de se représenter mentalement la résonance des signes de musique, et donc cela signifie que, sans l'avouer ouvertement, on renonce à la faire acquérir à ceux qui ne l'auraient pas déjà. JAQUES-DALCROZE refuse ce fatalisme et demeure persuadé de la nécessité de compléter l' « instruction digitale » dispensée lors de l'étude d'un instrument, par une « éducation auditive », qui pourrait également être utile à tous ceux qui se vouent à des études de direction orchestrale. Il travaille alors à concevoir une série

[612] Cité d'après : Alfred Berchtold, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, *op. cit.*, p. 32.
[613] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Les études musicales et l'éducation de l'oreille », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 9-12.

d'activités visant à développer l'oreille, à suppléer ses défaillances par des sensations tactiles, et à préparer l'organisme tout entier à l'apprentissage de la musique.

> « Je m'appliquai donc à inventer des exercices destinés à reconnaître la hauteur des sons, à mesurer les intervalles, à scruter les sons harmoniques, à individualiser les notes diverses des accords, à suivre les dessins contrapuntiques des polyphonies, à différencier les tonalités, à analyser les rapports entre les sensations auditives et les sensations vocales, à développer les qualités réceptives de l'oreille, et – grâce à une gymnastique d'un nouveau genre s'adressant au système nerveux – à créer entre le cerveau, l'oreille et le larynx les courants nécessaires pour faire de l'organisme tout entier ce que l'on pourrait appeler une oreille intérieure[614]… »

En se tournant vers la constitution de l'enfant et en cherchant à corriger ses défauts et ses lacunes par l'introduction, dans son enseignement, d'activités physiques, le jeune professeur s'engage alors dans une voie qui le conduira rapidement à prôner une réforme radicale des études musicales, jugées à la fois trop techniques et trop abstraites, et à développer une méthode qui accordera une attention toute particulière aux facultés motrices de l'apprenant et qui s'attachera, préalablement à la découverte du jeu instrumental, à compenser les déséquilibres biologiques, à « éduquer leurs centres nerveux », et à « régler les tempéraments ».

> « Puisqu'il a suffi jusqu'aujourd'hui de donner à l'esprit la conscience du rythme grâce aux seules expériences musculaires de la main et des doigts, ne lui communiquerions-nous pas des impressions beaucoup plus intenses si nous faisons collaborer l'organisme tout entier à des expériences susceptibles d'éveiller la conscience tactile-motrice ? Et je me prends à rêver d'une éducation musicale dans laquelle le corps jouerait lui-même le rôle d'intermédiaire entre les sons et notre pensée, et deviendrait l'instrument direct de nos sentiments, - les sensations de l'oreille se fortifiant de toutes celles provoquées par les matières multiples susceptibles de vibrer et de résonner en nous, la respiration scandant les rythmes des phrases, les dynamismes musculaires traduisant ceux qui dictent les émotions musicales. A l'école, l'enfant apprendrait donc non seulement à chanter et à écouter juste et en mesure, mais à se mouvoir et à penser juste et rythmiquement. L'on commencerait par régler le mécanisme de la marche et l'on allierait les mouvements vocaux aux gestes du corps tout entier. Et ce serait là à la fois une instruction pour le rythme et une éducation par le rythme[615]… »

---

[614] Idem, p. 10. Traduction de Julius Schwabe p. 2 : „Ich befliß mich also, Übungen zu erfinden, die dazu befähigen sollten, die Tonhöhen zu bestimmen, die Intervalle abzuschätzen, die Obertöne herauszuhören, die verschiedenen Töne der Akkorde einzeln herauszuhören, der kontrapunktischen Linienführung der Polyphonien zu folgen, die Tonarten zu unterscheiden, den Zusammenhang zwischen Hörempfindungen und Stimmempfindungen zu analysieren, die Aufnahmefähigkeit des Ohrs zu entwickeln und – dank einer neuartigen Gymnastik des Nervensystems – zwischen Gehirn, Ohr und Kehlkopf jene Strömungen herzustellen, deren es bedarf, um aus dem gesamten Organismus das zu machen, was man ein inneres Ohr nennen könnte."

[615] Idem, p. 12. Traduction de Julius Schwabe p. 4 sq. : „Da bis heute die Übungen der Hand- und der Fingermuskeln genügt haben, um dem Geiste das rhythmische Gefühl zu geben, würden wir ihm da nicht viel intensivere Eindrücke übermitteln, wenn wir den gesamten Leib zu Übungen heranzögen, die geeignet sind, das Tast- und Bewegungsgefühl zu erwecken? Ich träume bereits von einer musikalischen Erziehung, worin der Körper selbst die Rolle des Vermittlers zwischen den Tönen und unserem Denken spielen und das unmittelbare Instrument unserer Gefühle werden würde. Die Empfindungen des Ohrs würden dabei verstärkt durch alle diejenigen der mannigfaltigen Organe, die in uns

On devine aisément que de tels projets avaient de quoi intéresser les membres de la classe cultivée, que les rêves d' « éducation esthétique » poussaient à concevoir toute une série d'alternatives à la « vieille école » intellectualiste et sclérosante, rendue responsable de la dégénérescence physique et morale du peuple allemand[616]. Néanmoins, dans un premier temps, ce sont essentiellement des questions de pédagogie musicale qui préoccupent JAQUES-DALCROZE, qui a déjà bien des difficultés à faire accepter ses méthodes par ses propres collègues du conservatoire[617]. Aux yeux du jeune professeur de solfège, l'enseignement collectif dans les écoles présenterait un avantage fondamental sur celui qui est prodigué quotidiennement par ces derniers : n'ayant pas les moyens financiers et humains de mettre un instrument entre les mains de chaque élève, les établissements scolaires sont, en effet, d'une certaine manière contraints de pallier ce manque par l'utilisation plus intense de l'oreille et du chant. Or, en raison des rapports étroits que le futur inventeur de la rythmique croit reconnaître entre l'appareil vocal et l'appareil auditif, une telle situation devrait former plus efficacement les élèves à chanter juste et à reconnaître les sons, les rythmes et les tonalités.

> « La production mécanique des sons sur un instrument ne nécessite aucun effort de l'oreille ; celle-ci ne sert que de moyen de contrôle, et même, à son défaut, le contrôle de la vue et du toucher est suffisant pour obtenir une justesse convenablement approximative. Tout au contraire, les efforts tentés par l'élève pour assurer la justesse des sons vocaux amènent un développement progressif des facultés de l'oreille[618]. »

---

mitzuschwingen und mitzuklingen vermögen. Die Atmung würde die Rhythmen der Phrasen skandieren, das dynamische Spiel unserer Muskeln diejenigen, die uns die musikalische Erregung diktiert, in Bewegung umsetzen. Das Kind würde mithin in der Schule nicht nur lernen, richtig und taktsicher zu singen und zu hören, sondern auch richtig und rhythmisch sich zu bewegen und zu denken. Man würde anfangs den Mechanismus des Ganges regeln und dann die Stimmbewegungen mit den Gebärden des ganzen Körpers verbinden. Und damit hätte man zugleich eine Schulung für den Rhythmus und eine Erziehung durch den Rhythmus."

[616] Voir dans la présente étude le chapitre 2 de la 2e partie : « L'arythmie des individus comme conséquence d'une éducation trop centrée sur le développement de l'intellect et de la volonté ».

[617] Dans son livre, *La musique et nous*, Jaques-Dalcroze parle même d'un véritable ostracisme à l'égard de ses inventions, qualifiées de « singeries » par les membres du Comité du conservatoire de Genève. En dehors de l'établissement, les critiques semblaient également être assez virulentes. « Les médecins reprochaient à mes exercices de provoquer une très grande fatigue ; les chorégraphes, le manque de technique saltatoire ; les musiciens, l'abus des temps inégaux et l'établissement de la carrure non sur la longueur de la durée, mais sur la pesanteur des éléments sonores… Les peintres se plaignaient du maillot noir de gymnastique et reprochaient à la rythmique de tuer le sens de la couleur ! Quant aux parents, ils jugeaient les costumes tout à fait inconvenants et les élèves devaient attendre leur majorité pour oser enlever leurs bas. » Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, Paris, Slatkine, 1981, p. 143 sq.

[618] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 25. Traduction de Julius Schwabe p. 20 : „Das mechanische Erzeugen der Töne auf einem Instrument erfordert keine Anstrengung des Ohrs. Dieses dient dabei nur als Kontrollmittel, und es genügt statt seiner sogar die Kontrolle durch das Gesicht oder den Tastsinn, um eine hinreichende Genauigkeit der Töne zu erzielen. Dagegen haben die Anstrengungen, die der Schüler beim Singen macht, um den Ton richtig zu treffen, eine fortschreitende Vervollkommnung seines Gehörs zur Folge."

L'utilisation du corps tout entier dans l'apprentissage de la musique se justifie, selon JAQUES-DALCROZE, par trois arguments principaux. Tout d'abord, il considère que la majorité des difficultés qui se présentent dans l'apprentissage du jeu musical sont liées à des défauts de constitution ou de coordination, et peuvent être corrigées grâce à une gymnastique particulière. Ensuite, il est persuadé que les sensations auditives sont beaucoup plus intenses si elles sont accompagnées de sensations musculaires. Pour souligner le lien qui existe entre les deux, le pédagogue rappelle que certains sourds de naissance sont à même d'apprécier et de différencier les styles musicaux grâce aux sensations d'ordre tactile qu'ils leur font éprouver. Persuadé que l'oreille et le larynx sont des organes apparentés, il en conclut que toute pédagogie musicale devrait tirer parti des influences réciproques qui existent entre la voix et l'audition. Et enfin, il défend avec véhémence l'idée selon laquelle la sensibilité, qualité qu'il juge bien plus importante, dans les études musicales, que la mémoire et la dextérité, est en relation directe avec la sensation et doit, par conséquent, être développée par une éducation corporelle.

> « Etre sensible musicalement, c'est savoir apprécier les nuances non seulement de hauteur des sons, mais aussi d'énergie dynamique et de plus ou moins grande rapidité des mouvements. Ces nuances sont appréciées non seulement par l'oreille, mais par le sens musculaire (…). [L'] étude du rythme a non seulement comme résultat de développer l'instinct de la mesure, de la symétrie et de l'équilibre, mais encore, grâce à l'éducation du système nerveux qu'elle comporte – de développer la sensibilité (…). Qu'est-ce qui rend la musique expressive, qu'est-ce qui donne vie aux successions de sons musicaux ? C'est le mouvement, c'est le rythme. Les nuances du rythme sont appréciées simultanément par le sens auditif et le sens musculaire (…). Quant au sentiment du mouvement, on ne peut l'acquérir (si on ne le possède pas naturellement) que grâce à des expériences corporelles[619]. »

Plus encore que les questions d'harmonie, JAQUES-DALCROZE considère que le rythme musical est essentiellement d'essence physique. Il en tient, par exemple, pour preuve la réaction naturelle de crispation qu'éprouve un professeur de piano lorsque son élève vient de commettre une

[619] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La musique et l'enfant », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 49 sq. Traduction de Julius Schwabe p. 62 : „Musikalisch empfindlich sein heißt aber: nicht nur die Stufen der Tonhöhe, sondern auch diejenigen der Tonstärke und der mehr oder weniger großen Geschwindigkeit der Bewegungen unterscheiden können. Diese Stufen werden nicht allein durchs Ohr, sondern auch durch den Muskelsinn unterschieden (...). [D]as Studium des Rhythmus entfaltet nicht nur den Sinn für Takt, Symmetrie und Gleichgewicht, sondern durch die Erziehung des Nervensystems, die es mit sich bringt, bewirkt es auch eine Steigerung der Empfindungskraft (...). Was ist es denn, das die Musik ausdrucksvoll macht, dem Nacheinander der Töne Leben gibt? Die Bewegung, der Rhythmus! Die Nuancen des Rhythmus werden aber gleichzeitig durch das Gehör und durch den Muskelsinn erfaßt (...). Was das Bewegungsgefühl betrifft, so kann man es – wofern es einem nicht schon von der Natur eignet – nur durch körperliche Übungen erwerben."

erreur de rythme. Contrairement à l'acte pédagogique réfléchi qui consisterait à battre la mesure correcte pour inviter celui-ci à se corriger, ce mouvement involontaire de tous les muscles à la fois correspond à « l'image de ce qu'il aurait dû ressentir lui-même en faisant la faute[620] », s'il avait été « pénétré par la représentation du rythme[621] ». De même, un chef d'orchestre « qui a du tempérament », n'indique pas seulement le rythme par un mouvement régulier de son bras, mais tout son corps est traversé par la musique, dont il « vit et représente le rythme » : « chaque articulation, chaque muscle contribue à rendre plus intense l'impression rythmique », au point que son organisme tout entier devient « l'image reflétée de sa représentation du mouvement musical[622] ». Par conséquent, un bon musicien est avant tout quelqu'un qui est capable de se laisser ainsi pénétrer par les pulsations de la musique. La pratique de la marche régulière est d'ailleurs, en ce sens, un exercice très révélateur et très formateur, étant donné que c'est elle qui représente, aux yeux de JAQUES-DALCROZE, « le modèle de ce qu'on appelle la mesure[623] ».

> « Faites marcher un enfant en chantant ; si ses pas ne coïncident pas exactement avec les temps de la mélodie mesurée qu'il chante ou encore que chantent les autres, il n'a pas le sentiment naturel de la mesure. S'il ne peut à volonté accentuer un pas ou tel autre, il n'a pas le sentiment naturel du rythme. Or, de même que l'on apprend à parler à un sourd-muet en lui enseignant le mouvement des lèvres, qui pourtant pour lui ne correspond pas à l'idée d'audition, de même est-il possible de donner le sens du rythme musical à un arythmique, en habituant son corps à des mouvements réguliers et scandés que son œil et son sens musculaire peuvent contrôler. Car – dit La Rochefoucauld – « nous avons plus de paresse dans l'esprit que dans le corps, et de bonnes habitudes corporelles peuvent créer les bonnes habitudes de l'esprit[624]. » »

---

[620] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'initiation au rythme », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 41. Traduction de Julius Schwabe, p. 53 : „[D]iese unfreiwillige Bewegung ist für den Schüler das Sinnbild dessen, was er selber hätte empfinden sollen, als er den Fehler beging."

[621] Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 53 : „Denn er hätte von der Vorstellung des Rhythmus wahrhaft durchdrungen sein (...) sollen."

[622] Cf. *ibid.*, p. 42. Traduction de Julius Schwabe, p. 53 : „Man sieht, wie er den Rhythmus mit Hilfe seines ganzen Körpers erlebt und darstellt; wie jedes Gelenk, jeder Muskel dazu beiträgt, den rhythmischen Eindruck eindringlicher zu machen; mit einem Worte, wie seine ganze äußere Erscheinung das Spiegelbild wird von seiner Vorstellung der musikalischen Bewegung und die Ausführenden so beseelt, daß seine eigene Vorstellung des Rhythmus zur ihrigen wird."

[623] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », *art. cit.*, p. 33. Traduction de Julius Schwabe, p. 32 : „Der gleichmäßige Gang ist das natürlich gegebene Mittel, die Zeit in gleiche Teile zu zerlegen, und somit das Vorbild des Taktes."

[624] Cf. *ibid.*, p. 33 sq. Traduction de Julius Schwabe, p. 32 sq. : „Man lasse ein Kind zum Gesang marschieren. Fallen seine Schritte nicht genau mit den Taktteilen der Melodie zusammen, die von ihm selber oder von andern gesungen wird, so fehlt ihm das natürliche Taktgefühl. Kann es nicht nach Belieben den oder jenen Schritt stärker hervorheben, so mangelt ihm das natürliche Gefühl für Taktart. Wie man nun einen Taubstummen dadurch sprechen lehrt, daß man ihm Lippenbewegungen beibringt, die doch für ihn keinen Gehörvorstellungen entsprechen, so ist es auch möglich, einem unrhythmischen Menschen den rhythmisch-musikalischen Sinn dadurch zu vermitteln, daß man seinen Körper an regelmäßige und genau skandierte Bewegungen gewöhnt, die sein Auge und sein Muskelsinn kontrollieren können. Denn „unser Geist – meint La Rochefoucauld – ist träger als unser Leib, und gute körperliche Gewohnheiten vermögen gute Gewohnheiten des Geistes herbeizuführen.""

Par le biais d'exercices corporels, l'individu arythmique intériorise durablement un certain nombre de rythmes, qui resteront ainsi plus profondément inscrits dans son esprit et dans sa constitution que s'ils n'avaient fait l'objet que d'une perception auditive. De la sorte, il apprend à supplanter par l'exercice une faculté essentielle au jeu musical et que la nature ne lui a pas donnée.

A travers ses théories et sa méthode, JAQUES-DALCROZE combat une conception trop élitiste de la musique et le fatalisme qu'elle entraîne pour ceux qui ne possèdent pas d'emblée les capacités requises. Et il en vient surtout à défendre une conception beaucoup plus large de la musicalité que celle qui prévalait à son époque dans les conservatoires et au sein des familles. Il critique notamment l'idée d'une « musique pure », qui se suffirait à elle-même et aurait rompu tout lien avec le monde réel. Car selon lui, un tel art, qui ignorerait nos facultés sensorielles et tenterait d' « éveiller nos sentiments au moyen de développements et de combinaisons d'ordre métaphysique », ne pourrait être perçu que par des individus qui auraient au préalable parfaitement vaincu leurs « résistances corporelles » et seraient ainsi parvenus à s'élever « au-dessus des contingences matérielles ». Or, à supposer qu'il soit possible (et souhaitable) d'atteindre ce but, le pédagogue est persuadé que ce n'est pas par la négation de notre corps que nous libérerons notre esprit, car la « lutte incessante entre l'esprit et la matière » qui résulterait d'un tel refoulement ne ferait que bloquer « la spiritualisation nécessaire de la matière[625] ». En effet, avant de viser un tel objectif, il faut commencer par « purifier » notre corps, c'est-à-dire le purger de l'ensemble de ses défauts et de ses blocages, le perfectionner pour qu'il soit intégralement sous le contrôle de notre esprit, bref apprendre à le rendre à la fois réceptif et obéissant.

Conformément à cette conception, le « vrai musicien » n'est, pour le père de la rythmique, pas nécessairement à trouver du côté des intellectuels purs, de ceux qui possèdent l'oreille la plus fine ou la voix la plus mélodieuse, ni même de ceux qui semblent maîtriser parfaitement la technique du jeu instrumental. Un bon musicien est avant tout un homme sensible et harmonieux,

[625] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 58. Traduction de Julius Schwabe, p. 73 sq. : „[D]er beständige Kampf zwischen Körper und Geist wird die nötige Vergeistigung des Stoffes verhindern."

capable de « ressentir les émotions artistiques et de les communiquer[626] », quelqu'un chez qui le corps répond parfaitement aux mouvements de l'âme et de l'esprit, et leur transmet sans détour les vibrations qui le mettent en mouvement.

> « [Un vrai musicien, c'] est un être qui éprouve les phénomènes sonores dans toutes les parties sensibles de son individu et qui, en outre, sent qu'il existe une étroite connexion entre les vibrations musicales ébranlant son système nerveux et musculaire, son cerveau qui analyse puis commande, ainsi que son âme qui idéalise et ennoblit les sentiments[627]. »

Dans l'article « La musique et l'enfant », rédigé par JAQUES-DALCROZE en 1912, celui-ci conteste les conceptions trop réductrices de la musicalité qui ont cours chez de nombreux parents, et qui privent quantité d'enfants de recevoir une éducation musicale. Ainsi, la plupart des gens auraient tendance à surévaluer la signification de la justesse vocale, même si celle-ci ne s'accompagne pas de l'indispensable sens du rythme. Ils s'imaginent que la reconnaissance auditive du nom des notes suffit à prouver les capacités musicales d'un individu, alors que ce n'est qu'une des aptitudes constitutives de la fameuse « oreille musicale », et que c'est loin d'être la plus importante, comparée à la sensibilité pour tout ce qui constitue « la qualité expressive du son », à savoir « les divers degrés de l'intensité sonore, du dynamisme, de la rapidité ou lenteur de succession des sons, du timbre[628] », etc.

Ainsi, de nombreux parents renoncent à inscrire leurs enfants à des cours de musique sous prétexte qu'ils auraient la voix fausse, ignorant que de tels déficits proviennent bien souvent non pas d'une incapacité vocale, mais d'une « oreille paresseuse », qu'il suffirait simplement de mettre un peu au travail. Par ailleurs, contrairement à une idée reçue, celui qui fait des fausses notes manque peut-être d'adresse ou d'entraînement ; cela n'en fera pas nécessairement pour autant un mauvais musicien, s'il aime la musique et qu'il est capable de la ressentir, de l'interpréter et de

[626] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La musique et l'enfant », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 46. Traduction de Julius Schwabe, p. 58 : „Um vollmusikalisch zu sein, braucht es (...) die Fähigkeit, künstlerische Erregungen zu empfinden und anderen mitzuteilen."
[627] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, *op. cit.*, p. 139.
[628] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La musique et l'enfant », *art. cit.*, p. 47. Traduction de Julius Schwabe, p. 59 : „Das Ohr muß auch die verschiedenen Schattierungen der Tonstärke, der Dynamik, heraushören, ferner diejenigen der Geschwindigkeit und Langsamkeit in der Abfolge der Töne, diejenigen der Klangfarbe (...), [das heißt alles], was (...) das Ausdrucksvolle des Tones ausmacht."

créer[629]. Et enfin, pour JAQUES-DALCROZE, trop de gens répandent une image réductrice de la musique en confondant tout simplement cette dernière avec le piano, alors que l'apprentissage prématuré de cet instrument, qui a tendance à surmener l'enfant et à développer chez lui démesurément le « sens tactile » au détriment des facultés rythmiques et auditives, est à ses yeux le coup le plus fatal que l'on puisse porter à la musicalité d'un individu.

> « Il est certain que si un jeune homme ou une jeune fille ayant étudié longtemps le piano sans résultat musical appréciable, abandonnaient quelque temps l'instrument pour cultiver leur musicalité, ils en retireraient un grand profit pour la continuation de leurs études pianistiques. Mais les mamans – dans leur candeur naïve – sont persuadées que c'est uniquement de l'étude du piano que dépend le développement musical[630]. »

La première réforme que propose JAQUES-DALCROZE réside avant tout dans le fait de retarder l'étude d'un instrument et de commencer, de préférence dans les écoles, par préparer progressivement l'enfant à l'apprentissage de la musique par le biais d'une éducation qui engage la personne dans sa totalité. L'objectif de la rythmique est de développer chez l'élève les « qualités indispensables d'impulsion, de sensibilité, de souplesse, d'esprit, d'ordre et d'imagination[631] », sans lesquelles il paraît vain de démarrer l'étude de la technique instrumentale, car les efforts fournis ne seront pas récompensés. De même, au lieu de commencer les études musicales par l'apprentissage de la théorie, ce qui a pour effet de dégoûter les enfants de la musique et de tuer, à la base, la joie qu'elle devrait leur procurer, il faudra chercher à « éveiller en eux le désir et l'amour de l'art[632] ». Le pédagogue recommande de se tourner tout d'abord vers leur constitution et leur tempérament, et de prendre le temps de réveiller leurs instincts et de développer leur réceptivité à l'art et leurs capacités d'expression.

> « L'art est la représentation stylisée d'images que des sensations produisent dans notre esprit. Chez les grands esprits, ces images sont peut-être innées, ou du moins la faculté de recevoir des sensations et des images claires et précises est innée. Ceux-là n'ont, semble-t-il, pas besoin d'être éduqués.

[629] Idem.
[630] Cf. *ibid.*, p. 51. Traduction de Julius Schwabe p. 64 sq. : „Des weiteren würden auch junge Leute beiderlei Geschlechts, die nach langwierigen und ohne nennenswerten Erfolg betriebenen Klavierstudien für einige Zeit das Instrument ruhen ließen, um ihre allgemeine Musikalität zu pflegen, sicherlich großen Vorteil für ihr ferneres Klavierstudium daraus ziehen. Aber die Mamas – in ihrer kindlichen Arglosigkeit – sind fest davon überzeugt, daß die musikalische Entwicklung einzig und allein vom Klavierstudium abhängt."
[631] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, *op. cit.*, p. 123.
[632] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'école, la musique et la joie », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 89. Traduction de Julius Schwabe, p. 111 : „[Worauf es beim Musikunterricht ankommt ist,] daß man in ihnen [den Schülern] das Verlangen und die Liebe zur Kunst erwecke."

> D'ailleurs, je n'ai pas la prétention d'éduquer des génies (…). Mais pour les autres, pour ceux dont les instincts dorment à moitié et à qui il manque la force de donner un élan naturel à leurs instincts, cette éducation ne doit-elle pas être vécue comme une libération ? (…) Il n'est sans doute pas possible de créer un tempérament, mais il est assurément possible de le développer[633]. »

Au sein même de cette phase préparatoire, il est, pour JAQUES-DALCROZE, indispensable de procéder par étapes, c'est-à-dire de dissocier l'enseignement du mouvement de l'analyse des tonalités, afin d'éviter de dépasser les capacités de compréhension de l'enfant. Ainsi, ce n'est qu'après avoir développé son sens rythmique par une gymnastique dont l'objectif est de « graver » dans son cerveau un certain nombre d'expériences rythmiques corporelles « sans cesse renouvelées », que l'on pourra faire de même avec les expériences acoustiques de l'oreille[634]. Jamais l'enfant ne devra être brusqué ; on devra veiller à ce qu'un objectif soit atteint avant de passer au degré de difficulté suivant.

Le père de la rythmique invite donc les enseignants à toujours progresser non seulement du simple vers le complexe, mais aussi, contrairement à ce qui est pratiqué dans les conservatoires, de la découverte empirique vers la connaissance théorique, pour revenir enfin au concret par la mise en pratique. Ainsi, les exercices de marche tels qu'ils sont pratiqués par les militaires lui semblent être un excellent point de départ pour enseigner la mesure, à condition que l'on rompe la monotonie de ce rythme binaire en faisant varier successivement toute une série de facteurs : il serait par exemple possible de faire partir les élèves « alternativement du pied droit et du pied gauche », de leur faire accentuer leur marche « de trois en trois pas, de quatre en quatre, de cinq en cinq, de six en six, dans plusieurs *tempi* » et enfin d'« alterner ces accentuations[635] ». Les résultats ne se feront pas attendre : ils acquerront « une marche moins mécanique et par conséquent moins fatigante », et deviendront ainsi « plus souples et plus délurés[636] ». Mais surtout, des élèves habitués de la sorte à réaliser certaines cadences et combinaisons rythmiques, assimileront plus facilement tous les concepts

[633] „Kunst ist stilisiertes Darstellen von Bildern, die in unserem Geiste durch Empfindungen erzeugt werden. Bei großen Geistern mögen diese Bilder vielleicht angeboren sein, jedenfalls ist bei ihnen die Anlage zu deutlichen und klaren Empfindungen und Bildern angeboren. Eine Erziehung scheint nicht nötig. Ich habe aber nicht die Anmaßung, Genies zu erziehen (...). Aber die anderen, jene, deren Instinkte halb schlafen, und denen die Kraft fehlt, ihren Instinkten einen natürlichen Aufschwung zu geben, muß für sie diese Erziehung nicht eine Befreiung sein? (...) Mag es auch nicht möglich sein, ein Temperament zu schaffen, so ist es doch gewiß möglich, es zu entwickeln." Emile Jaques-Dalcroze, „Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*, 1911, p. 34.
[634] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'école, la musique et la joie », *art. cit.*, p. 89.
[635] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », *art. cit.*, p. 34.
[636] Idem.

servant à désigner des durées musicales, car il sera possible de les leur ramener à un modèle concret qu'ils auront déjà pratiqué sans le savoir.

> « [Dans des cours de gymnastiques, l'enfant] apprendrait toute une série de combinaisons de pas, sans savoir qu'elles sont calquées sur des combinaisons de durées musicales. Le jour où on lui enseignerait la valeur des notes et lui en ferait réaliser les groupements, il n'y aurait plus qu'à lui rappeler ses anciens exercices de marche pour lui offrir ainsi un modèle métrique naturel qu'il lui serait facile de suivre (…). Se rend-on bien compte que l'enfant qui sait polker a approfondi les mystères d'un 2/4 composé de deux croches puis d'une noire ? Et le bon rameur, ceux d'un ¾ composé d'une blanche et d'une noire ? Servons-nous de procédés empiriques si ces procédés sont bons[637]. »

Même si les exercices de marche ne constituent que le point de départ de cette méthode, qui sollicite le concours de tous les muscles « conscients », leur description permet de mettre en évidence la démarche pédagogique propre à la rythmique. Dans un premier temps, l'élève apprend à réaliser corporellement puis à intérioriser un certain nombre de rythmes, qui, dans un deuxième temps, sont mis en rapport avec des durées musicales. Par la suite, l'enfant est amené à reconnaître et à reproduire consciemment les rythmes qu'il a appris dans toutes les combinaisons possibles et imaginables. Et seulement une fois que, par un long et systématique va-et-vient entre musique et réalisation corporelle, il aura acquis une conscience parfaite des rythmes et des sons, et sera devenu maître de son appareil musculaire et nerveux, il pourra se vouer avec joie à l'étude d'un instrument.

L'originalité de la méthode Dalcroze réside avant tout dans le fait qu'elle est centrée non pas sur l'instrument, dont la maîtrise apparaît comme la toute dernière étape de l'éducation musicale, mais sur l'individu et tout ce qui le caractérise : son âge, sa constitution, ses aptitudes et ses défauts. Aux yeux de JAQUES-DALCROZE, il est par exemple impensable d'enseigner la musique de la même façon à des adultes et à des enfants. Face à ces derniers, il est important d'adopter un ton et une méthode adaptés à leur âge, de se mettre à leur niveau, de renoncer à l'emploi de mots dont ils ne comprennent pas bien le sens, et de chercher à tout démontrer par l'action. De façon générale, les

[637] Cf. *ibid.*, p. 34 sq. Traduction de Julius Schwabe, p. 33 sq. : „Das Kind wird (...) [in den Gymnastikkursen] zunächst eine ganze Reihe von Gangarten lernen, ohne zu wissen, daß sie genau den Kombinationen der musikalischen Zeitwerte nachgebildet sind. Will man ihm später dann die Notenwerte und ihre rhythmische Ausführung beibringen, so braucht man es nur an seine ehemaligen Marschübungen zu erinnern, um ihm ein natürliches und leicht zu befolgendes metrisches Vorbild zu bieten (...). Ist man sich auch klar darüber, daß ein Kind, das Polka tanzen kann, das Geheimnis eines aus zwei Achteln und einer Viertelnote bestehenden 2/4-Taktes im Innersten erfaßt hat? Und ein guter Ruderer dasjenige eines ¾-Taktes, der sich aus einer Halben und einem Viertel zusammensetzt? Wir wollen solche, der täglichen Erfahrung entnommene Hilfsmittel nicht verschmähen, wenn sie gut und brauchbar sind."

« petits » ont beaucoup plus de facilités à apprendre debout qu'assis ; « la marche et les gestes renforcent leur mémoire et leur compréhension[638] », tandis que ce qui leur est présenté de façon abstraite ne fait qu'effleurer leur esprit. Il n'est, selon le pédagogue, jamais trop tôt pour préparer les enfants à la musique, mais à condition que cette initiation se fasse par le jeu et respecte la constitution, les préoccupations et les désirs de l'enfant.

> « La maman doit bercer son bébé en chantant, puis, dès qu'il peut prononcer quelques mots, il faut qu'elle les lui fasse prononcer dans divers degrés de l'échelle sonore. Avant de l'asseoir devant le clavier, elle doit étirer ses petits membres, lui faire faire des mouvements de flexion et de torsion, habituer ses mains à atteindre les objets éloignés en grande vitesse, et à faire plusieurs besognes à la fois, développer l'agilité des doigts, de façon à imiter les mouvements des souris rapides, des bœufs lents et pesants, des écureuils et des gazelles légères, et à imiter aussi avec la voix les grondements des lions et des tigres, les accents du coucou, les toc-toc des pics, les jacasseries des pies et des corbeaux, les gloussements des poules et les chants de la mésange et du rossignol (…). Il y a quantité d'amusements qui, tout en divertissant les enfants, leur apprennent à associer sans s'en douter l'ouïe à la vue et au toucher[639]. »

La rythmique tient également compte de l'origine ethnique et géographique des élèves, partant du principe que les conditions de vie influent durablement sur les tempéraments, qui déterminent eux-mêmes les différents styles musicaux. Ainsi, souligne JAQUES-DALCROZE, « l'enfant méridional possède naturellement le don de relier avec aisance des mouvements souples et gracieux, mais manque de précision et de force dans les gestes énergiques et accentués » ; et l' « esprit musical méridional » laisse donc transparaître ces mêmes caractéristiques. A l'inverse, l'enfant du Nord se distingue par sa capacité à « scander les rythmes avec force à l'aide du geste » et peine à « équilibrer et (…) nuancer des séries de mouvements arrondis », ce qui va de pair avec les « qualités musicales germaniques » que sont « la carrure et la force d'accentuation », et leur principal défaut, « la trop grande et rapide opposition du fort au doux », c'est-à-dire « le manque de souplesse dans l'enchaînement des nuances ». Les exercices auxquels on soumet les jeunes élèves en vue de préparer leur organisme à l'apprentissage de la musique doivent tenir compte de ces tendances et tenter de les corriger, c'est-à-dire de faire acquérir aux enfants de toutes races les qualités musicales qui leur manquent. Tandis qu'on inculquera la souplesse aux petits Allemands, les petits méridionaux devront travailler la précision et la puissance de leurs gestes.

[638] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, *op. cit.*, p. 127.
[639] Cf. *ibid.*, p. 120 sq.

Enfin, même s'il est possible de mettre en évidence un certain nombre de constantes ethniques ou nationales, l'éducation musicale que préconise JAQUES-DALCROZE doit partir des aptitudes et des faiblesses de chaque enfant, et tenter de lui appliquer un « traitement » individualisé. Quelle que soit sa constitution, chaque élève doit prendre conscience des moyens corporels qu'il a à sa disposition pour exprimer ses sentiments et ses pensées. Dans la quasi-totalité des cas[640], on parviendra à corriger les défauts ou bien, au pire, à suppléer certains manques par le développement d'autres facultés, à l'image de l'aveugle qui compense son déficit et acquiert une certaine indépendance en développant ses autres sens. Plus qu'une technique spécialisée et standardisée, c'est l'équilibre et la coordination de l'ensemble des « forces vives » qui doivent être placées au cœur de tout enseignement.

> « Le jardinier doit avoir de grands bras pour atteindre les branches des arbres, son échine doit être souple pour permettre au torse de s'incliner vers les herbes basses, mais il faut en outre que tout son être soit en bonne santé pour résister aux intempéries et que soient bien équilibrées toutes ses forces vives. Vous êtes rhumatisant et vous ne pouvez vous servir que d'une jambe. Qu'importe au fond si vous pouvez recourir à la suppléance de vos autres facultés motrices. Encore faut-il que votre organisme soit entièrement maître de l'ensemble de vos facultés motrices restées vivantes. Il ne suffit donc pas que vous soyez possesseur d'une admirable technique spécialisée. Il faut que nous possédions toutes les techniques. La technique suprême, l'intégrale, doit être constituée par une connexion de toutes nos activités corporelles et spirituelles[641]. »

En plaçant l'étude du rythme au centre d'un projet de réforme de l'enseignement de la musique, JAQUES-DALCROZE renoue avec la conception plus corporelle de cette dernière qui avait cours chez les Grecs anciens. Il déplace l'axe central de la pédagogie musicale de l'instrument vers le corps de l'enfant, dont la nécessaire préparation à l'art doit permettre de corriger ou de compenser un certain nombre de défauts constitutionnels susceptibles de freiner son épanouissement. Ce faisant, il favorise le développement de la sensibilité et des capacités d'expression par rapport à l'acquisition d'un savoir exclusivement technique, condamné à rester improductif lorsqu'il s'adresse à des enfants qui ne sont pas nés avec un talent très prononcé dans

[640] Selon Jaques-Dalcroze, il y aurait au maximum 5% d'incapacité totale aux études musicales, alors que pour le reste des enfants, on doit pouvoir rectifier leurs défauts par une pédagogie adaptée. Pour les 5% d'« infirmes », qu'il juge « aussi faciles à reconnaître et à classer que (…) [les cas] d'idiotie dans les études générales, de criminalité dans la vie de tous les jours », il semble qu'il n'y ait pas grand chose à faire. On pourra toujours les mettre dans des « classes spéciales » ou, s'ils tiennent vraiment à faire de la musique, les envoyer faire du piano dans les conservatoires !!! Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », *art. cit.*, p. 27.

[641] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, *op. cit*, p. 125.

ce domaine. Un enseignement précoce de la rythmique dans les écoles devrait pouvoir permettre de « musicaliser » la jeunesse, c'est-à-dire d' « éveiller les tempéraments » et les facultés auditives, et de rendre les enfants maîtres de leurs capacités d'expression. Il ne s'agirait pas seulement de les former à déchiffrer tant bien que mal quelques partitions, mais avant tout de leur faire aimer la musique, et de leur apprendre à la vivre et à se fondre avec elle. Ce n'est qu'en faisant corps avec la musique que l'on en vient à dépasser « son côté extérieur » pour se soumettre à « ses qualités émotives et vraiment éducatrices[642] ».

Le rythme au service de l'individu

Initier quelqu'un au rythme, c'est en même temps le soumettre à son influence bénéfique sur la santé et l'équilibre « psychophysique » de l'individu. Guérir la jeunesse de son arythmie est donc un objectif dont la portée dépasse de loin le cadre de la formation musicale. De nombreuses écoles de gymnastique et de danse nées autour de 1900 s'accordent d'ailleurs pour le dire : l'expression corporelle rythmique aide l'individu à vaincre ses blocages et ses conflits intérieurs ; au-delà de son intérêt purement esthétique, elle a donc également un effet thérapeutique considérable.

Le maître à penser de la danse expressionniste, Rudolf LABAN, apparaît comme l'un des plus éminents représentants de ce discours. A ses yeux, le danseur n'est pas seulement un artiste de scène ; il est appelé à mettre ses aptitudes au service de l'éducation et de la guérison du genre humain. Dans son livre *Le Monde du danseur*, il insiste notamment sur l'aptitude de la danse à « dissoudre [tant physiquement que psychiquement] les tensions et les inhibitions que l'être humain accumule[643] ». D'un point de vue physiologique, cette idée renvoie tout simplement au fait que le mouvement, bien pratiqué, active la digestion, le métabolisme et la croissance ; en un mot, il favorise la santé physique et provoque un sentiment de bien-être. Psychiquement parlant, LABAN compare la danse à la psychanalyse et souligne son aptitude à délivrer l'homme de ses conflits intérieurs en les faisant remonter à la surface. Le théâtre devient alors « une institution dans laquelle

[642] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », *art. cit.*, p. 23.
[643] „Tanz löst die im Menschen aufgespeicherten Hemmungen und Spannungen." Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 112.

la représentation de passions humaines déclenche la prise de conscience de sa propre vie pulsionnelle par le spectateur et libère ainsi les pulsions réprimées de leur enfermement dans l'inconscient[644] ». Par son action bienfaisante sur les corps comme sur les âmes, le travail du danseur devient ainsi une mission d'utilité publique.

Dans cette conception thérapeutique, LABAN a été précédé par les sœurs DUNCAN, dont l'œuvre artistique et éducative se plaçait déjà, dès les premières années du XX^e^ siècle, dans une perspective d'hygiène sociale inspirée des travaux de DARWIN et d'Ernst HAECKEL. Soucieuse du bien-être corporel de la femme, la grande Isadora désavoue fréquemment le désir sexuel suscité par son costume léger et ses danses, et aime à se présenter comme une « prêtresse » au service d'une religion nouvelle, œuvrant entre autres pour l'amélioration de la condition féminine et le « progrès de la race ».

> « Il ne s'agit pas seulement d'art authentique ou faux - , c'est une question qui touche à l'avenir de toute la race. Il s'agit de faire évoluer le sexe féminin vers la beauté et la santé, de revenir à la force originelle et aux mouvements naturels du corps féminin. Il s'agit de former des mères parfaites et de faire naître des enfants beaux et sains[645]. »

L'école de danse fondée à Berlin en 1904 et dirigée par sa sœur Elizabeth se plaçait d'ailleurs dans la même logique et avait la prétention de servir de modèle à une éducation d'un nouveau genre, fondée sur la libération du corps féminin. Les parents qui choisissaient de confier leurs enfants à cette institution plutôt qu'à des écoles primaires s'engageaient à les y laisser internes jusqu'à l'âge de 17 ans, afin qu'elles demeurent à l'écart de toute influence extérieure. Les jeunes filles, qui étaient vêtues, durant toute leur scolarité, d'une légère tunique inspirée du costume de scène d'Isadora, recevaient, en plus des matières scolaires traditionnelles, des cours d'éducation physique et esthétique qui étaient censés corriger leurs défauts de constitution et leur apprendre à se

[644] „Das Theater erscheint (...) als eine Anstalt, in der die Darstellung menschlicher Leidenschaften das Bewußtwerden des eigenen Trieblebens des Zuschauers auslöst und dadurch die unterdrückten Triebe aus ihrer Einkapselung im Unbewußten befreit." *Ibid.*, p. 113.

[645] „Es handelt sich nicht nur um wahre oder unechte Kunst -, es ist eine Frage, die die Zukunft der ganzen Rasse berührt. Es handelt sich um die Entwicklung des weiblichen Geschlechts zu Schönheit und Gesundheit, um die Rückkehr zur ursprünglichen Kraft und zu den natürlichen Bewegungen des weiblichen Körpers. Es handelt sich um die Entwicklung vollkommener Mütter und die Geburt schöner und gesunder Kinder." Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig, Diederichs, 1903, p. 42. Cité d'après : Hedwig Müller, „Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 330.

mouvoir avec grâce tout en s'inspirant de la nature. Un des aspects fondamentaux de leur pédagogie résidait dans la contemplation des formes animales et végétales, dans lesquelles les enfants étaient amenés à admirer les miracles de l'évolution des espèces, et qui servaient ensuite de modèles à l'expression corporelle. Ce modèle éducatif avait vocation à se répandre plus largement à l'échelle du pays. En 1911, le fruit du travail accompli est présenté à l'exposition sur l'hygiène de Dresde, où les jeunes élèves font office de véritables objets vivants d'exposition. A l'aide de démonstrations de danse et d'expositions de radiographies osseuses et de moulages en plâtre, on devait pouvoir admirer les bénéfices des exercices de danse sur la santé et imaginer les conséquences que la généralisation de telles méthodes pourraient avoir sur l'avenir de la race[646].

La mise en avant des effets thérapeutiques de l'expression corporelle et la tendance missionnaire se retrouvent évidemment aussi chez JAQUES-DALCROZE qui n'hésite pas, lui non plus, à présenter sa méthode comme étant l'une des clés du perfectionnement des races. Selon lui, la finalité de l'école n'est pas uniquement de servir les intérêts économiques du pays ; elle devrait avoir pour but non seulement de cultiver l'intelligence et la force, mais aussi de « renouveler les tempéraments », afin de créer des individus plus équilibrés et mieux armés face à la vie. En menant les réformes qui s'imposent, le système éducatif devrait devenir à même de « former (…) de nouvelles générations dont l'esprit serait plus souple, la volonté plus ferme, l'intelligence moins sèche et moins exclusive, les instincts plus raffinés, la vie plus riche, la compréhension de ce qui est beau, plus complète et plus profonde[647] ». Pour atteindre un tel objectif, le père de la rythmique propose de placer la musique au cœur du système éducatif tout en réformant son enseignement, afin de mettre à profit le rôle que lui ont assigné tous les grands maîtres de la pédagogie, de MONTAIGNE à SCHILLER, dans la formation de l'individu.

[646] Cf. *ibid.*, p. 331. Sur la présence des jeunes filles à l'exposition, voir aussi : Hedwig Müller, „Unser Tanz besteht wirklich nur aus der Schönheit der herrlichen Natur... Anna Duncans Werdegang in der Duncan-Schule 1905-1914", in Frank-Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, *op. cit.*, p. 116. Sur la *Hygiene-Ausstellung*, lire : Klaus Vogel, *Das deutsche Hygiene-Museum Dresden 1911-1990*, Dresden, Sandstein, 2003.

[647] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'école, la musique et la joie », *art. cit.*, p. 86. Traduction de Julius Schwabe p. 107 sq. : „Man könnte ja auf solche Weise ein neues Geschlecht heranbilden, dessen Geist geschmeidiger, dessen Wille fester, dessen Verstand weniger dürr und ausschließlich, dessen Instinkte verfeinert, dessen Leben reicher, dessen Verständnis für das Schöne umfassender und tiefer wäre."

> « Ce qui est surtout important dans l'étude de la musique, c'est de mettre les élèves à même de subir son influence (…)[648]. »

Le premier impératif d'une telle réforme consisterait à revenir aux sources de la musique, qui ne doit plus être conçue comme une « étude machinale, mécanique, en vue de produire, ou mieux reproduire, des sons[649] », mais comme ce qu'elle était à l'origine, à savoir « la conciliatrice entre l'inspiration et la mesure, l'art de s'exprimer dans un rythme personnel[650] ». Selon DALCROZE, il faut donc non seulement augmenter le temps hebdomadaire qui est consacré à son enseignement, mais il faut surtout se donner les moyens de lui faire jouer un rôle en tant qu'art, et non en tant que simple passe-temps, et mettre à profit les compétences de véritables experts.

> « Le jour où, dans la société telle qu'elle doit être, chacun se fera un devoir de communiquer à son entourage son savoir et son art ; le jour où chaque vrai musicien, chaque compositeur, chaque artiste consacrera une heure par jour à l'enseignement musical populaire, ce jour-là, la question sera résolue définitivement[651]. »

C'est donc aux vrais artistes qu'il incomberait de reprendre en main les études musicales, car eux seuls semblent à même d'imprimer sur la population « le cachet du style », d'insuffler aux individus le sens de l'ordre et de l'organisation afin que, devenus « disciples de l'art », ils en tirent un réel profit, du point de vue de leur bien-être personnel, et bâtissent ensemble une société meilleure.

> « L'éducation n'a pas pour tâche de former des individus isolés. Son but est plus éloigné, bien au-delà du présent : c'est le développement progressif de la race, le perfectionnement de la manière de penser et de juger. Il ne suffit pas de guérir la maladie de l'ignorance en augmentant son propre savoir. Il s'agit de prendre des mesures prophylactiques pour l'avenir, il faut que l'éducation influe sur les dispositions de la génération actuelle et les améliore de telle sorte qu'elle puisse transmettre aux générations futures des instincts sociaux plus puissants et des besoins de vérité plus intenses[652]. »

---

[648] Cf. *ibid.*, p. 89. Traduction de Julius Schwabe p. 111 : „Worauf es beim Studium der Musik vor allem ankommt, ist, daß man die Schüler für ihren Einfluß empfänglich mache (...)."

[649] Cf. *ibid.*, p. 86.

[650] Idem.

[651] Cf. *ibid.*, p. 87. Traduction de Julius Schwabe p. 110 : „Wenn einmal in der Gesellschaft, wie sie sein soll, jedermann es sich zur Pflicht macht, seinen Nebenmenschen sein Wissen und Können mitzuteilen, wenn einmal jeder wahre Musiker, jeder Komponist, jeder Künstler nur eine Stunde täglich der musikalischen Unterweisung des Volkes zum Opfer bringt, wird die Frage ein für allemal gelöst sein."

[652] Cf. *ibid.*, p. 88. Traduction de Julius Schwabe p. 110 : „Die Erziehung hat nicht die Aufgabe, einzelne Menschen als solche heranzubilden. Ihr liegt ob, die Rasse fortschreitend zu entwickeln, die Art und Weise des Denkens und Urteilens zu vervollkommnen. Um dem Übel der Unwissenheit abzuhelfen, genügt es nicht, sein eigenes Wissen zu mehren. Da gilt es, für die Zukunft vorbeugende Maßregeln zu ergreifen. Da muß die Erziehung auf die Fähigkeiten des jetzigen Geschlechts einen derart veredelnden Einfluß gewinnen, daß sie den kommenden Geschlechtern mächtigere soziale Triebe und einen unbedingteren Drang nach Wahrheit überliefern kann."

Guérir l'individu de ses blocages et de ses tensions par le biais d'une éducation musicale centrée sur le corps, et par-là même œuvrer en faveur d'une évolution ascendante de la race et une amélioration des liens au sein de la société : cet objectif réunit donc des personnalités de nationalités différentes[653], mais dont les projets trouvent auprès de la bourgeoisie cultivée allemande un écho particulier en ce début du XX^e^ siècle. Le rythme apparaît alors comme le moyen de façonner une humanité nouvelle, libérée de l'emprise de l'intellectualisme[654], et capable de maîtriser et de coordonner les forces que la nature a mises à sa disposition[655].

Le premier de ces deux objectifs se fonde sur l'observation d'un paradoxe : pour libérer l'esprit, il faut commencer par « purifier » le corps. Car obstrué par des « impuretés » ou mal réglé (insuffisance musculaire, système nerveux défaillant, etc.), ce dernier emprisonne nos pensées dans des considérations purement matérielles et empêche notre âme de s'élever au-dessus de réalités concrètes. Notre énergie intellectuelle se trouve alors gaspillée.

> « Si nous sommes obligés de penser à notre corps, nous en perdons forcément une partie de notre liberté d'esprit, car la majorité des intelligences sont esclaves de leurs formes corporelles, prisonnières de la matière. Et, contrairement à ce que l'on croit généralement, c'est l'exagération d'un intellectualisme prématuré, d'études et analyses trop spécialisées qui, au lieu de rendre l'esprit lucide, y apporte le trouble et le déséquilibre[656]. »

Dans une allocution prononcée devant ses élèves de Hellerau[657], JAQUES-DALCROZE explique de quelle manière les exercices de rythme en viendront à « décongestionner » entièrement les cerveaux et à procurer à ceux qui les pratiquent un bien-être et une « élasticité » durables jusqu'alors réservés aux génies. Car selon lui, toutes les pensées qui n'ont pas fait « vibrer »

---

[653] Les sœurs Duncan sont américaines, Emile Jaques-Dalcroze est suisse, et Rudolf Laban est d'origine hongroise et né à Bratislava.

[654] Voir dans la deuxième partie de la présente étude l'importance de ce thème en relation avec le constat d'arythmie généralisée.

[655] Voir dans la présente étude le développement sur « l'école génératrice d'individus mal coordonnés », chapitre 2 de la 2^e^ partie.

[656] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation », *art. cit.*, p. 58. Traduction de Julius Schwabe p. 73 : „Solange wir immerwährend gezwungen sind, an unseren Körper zu denken, verlieren wir notwendig einen Teil unserer Geistesfreiheit; wie denn die Mehrzahl der Geister Sklaven ihrer Körperformen, Häftlinge der Materie sind. Und ganz entgegen der allgemeinen Auffassung wird gerade durch die übertriebene und verfrühte Ausbildung der Verstandeskräfte, durch die einseitig analytischen Studien und Denkgewohnheiten, der Geist nicht sowohl aufgehellt als vielmehr getrübt und aus seinem gesunden Gleichgewichte gebracht."

[657] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert", *art. cit.*, p. 32-56.

simultanément le corps et l'âme finissent par s'accumuler en nous jusqu'à provoquer une véritable « constipation intellectuelle », qui nous empêche de bien réfléchir et bloque nos élans créateurs. Avant de former les capacités de raisonnement de l'enfant, il est donc indispensable de développer la réceptivité de son organisme ainsi que son aptitude à se mettre en mouvement dès qu'il reçoit une impulsion du cerveau. Un corps sain, équilibré et qui aura assimilé un certain nombre de « formes rythmiques » réagira de façon instantanée et adéquate à toutes nos pensées et nous permettra ainsi de les ordonner, de les mettre en forme et de les évacuer plus facilement. En d'autres termes, nous acquérons, avec le sens du rythme, la capacité de vivre pleinement tout ce que nous pensons, ce qui a pour effet de libérer et de stimuler nos facultés intellectuelles. Et en définitive, nous en tirons une joie profonde, mais aussi un bénéfice du point de vue de l'imagination, de la volonté et donc de l'éthique.

> « [C]ertain de pouvoir exécuter aisément tous les mouvements suggérés par d'autres ou voulus par lui-même, sans effort, sans préoccupation, - l'enfant sent naître et grandir la volonté d'user des forces abondantes qui sont en son pouvoir. Son imagination se développe de même, car son esprit, délivré de toute contrainte, de toute inquiétude physique, peut dès lors s'abandonner à toute sa fantaisie. La fonction développe l'organe, la conscience des fonctions organiques développe celle de la pensée. Et du fait que l'enfant se sent délivré de toute gêne physique et de toute préoccupation cérébrale d'ordre inférieur, il conçoit de la joie. Cette joie est un nouveau facteur de progrès moral, un nouvel excitateur de la volonté[658]. »

Tandis que l'école, sous prétexte de développer la volonté des enfants, affaiblit en réalité les corps pour augmenter, de façon relative, l'emprise que l'esprit a sur eux[659], la rythmique part du principe qu'il n'existe pas de volonté forte sans un corps robuste (et inversement), et qu'il est donc nécessaire de faire progresser l'individu de façon globale et coordonnée. Dans l'allocation aux élèves de Hellerau citée plus haut, JAQUES-DALCROZE souligne par ailleurs l'évidente complexité de cette question : il y a beaucoup de gens qui croient avoir de la volonté alors qu'ils ne

---

[658] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation », *art. cit.*, p. 59. Traduction de Julius Schwabe p. 74 : „[I]m sichern Bewußtsein, alle Bewegungen – gesollte wie selbstgewollte – leicht, mühelos und völlig unbefangen ausführen zu können, fühlt das Kind, wie in ihm der Wille erstarkt, von den reichen Kräften, die ihm untertan, Gebrauch zu machen. Desgleichen entwickelt sich seine Einbildungskraft. Denn sein Geist, jeden Zwanges, jeder physischen Unruhe entledigt, kann nunmehr ungestört dem eigensten Zuge seines Wesens folgen. Die Tätigkeit entwickelt das Organ; das Bewußtsein der organischen Tätigkeit entwickelt die Klarheit des Denkens. Und daraus, daß das Kind sich befreit fühlt von jeder körperlichen Hemmung, von jeder Inanspruchnahme des Gehirns durch niedrige Verrichtungen, schöpft es eine tiefe Freude. Diese Freude bedeutet einen neuen Faktor sittlichen Fortschrittes und einen neuen Ansporn des Willens."

[659] Voir dans la présente étude : « L'arythmie des individus comme conséquence d'une éducation trop centrée sur le développement de l'intellect et de la volonté », chapitre 2 de la 2e partie.

font, en réalité, qu'obéir à leurs instincts ; d'autres seront, quant à eux, capables de se montrer extrêmement volontaires dans la maîtrise de leur corps mais pas dans celle de leur esprit (ou l'inverse !) ; enfin, certaines personnes ont de la volonté mais ne sont pas à même de la mettre en pratique, soit parce qu'elles ne savent pas le faire, soit parce qu'elles n'en ont pas les capacités physiques. Mais quoi qu'il en soit, tout renforcement de la volonté doit impérativement passer par un travail sur le corps, car c'est dans ce dernier que chaque individu puise son énergie. Par conséquent, il n'y a qu'en s'efforçant de développer sa force et sa coordination que l'éducation pourra ouvrir la voie à un perfectionnement plus large, qui dépassera le cadre des capacités motrices.

> « [I]l me semble probable qu'un homme dont les muscles et les nerfs sont affaiblis est également faible moralement. Si ce dernier en vient, par la force de sa volonté, à renforcer son corps, la confiance en lui qu'il tirera de ce progrès le mettra en état d'accomplir également des progrès spirituels et moraux[660]. »

Il apparaît clairement que l'homme qui a remis le corps au centre des études musicales et conteste l'emprise d'un intellectualisme précoce sur l'éducation des enfants n'occulte en aucun cas la nécessité d'une formation de nos fonctions cérébrales. Chez lui, c'est même cette dernière qui constitue l'objectif suprême, la « purification » de l'organisme ne servant en réalité qu'à préparer le terrain pour permettre à l'esprit d'atteindre sans embûches des sphères plus élevées. Au stade final de la formation rythmique, le corps est censé, tel la plus parfaite des machines, répondre à la perfection et sans délai à tous les ordres du cerveau ; il doit avoir atteint un degré d'ordre, d'efficacité et d'automatisation dispensant l'esprit de gaspiller ses forces à le contrôler et à le guider. Ainsi délesté, ce dernier se trouvera alors libre d'accomplir des progrès jusque-là jugés inconcevables.

> « Tous les exercices de la méthode de rythmique ont pour but de renforcer la faculté de se concentrer, d'habituer le corps à se tenir, pour ainsi dire, sous pression en attendant les ordres des zones supérieures (…). De plus, ces exercices tendent à créer des habitudes motrices plus nombreuses et des

[660] „[M]ir scheint wahrscheinlich, daß ein Mensch mit geschwächten Muskeln und Nerven auch moralisch schwach ist. Kommt dieser nun durch Willenskraft dazu, seinen Körper zu kräftigen, so wird ihn das Selbstvertrauen, das aus diesem Fortschritt erwächst, in Stand setzen, auch geistige und moralische Fortschritte zu machen." Emile Jaques-Dalcroze, „Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert", *art. cit.*, p. 36 sq.

> réflexes nouveaux, à obtenir pour le minimum d'effort le maximum d'effet, à tranquilliser ainsi l'esprit, à renforcer la volonté et à instaurer l'ordre et la clarté dans l'organisme[661]. »

Par ailleurs, ainsi que l'ont relevé Karl BÜCHER, dans le cadre de son étude des méthodes de travail des primitifs[662], et analysé les psychologues Wilhelm WUNDT[663] et Oscar Louis FOREL[664], l'organisation rythmique des mouvements facilite considérablement l'acquisition d'automatismes, qui entraîne pour l'homme une double libération d'énergie. D'un côté, les mouvements devenus subconscients libèrent notre « volition attentionnelle », c'est-à-dire que l'automatisme « débarrasse le champ pour faire de la place à d'autres préoccupations de la conscience attentionnelle[665] », de sorte que nous parvenons sans effort particulier à accomplir machinalement une action tout en nous concentrant sur autre chose. Ainsi, de même que l'activité de la marche n'empêche aucun être humain de discuter, de chanter ou bien de rêver, une tricoteuse entraînée ne se laissera pas absorber par son ouvrage. De l'autre côté, l'entraînement acquis par la répétition rend plus facile l'accomplissement de certains mouvements, car il développe les muscles et améliore l'innervation nécessaire à leur accomplissement[666]. Pour JAQUES-DALCROZE comme pour l'économiste et les deux psychologues, il y a donc là un immense bénéfice à tirer pour l'humanité. Un enfant qui aurait, par une éducation rythmique particulière, acquis un grand nombre d'automatismes, se montrerait donc probablement plus performant et aurait tendance à moins se fatiguer, à la fois physiquement et psychiquement, dans l'accomplissement de nombreuses tâches. Et surtout, il ne serait pas contraint de rester concentré sur son activité musculaire et aurait par conséquent l'esprit bien plus disponible, ce qui devrait le rendre intellectuellement plus créatif.

Pour JAQUES-DALCROZE, toute méthode éducative doit donc avant tout chercher les moyens de renforcer la volonté de l'élève et de rendre celui-ci maître de ses facultés physiques et

---

[661] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation », *art. cit.*, p. 59. Traduction de Julius Schwabe p. 74 : „Zahlreiche Übungen unserer rhythmischen Methode zielen darauf ab, das Konzentrationsvermögen zu steigern, den Körper daran zu gewöhnen, sich in Erwartung der Hirnbefehle beständig sprungbereit und schlagfertig zu halten (...). Des weiteren wollen diese Übungen zahlreiche motorische Gewohnheiten und neue Reflexe erzeugen, mit einem Mindestmaß von Anstrengung ein Höchstmaß von Wirkung erreichen, den Geist dadurch beruhigen, den Willen kräftigen und im ganzen Organismus Ordnung und Klarheit stiften."

[662] Voir dans la présente étude le développement sur « Les rythmes aux confins de la civilisation » dans le deuxième chapitre de la troisième partie.

[663] Voir dans la présente étude le développement sur « Rythme et étude expérimentale des phénomènes de perception » dans le premier chapitre de la troisième parie.

[664] Cf. Oscar Louis Forel, *Le rythme. Etude psychologique*, Leipzig, Ambrosius Barth, 1920.

[665] Cf. *ibid.*, p. 29.

[666] Cf. *ibid.*, p. 25.

psychiques, sans pour autant réprimer ses instincts et sa vitalité, dans lesquels il puise l'énergie nécessaire à sa créativité. Calmer les enfants et leur défendre toute manifestation d'ordre moteur ne peut être, à ses yeux, une fin en soi ; et il faut par conséquent mettre fin à « ce continuel refoulement de leurs sentiments » et à « l'état de persistante inhibition[667] » qu'infligent à la jeunesse des parents et des enseignants « ignorants des rapports physico-psychiques[668] » qui régissent tout être humain. Selon lui, il importe au contraire de développer les forces des jeunes gens, mais tout en leur apprenant à les équilibrer, à les canaliser et à les coordonner, pour qu'ils soient capables de mieux les exploiter. Car s'il est un crime de chercher à affaiblir « l'intense vie enfantine », on rend, au contraire, un inestimable service à l'enfant en transformant sa « fébrile agitation » en une « intense activité sainement organisée[669] ».

> « La nature engendre l'action, et l'esprit la dirige. Autrement dit, il faut vivre sa vie sans mesure, mais en mesure[670]. »

JAQUES-DALCROZE est persuadé que le rythme réussira là où l'éducation traditionnelle a échoué, car il est, par nature, à la fois « l'ordre, la mesure dans le mouvement et la manière personnelle d'exécuter ce mouvement[671] ». C'est pourquoi, mis au service de la formation des individus, il aidera le pédagogue à trouver un juste équilibre entre le respect de l'instinct et la nécessaire mise en forme des forces vitales. Il voit en lui le seul principe à pouvoir sortir les Occidentaux de l'état de désordre intérieur dont l'art d'avant 1914, avec son refus de la forme et sa tendance à la recherche d' « effets fantaisistes sans corrélation avec la vie normale[672] », était, à ses yeux, le symptôme le plus évident. Peintres et musiciens soumis aux bienfaits de la rythmique renonceront naturellement à toute forme d'artifice au profit de « ce qui est invariable et permanent dans la forme » ; et ils feront de leur art « une architecture satisfaisant à la fois aux besoins de la fantaisie émotive et aux exigences de l'ordre[673] ». Leurs œuvres seront ainsi non seulement

[667] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, *op. cit*, p. 129.
[668] Idem.
[669] Idem.
[670] Cf. *ibid.*, p. 130.
[671] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « L'école, la musique et la joie », *art. cit.*, p. 89.
[672] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Le rythme et l'imagination créatrice », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 101.
[673] Idem.

l'expression d'une harmonie retrouvée, mais elles contribueront aussi à propager cet équilibre au sein de la société.

En ce sens, la méthode prônée par JAQUES-DALCROZE se présentait comme une savante combinaison entre, d'un côté, des exercices très directifs visant à améliorer la réceptivité du corps ainsi que sa discipline et sa réactivité, et de l'autre, des séances d'improvisation, destinées à aider l'élève à découvrir son propre style. Par le premier type d'activités, les enfants développent leur sensibilité et la maîtrise de soi. Les exercices de cette catégorie leur apprennent notamment à prendre parfaitement possession de leur corps et à en diriger tous les mouvements, à ressentir au fond d'eux-mêmes les moindres nuances de la musique pour être ensuite capables de l'incarner au moyen d'un « alphabet corporel » inventé par le maître (JAQUES-DALCROZE parle de « réalisation corporelle immédiate »), à répondre de façon adéquate et sans délai à tout commandement inopiné (un « hop » énergique), ou encore à dissocier les mouvements de leurs membres pour leur faire réaliser simultanément des rythmes différents voire opposés (« polyrythmie » et « contrepoint[674] »).

Les exercices d'improvisation, qu'il s'agisse d'improvisation corporelle, vocale ou instrumentale, ont quant à eux pour objectif l'acquisition d'une profonde connaissance de soi, sans laquelle la maîtrise de toute technique fait tomber l'individu dans l'imitation, l'artifice et le mensonge. Car, de même que tout art réussi doit impérativement « jaillir de notre âme », et tout style être « vivifié par notre être supérieur[675] », l'homme qui acquiert, au contact de la musique, les qualités d'ordre et de précision, ne doit en aucun cas courir le risque de se perdre lui-même. Toute personne formée à la rythmique et capable de l'enseigner à d'autres doit avoir appris à « se dépasser elle-même » et « à remplacer l'homme primitif créé par la nature par un être plus accompli qui sera façonné par la volonté et connaîtra ses forces[676] », ce qui passe inévitablement par l'exploration et

[674] Pour une présentation plus approfondie de tous ces exercices, se reporter à la description des contenus de rythmique, solfège et improvisation dans l'article : Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation », *art. cit.*, p. 61-74.
[675] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, *op. cit*, p. 148.
[676] Citation complète : „Es ist unmöglich, andere zu entwickeln, wenn man (...) nicht gelernt hat, sich selbst zu besiegen, sich besser zu machen, seine schlechten Instinkte zu unterdrücken, die guten zu stärken und an die Stelle des primitiven von der Natur geschaffenen Menschen einen vollkommeneren zu setzen, der durch den Willen gebildet ist und seine

l'utilisation de telles forces. Il faut les laisser s'exprimer pour pouvoir en faire l'inventaire et travailler à leur donner forme.

Mais le rythme ne se contente pas de libérer les individus par les effets bénéfiques qu'il a sur le corps comme sur l'esprit, ni même de canaliser leurs énergies et de rétablir en eux l'équilibre perdu entre instinct et facultés intellectuelles ; il est également le lieu d'une véritable fusion et un formidable outil de coordination et de synthèse. La pratique du rythme et de la danse apprend à l'homme à unir ses forces et à percevoir le monde en utilisant l'ensemble de ses facultés. Pour Rudolf LABAN, la capacité à appréhender les êtres et les choses de façon unitaire et à mobiliser d'un seul mouvement son corps, son âme et son esprit est bel et bien le propre du danseur. Il en fait même l'objet d'un sens particulier qu'il nomme le « sens du danseur » [« der tänzerische Sinn[677] »] et considère son développement au sein d'une éducation nouvelle comme étant la seule réforme susceptible de changer profondément le destin de l'humanité. Pour retrouver la synthèse, qui fait défaut dans la majorité des méthodes appliquées, il faut, selon lui, se tourner vers l'homme et chercher en lui les instincts à former et les penchants à développer.

> « Il manque [dans la pédagogie] l'unité, la synthèse, non pas dans le sens où, par exemple, le monde entier devrait appliquer la même méthode, mais dans le sens où partout, on part de l'analyse des phénomènes inhérents à l'éducation et de leurs suites, au lieu de rechercher la racine d'une pédagogie rationnelle dans le matériau en lui-même, dans les caractéristiques fondamentales de l'homme[678]. »

Or, le danseur, qui concevra nécessairement l'éducation comme une véritable entreprise de « construction » et de « mise en forme » [« Bauvorgang », « Form-gebungsvorgang[679] »], apparaît comme le mieux placé pour mettre la pédagogie au service de la synthèse. Car pour lui, cette dernière est une expérience quotidienne : dans le domaine de la danse, « il n'existe (…) pas de mouvement de l'âme ou de travail de l'intellect sans mouvement du corps et inversement[680] ». Les

---

Kräfte kennt." Emile Jaques-Dalcroze, „Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert", *art. cit.*, p. 42 sq.

[677] Cf. Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers...*, *op. cit.*, p. 40.

[678] „Es fehlt [in der Pädagogik] die Einheitlichkeit, die Synthese, nicht in dem Sinne, daß etwa überall auf der ganzen Welt die gleiche Methode angewendet werden sollte, sondern in dem Sinne, daß man überall von der Analyse der Erscheinungen und Erscheinungsfolgen, die in der Erziehung auftauchen, ausgeht, anstatt die Wurzel einer rationalen Pädagogik im Material selbst, in den Grundeigenschaften des Menschen zu suchen." *Ibid.*, p. 111.

[679] Idem.

[680] „Es gibt (...) keine Gemütserregung oder Verstandesleistung ohne Körperbewegung und umgekehrt." *Ibid.*, p. 114.

gestes [*Gebärde*] du danseur constituent, par définition, l'unité indissociable entre travail de l'intellect, mouvement de l'âme et mouvement du corps. De ce fait, toute dissociation de ces trois éléments est vécue par lui comme un déséquilibre voire comme une pathologie. Son art est le seul à faire fusionner aussi parfaitement la « capacité », la « foi » et la « connaissance » ; réunis en lui, la volonté, le sentiment et la pensée deviennent les « accords de variations rythmiques de la force du geste[681] ». Et fort de cette aptitude à unir ses propres forces et à poser sur ce qui l'entoure un regard parfaitement « synthétique », il apparaît comme le seul à pouvoir sortir l'homme moderne de l'état de confusion dans lequel l'intellectualisme l'a fait tomber.

> « Aucun homme ne parvient à approcher le véritable sens des choses en ne se servant que de son intellect, de ses sensations ou de ses sentiments. Mais, si le corps, l'âme et l'esprit tendent de la même manière vers l'impression, émerge alors dans notre perception une certitude des choses du monde, qui est bien au-dessus de l'apparence trompeuse que la nature offre aux différents centres de notre appareil psychique pris individuellement (…). En ne mettant en œuvre qu'une force partielle de notre être, nous ne pouvons saisir qu'une fraction de ce que nous considérons[682]. »

Une personne qui ne parvient pas à accorder ses différentes fonctions doit donc se contenter d'une vision déformée de la réalité. Mais de plus, son incapacité risque de la conduire à un état de conflit intérieur, dans lequel celles-ci en viendraient à se combattre mutuellement jusqu'à ce que certaines d'entre elles finissent par être asservies ou anéanties par les autres. Un tel individu, s'il n'est pas confié à temps à un danseur, aura fort à souffrir de cette situation, qui lui fera perdre progressivement toute conscience de l' « ordre rythmique » ; et il sombrera inévitablement dans la brutalité [« Verrohung »], l'amollissement [« Verzärtelung »] ou le désespoir [« Verzweiflung[683] »]. L'éducation par la danse est la seule capable de briser cette alternative, car elle aide les hommes à surmonter leurs conflits intérieurs et à faire travailler tout leur être de façon coordonnée.

De surcroît, la danse libère les tempéraments, qui sont alors beaucoup moins enclins à s'abandonner aux dogmes et aux idéologies. Fortes d'une vision saine et unitaire de la réalité, de

---

[681] „Tanz ist nicht bloß Können, er ist auch Glaube und Wissen. Er vereint Wollen, Fühlen und Denken als Knotenpunkte oder Akkorde rhythmischer Veränderungen der Gebärdenkraft." *Ibid.*, p. 39 sq.

[682] „Kein Mensch vermag nur durch den Verstand oder nur durch Empfinden oder Gefühl dem wahren Sinn der Dinge nahe zu kommen. Ist aber Körper, Seele und Geist in gleicher Weise dem Eindruck entgegengespannt, so entsteht in unserer Wahrnehmung eine Gewißheit über die Dinge der Welt, die hoch über dem trügerischen Schein steht, den die Natur den einzelnen Teilzentren unserer Psyche bietet (...). Mit nur einer Teilkraft unseres Wesens können wir auch nur einen Bruchteil des Betrachteten erfassen." *Ibid.*, p. 22.

[683] Cf. *ibid.*, p. 141.

telles personnalités sauront par conséquent échapper à l'emprise des trois piliers de la civilisation moderne que sont la science, la politique et la religion, et toutes les tentatives de manipulation émanant de ces trois institutions deviendront vaines[684]. Confrontées à une humanité libérée, ces dernières seront alors contraintes d'évoluer : tandis que la première apprendra à se détourner de l'abstraction la plus improductive, les deux autres perdront, au profit de l'art, l'influence qu'elles ont sur la société, et le culte religieux deviendra tout particulièrement caduque pour ceux qui auront trouvé dans la pratique de la danse une « unité multiple et infinie » dépassant toute autre forme d'expérience métaphysique[685].

En apprenant à chaque individu, dès son plus jeune âge, à maîtriser ses forces et à opérer la synthèse de ses facultés, l'éducation par la danse aide à lutter contre tous les déséquilibres dont souffre trop fréquemment l'homme moderne : une pensée trop abstraite, qui aboutit inéluctablement à l'autodestruction[686], le sentimentalisme et la puérilité[687], ou encore le culte de la force brutale[688]. Aux yeux de LABAN, il y a urgence à faire reculer tant le matérialisme dominant que l'impuissance à laquelle se condamnent nombre d'artistes, en proie à la « la folie d'une harmonie et d'une beauté parfaite, sans lien avec la vie[689] ». Pour rendre à l'art sa fonction éducative et remettre l'humanité sur la bonne voie, il faut développer le « sens du danseur » chez les individus et faire jaillir le rythme qui sommeille en chacun d'eux.

> « Qu'est ce que le rythme ? (…) [L]a majorité des gens ne connaît pas cette force, alors qu'elle vit continuellement en nous et se révèle continuellement à nous. Les meneurs de l'humanité, les chercheurs, les prêtres et d'autres cherchent depuis longtemps à connaître le rythme. Toute leur volonté d'investigation et d'expérimentation se concentre sur cette recherche, mais ils ne le trouvent pas. Car le savoir de ces gens est réducteur et illusoire. A partir de leur simple volonté ou de leur simple sentiment, ils tentent de créer des chemins et se détournent sans cesse du seul chemin qui conduise au but : la voie de la synthèse, le rassemblement en vue de la forme suprême : l'Homme[690] ! »

[684] Cf. *ibid.*, p. 33 sq.
[685] Cf. *ibid.*, p. 43 sq.
[686] Cf. Rudolf Laban, *Gymnastik und Tanz*, *op. cit.*, p. 30 sq.
[687] Cf. *ibid.*, p. 33.
[688] Idem.
[689] „Der vom Leben abgetrennte Wahn vollendeter Harmonie und Schönheit ist ebenso unerfreulich und macht ebenso schwächlich wie die Absicht, nur dem Bedarf der Not zu dienen." *Ibid.*, p. 34.
[690] „Was ist Rhythmus? (...) [D]ie wenigsten Menschen kennen diese Kraft, obwohl sie immer in uns lebt und sich uns immer offenbart. Die Führer der Menschen, Forscher, Priester und andere suchen den Rhythmus seit langem zu erkennen. All ihr Ergründenwollen, ihr Erfahrenwollen ist auf dieses Suchen abgestellt, aber sie finden ihn nicht. Das Können dieser Menschen ist eben einseitig, scheinhaft. Aus dem bloßen Wollen oder dem bloßen Fühlen heraus

Sur ce point, la proximité entre le maître à penser de la danse expressionniste et le père de la rythmique paraît évidente. Persuadé que sa méthode parviendrait, à terme, à « unifier toutes les forces vives de l'individu[691] », ce dernier présentait également le rythme comme le fondement d'une « éthique individuelle (…) dont la possession (…) fait de l'organisme humain comme une collection d'idées, de sensations et de propriétés, comme une harmonie vivante d'existences indépendantes, volontairement associées[692] ». Aux yeux de JAQUES-DALCROZE, la clé d'une telle synthèse est une éducation fondée sur l'harmonisation et le renforcement du système nerveux, dont il considère les dysfonctionnements comme la principale cause de désordre musculaire et cérébral chez les jeunes. La réalisation de rythmes apparaît à cet égard comme extrêmement formatrice, car elle fait non seulement travailler l'esprit et le corps, mais également les nerfs qui les relient l'un à l'autre.

> « [P]our exécuter corporellement un rythme avec précision, il ne suffit pas d'avoir saisi intellectuellement ce rythme et de posséder un appareil musculaire capable d'en assurer la bonne interprétation. Il faut encore et surtout établir des communications rapides entre le cerveau qui conçoit et analyse, et le corps qui exécute. Ces communications dépendent du bon fonctionnement du système nerveux[693]. »

Une parfaite communication à l'intérieur d'un organisme libéré de ses blocages et la synthèse des forces qu'elle rend possible au sein de l'individu doivent devenir la source d'une joie profonde et durable, qui se substituera aux vaines distractions qui se développent dans les grandes villes et par lesquelles les hommes cherchent à oublier leur triste condition.

> « Les vrais artistes n'ont pas besoin de s'amuser pour se reposer de leurs travaux ! Ils ont besoin de joie, et celle-ci vient de leur travail, uniquement de leur travail ! (…) La joie dont je vous parle ne

---

versuchen sie, Wege zu schaffen, und vermeiden stets den Weg, der zum Ziel führt: den Weg der Synthese, das Zusammenfassen zur Höchstform: Mensch!" *Ibid.*, p. 34 sq.

[691] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation », *art. cit.*, p. 60. Traduction de Julius Schwabe, p. 76 : „die gesamten lebendigen Kräfte des Menschen zu vereinigen".

[692] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Le rythme et l'imagination créatrice », *art. cit.*, p. 101. Traduction de Julius Schwabe, p. 124 : „Der Rhythmus allein vermag (...), jene individuelle Ethik zu begründen, deren Besitz (...) aus dem menschlichen Organismus gleichsam einen Verband von Ideen, Empfindungen und Eigenschaften, gleichsam eine lebendige Harmonie unabhängiger, aber freiwillig verbündeter Wesenheiten macht."

[693] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique, le solfège et l'improvisation », *art. cit.*, p. 58. Traduction de Julius Schwabe : „[U]m einen Rhythmus genau zu verkörpern, genügt es eben nicht, ihn bloß verstandesmäßig erfaßt zu haben und einen Muskelapparat zu besitzen, der seine gute Verkörperung zu gewährleisten vermag. Es gilt außerdem – und vor allem – noch rasche Bahnungen zwischen dem vorstellenden, analysierenden Gehirn und dem ausführenden Körper herzustellen. Diese Bahnungen hängen von der richtigen Tätigkeit des Nervensystems ab."

> repose pas sur des faits extérieurs ni sur des circonstances particulières, c'est un état durable de notre être[694]. »

Ces paroles prononcées devant des élèves du centre de Hellerau, prouvent à la fois le rigorisme du pédagogue et sa fidélité à l'idée selon laquelle toute éducation doit placer l'individu au cœur de ses préoccupations avant de chercher à faire intervenir quelque élément extérieur que ce soit[695]. A ce stade, la musique n'est d'ailleurs plus considérée comme une fin en soi, mais davantage comme un outil indispensable à la formation de l'organisme. Car, selon lui, elle représente le seul langage qui puisse noter avec autant de nuances et de précision la durée et l'intensité des mouvements du corps humain[696]. Mais le jour où elle aura rempli sa fonction éducative et réglé à la perfection chacun de nos rythmes, les rôles s'inverseront progressivement, et c'est au contraire de nos corps libérés qu'émaneront les nouveaux rythmes de la musique pure[697].

En définitive, la rythmique fera évoluer les individus si profondément qu'elle permettra de bousculer les lois de l'hérédité et d'engager l'humanité sur une pente ascendante. En attendant, le rythmicien doit, par son exemple, poser les jalons d'un avenir meilleur. Reprenant le schéma schillerien d'une éducation esthétique qui servirait de prémisses à une réforme plus large de la société, le pédagogue place tous ses espoirs dans une « auto-réforme » par le rythme qui imprégnera au sein des individus les principes d'ordre, d'équilibre et de synthèse nécessaires à toute amélioration de la qualité de vie, de la culture comme de l'organisation sociale.

> « Nous devons apprendre, dès notre plus jeune âge, que nous avons notre destin entre nos mains, que l'hérédité est impuissante si nous savons la vaincre, que notre avenir dépend de la victoire que nous remporterons sur nous-mêmes. Même si chacun d'entre nous se considère comme trop faible, sa coopération est indispensable pour ouvrir la voie à un avenir meilleur. Vivre et grandir sont une seule et même chose. Il est de notre devoir de faire évoluer, par l'exemple de notre vie, ceux qui nous suivent. Alors osez et acceptez la responsabilité que la nature nous inflige ! Considérons qu'il est de

[694] „Die wahren Künstler brauchen sich nicht zu amüsieren, um sich von ihren Arbeiten zu erholen! Sie brauchen Freude, und diese komme aus ihrer Arbeit, nur aus ihrer Arbeit! (...) Die Freude, von der ich Ihnen spreche, ruht ja nicht auf äußeren Tatsachen oder besonderen Umständen, sie ist ein dauernder Zustand des Wesens." Emile Jaques-Dalcroze, „Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert", *art. cit.*, p. 52 sq.
[695] A la question de savoir s'il faut, d'urgence, introduire la rythmique dans les programmes scolaires, Emile Jaques-Dalcroze répond : „Programme sagen nichts! Die Menschen, die sie ausführen sind alles! Denken wir vor allem daran, diese Menschen zu bilden." *Ibid.*, p. 44.
[696] „Die Zeichen [der Musik] sind da. Warum sollen wir sie nicht benutzen, um alle möglichen Verbindungen von Stellungen und Gesten zu notieren? Die Notenzeichen werden Raumzeichen, und unser Körper wird das biegsamste Instrument." *Ibid.* p. 38.
[697] Cf. *ibid.*, p. 39.

> notre devoir de nous renouveler nous-mêmes. C'est ainsi que nous préparons l'émergence d'une humanité plus belle[698]. »

Dans les premières années du XX^e^ siècle, JAQUES-DALCROZE a pour objectif de réformer l'enseignement de la musique en la recentrant sur le corps, dont la préparation, par le biais d'une gymnastique spéciale, doit précéder l'apprentissage de la technique instrumentale. En défendant ce projet fondé sur sa pratique pédagogique, il renoue avec une conception plus large de la musique et de la musicalité : longtemps réduite à la pratique du piano dans les milieux bourgeois et à la mémorisation de quelques chants dans les écoles, celle-ci doit de nouveau s'adresser à l'homme dans son entier, développer sa sensibilité, son sens de l'ordre et sa créativité ; elle doit lui apprendre à se créer un style en accord avec son tempérament, tout en respectant un cadre qui puisse permettre le travail en commun.

A la jonction entre la musique et le mouvement corporel, le rythme apparaît comme un élément capable de réveiller les forces vives d'un individu tout en les canalisant et en les structurant. Développer le sens du rythme d'un enfant implique de régler les rapports qui existent entre toutes ses facultés, d'assouplir et de renforcer son système nerveux, d'identifier les blocages et les problèmes de communication interne pour ensuite les éliminer, de donner forme à ses instincts sans les réprimer, et de résoudre sans violence toute forme de conflit intérieur.

Il résulte de ce travail une purification du corps qui libère à la fois l'esprit, la sensibilité et la créativité. L'homme parvenu à la synthèse de ses forces se sent à la fois plus libre, plus clairvoyant et davantage maître de lui-même. La joie que ce progrès lui procure s'accompagne d'une élévation spirituelle et éthique. Par l'éducation rythmique, la musique retrouve le rôle que lui ont de tout temps attribué les grands pédagogues dans la formation des tempéraments, rôle que son enseignement, victime de l'intellectualisme et du primat accordé aux savoirs techniques, lui avait longtemps fait perdre. Pour JAQUES-DALCROZE comme pour LABAN, l' « auto-réforme » par la

[698] „Wir müssen vom zartesten Alter an lernen, daß wir selbst die Herren unseres Schicksals sind, daß die Vererbung machtlos ist, wenn wir sie besiegen können, daß unsere Zukunft von dem Sieg abhängt, den wir über uns selbst erringen. Mag sich ein jeder von uns für noch so schwach halten, seine Mitarbeit ist unerläßlich, um den Weg für eine bessere Zukunft zu bereiten. Leben und Wachsen sind ein und dasselbe. Unsere Pflicht ist es, durch das Beispiel unseres Lebens die, die nach uns kommen, zu entwickeln. Wagen Sie es also und nehmen Sie die ganze Verantwortung, die die Natur uns auferlegt, auf sich! Halten wir es für unsere Pflicht, uns selbst zu erneuern. So fordern wir das Entstehen einer schöneren Menschheit!“ *Ibid.*, p. 44.

danse et la rythmique doit constituer le premier pas d'une entreprise beaucoup plus vaste de rénovation de la société en vue d'une évolution ascendante de la race et de la constitution d'une communauté plus fraternelle et mieux coordonnée. Objet d'une reconquête, le rythme est en même temps porteur d'un immense espoir ; à terme, il doit rendre l'homme maître de son destin individuel et collectif.

CHAPITRE 2 :
DE LA SYNTHESE DES ARTS A LA SYNTHESE SOCIALE

L'éducation par la danse et le rythme poursuit un double objectif. Elle est, en premier lieu, au service d'un but pédagogique au sens large du terme : il s'agit de former des individus plus sains, plus libres, plus épanouis, mais aussi mieux équilibrés, mieux coordonnés et en pleine possession de leurs moyens d'expression. En second lieu, cette harmonie retrouvée, qui sera en même temps source de joie, d'altruisme et de sentiment éthique, pourra sans peine être transposée au niveau collectif : libérées de tous leurs blocages internes et habitées par la puissance structurante de la musique, les personnalités éprouveront naturellement le désir de mettre leurs capacités en commun et d'exprimer ensemble leur bien-être et leur allégresse par un art total, qui réunira à la fois l'individuel et le communautaire. Une fois reconstruit, cet art fusionnel fournira alors naturellement le modèle d'un nouvel ordre social, dans lequel les forces s'uniront et chacun sera à sa juste place.

La reconstruction des arts sur la base commune de l'expression corporelle et la remise à l'honneur du rythme comme instrument de coordination et de synthèse permettront la résurrection tant attendue de la tragédie grecque, conçue à la fois comme la manifestation naturelle et la condition d'existence d'une communauté organique qui aura su dépasser ses contradictions et ses conflits. Par cette utopie, dont la démarche peut, à certains égards, être qualifiée de « wagnérienne » (même si elle se dit souvent « anti-wagnérienne »), l'art est placé au centre de tentatives concrètes de pacification et d'homogénéisation du corps social, tentatives dont gymnastes, danseurs et pédagogues sont les principaux acteurs. Et dans ce contexte, la reconquête du rythme, remède à toutes les fractures, devient le préalable d'une société plus libre et plus fraternelle. Elle se substitue d'une certaine manière à l'action politique, que les clercs imaginent au service des intérêts de la bourgeoisie d'argent ou de la classe ouvrière et donc profondément ancrée dans des valeurs matérialistes.

Le rythme au service de l' « œuvre d'art totale »

L'idée d'une « œuvre d'art totale » qui soit en même temps au service d'une réconciliation sociale généralisée et joue donc, pour l'artiste, le rôle d'une « action politique de substitution » [« das Gesamtkunstwerk als politische Ersatzhandlung[699] »], renvoie très clairement à l'entreprise de Richard WAGNER à Bayreuth, dans laquelle les défenseurs du rythme reconnaissent incontestablement un modèle, même si la constatation de son échec les invite à concevoir des alternatives et des améliorations.

Deux points de recoupement au moins peuvent être relevés. Par-delà la frustration ressentie face à l'incapacité de l'action politique à opérer, dans la société, le renouveau social qui s'impose, WAGNER s'inspire, avec NIETZSCHE, d'un modèle grec qui contraste fortement avec l'idéal classique de pureté et de clarté. Ces deux maîtres à penser de toute une génération de clercs présentent l'Allemagne comme étant l'héritière d' « une autre Grèce » que celle mise en avant par le classicisme : la Grèce du drame musical, un univers à la fois sombre, violent et « dionysiaque », évoqué avec beaucoup de force par la *Naissance de la Tragédie* de NIETZSCHE[700]. Pour ce dernier, ressusciter la tragédie grecque implique avant tout de dépasser l'état de déréliction dans lequel est tombée la civilisation européenne sous l'influence de la pensée socratique, qui a été réactualisée par les Lumières françaises. Tandis qu'en Allemagne, il voit régner en maître l'accumulation du savoir et l' « homme théorique », et que, dans le monde de l'art, il déplore la suprématie de la beauté « apollinienne », toute faite de forme et d'ordre logique, le jeune NIETZSCHE est persuadé que seule la musique allemande pourra faire revivre le mythe tragique, qu'il conçoit comme la réconciliation temporaire de l'apollinien et du dionysiaque[701]. Il s'agit donc bien, dans cet idéal esthétique comme dans certaines entreprises ultérieures de la « réforme de la vie » fondées sur la réactivation du rythme, de dépasser une forme d'intellectualisme (et la culture conventionnelle qui

[699] Cf. Andrea Mork, *Richard Wagner als politischer Schriftsteller. Weltanschauung und Wirkungsgeschichte*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1990, p. 107.
[700] Voir dans la présente étude : « La redécouverte des Grecs », 1e partie, chapitre 3, 3e point.
[701] Cf. Timothée Picard, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006, p. 34-37.

en est le produit), et d'opérer, par le biais d'une expérience corporelle particulière et en se fondant sur un modèle grec, une nouvelle synthèse artistique et collective.

Le second point de recoupement provient de la reprise de l'idée wagnérienne selon laquelle il faut concevoir Bayreuth comme « un lieu de thérapie[702] ». La dimension médicale que l'artiste donne à son discours fait de lui une sorte de « médecin de la société » auto-proclamé. Timothée Picard résume ainsi la démarche du compositeur :

> « 1. L'artiste-thérapeute a affaire à un corps malade et souffrant dont il faut extirper le mal afin qu'il soit à nouveau en conformité avec ce qu'il se représente être un corps sain ; 2. Il diagnostique et qualifie ce mal et ses symptômes ; 3. Il élabore les remèdes et les instruments qui permettront de le guérir, d'abord en théorie, puis en pratique ; 4. Enfin, il crée le lieu concret où s'opérera cette thérapie[703]. »

Dans ce raisonnement, le corps est indissociable de la société et de l'œuvre d'art ; tous trois souffrent avant tout de fragmentation ; et les remèdes à ce mal sont tous les éléments susceptibles de rassembler ce qui a été séparé. De même que l'œuvre d'art totale réussit à coordonner et à rassembler les différents arts en les soumettant au « leitmotiv structurant » et en les « fondant » dans la « mélodie infinie », le corps social doit se retrouver à la fois « régénéré » et « cimenté » par cette expérience sacrée. Le dramaturge crée ainsi, par son œuvre totale, les conditions d'une fusion plus large qui doit poser les bases d'une société réconciliée et rassemblée[704].

L'idée même d' « œuvre d'art totale », qui sera au cœur des préoccupations artistiques tout au long du XX^e^ siècle[705], restera inextricablement liée à une utopie : la volonté d'englober le

[702] Dans sa thèse, Thimotée Picard souligne d'ailleurs l'actualité et la postérité de cette idée : « L'imaginaire organique de la maladie, du mal – au double sens physiologique et métaphysique du terme – est déterminant chez Wagner, et la représentation dans son œuvre de la plaie, de la blessure et du sang, sont sans cesse là pour le rappeler. Cet archétype étiologique n'est pas une caractéristique qui lui est propre. Elle appartient également à son époque et aux décennies ultérieures, qui, dans les philosophies de l'histoire qu'elle échafaude, usent et abusent de la métaphore bio-morphologique, parfois jusqu'à l'absurde et au crime. » *Ibid.*, p. 38.

[703] Idem.

[704] « La relation structurelle que Wagner établit entre l'évolution de l'art et celle de la société est un rapport d'homologie, sinon d'identité pure et simple, voire simpliste. A l'unité et l'intégrité de la société grecque classique correspond l'œuvre d'art totale que constitue la tragédie grecque sous sa forme la plus accomplie, alors que l'égotisme et l'individualisme des sociétés ultérieures trouvent leur équivalent dans la différenciation et la fragmentation de toutes les formes d'art venues par la suite. » Glenn W. Most, « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale », in Jean Galard *et al.*, *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003, p. 28.

[705] A cet égard, l'ouvrage collectif paru sous la direction de Julian Zugazagoitia et Jean Galard (*L'Œuvre d'art totale*, *op. cit.*) donne une bonne idée de l'ampleur du phénomène au XX^e^ siècle.

spectateur dans un projet de synthèse des arts, de conduire la vie et l'art à fusionner, et de rendre par là même à la société humaine sa cohésion perdue. Cette obsession à la fois esthétique et sociale caractérise une part importante des projets rassemblés sous l'étiquette de la « réforme de la vie ». Elle est, bien entendu, particulièrement présente dans les milieux de la « danse libre » puis de la danse expressionniste [*Ausdruckstanz*]. Ainsi, pour le chef de file de ce dernier mouvement, Rudolf LABAN, la danse doit être considérée comme l' « art total » par excellence ; à ses yeux, elle porte par conséquent en elle tous les espoirs de cohésion à la fois individuelle et sociale.

Comme aucune autre activité, la danse mobilise toutes les forces de l'individu, les fait « fusionner ». En opérant ainsi la synthèse entre volonté, sentiment et pensée, elle se distingue, selon lui, de toutes les autres disciplines artistiques, qui sont incapables de réunir parfaitement toutes les formes d'expression sans qu'aucune d'entre elles ne prenne le dessus sur les autres.

> « L'architecture bannit la tension du geste dans la réalité physique ; la musique est l'expression du spirituel détaché de toute corporalité ; la poésie et la langue sont essentiellement construites sur l'intellectualité (…). La danse a la clarté et la plasticité de la tension de la pensée, les éléments émouvants des rapports irrationnels de vibrations, et en même temps la corporalité d'une véritable rythmique. Elle est celle qui relie et qui réunit, elle met réellement en mouvement et fait fusionner ce mouvement avec des motifs explicatifs et émouvants[706]. »

Seul art capable d'exprimer l'humain dans sa totalité, la danse apparaît à la fois comme le commencement et l'achèvement de la création artistique. C'est, en effet, probablement par elle qu'a commencé toute forme de spiritualisation humaine [« der Anfang menschlicher Vergeistigung[707] »]. Et son développement à l'époque contemporaine a vocation à conduire l'art à son plus haut sommet, c'est-à-dire à un stade dans lequel toutes les capacités de l'homme seront définitivement réunies dans la plus parfaite synthèse.

Mais selon LABAN, cette œuvre reste évidemment à accomplir, car toutes les tentatives d'union entre le langage, la forme et le mouvement menées depuis l'Antiquité ne peuvent satisfaire

[706] „Die Baukunst bannt die Gebärdenspannung in körperliche Realität; Musik ist Ausdruck des losgelöst Seelischen; Dichtkunst und Sprache sind vorwiegend auf der Intellektualität aufgebaut (...). Der Tanz hat die klärende Bildhaftigkeit der Gedankenspannung, die erregenden Elemente der irrationalen Schwingungszusammenhänge und gleichzeitig die Körperlichkeit realer Rhythmik. Er ist der Verbinder, Vereiner, er bewegt wirklich und verwebt diese Bewegung mit erklärenden und erregenden Motiven." Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 209.
[707] Cf. *ibid.*, p. 209.

celui qui porte en lui le « sens du danseur » : dans le drame musical tel qu'il est pratiqué à son époque, l'élément chorégraphique est fortement atténué par les intentions intellectuelles des dramaturges et metteurs en scène ; quant à la combinaison entre la musique et la danse, elle se fait, la plupart du temps, au service de la première et au détriment d'une réelle expression corporelle. Il n'y a qu'en inversant cette tendance et en restituant à la danse son rôle central que la synthèse sera possible.

> « Aucun art ne réunit en lui aussi clairement et aussi nettement tous les motifs d'expression et d'impression sans qu'un seul d'entre eux ne domine de façon absolue[708]. »

Le danseur se trouve donc, aux yeux de LABAN, investi d'une mission à la fois esthétique et éducative, dont dépendra l'avenir de la société allemande : il doit permettre à chaque individu de dépasser ses propres déséquilibres, lui apprendre à percevoir le monde de façon plastique, c'est-à-dire en mettant en œuvre l'ensemble de ses facultés pour être capable d'englober à la fois l'unité et la pluralité des choses ; et enfin, il doit aider l'homme à atteindre le sommet de l'art, l'expression suprême dans laquelle se réalise la synthèse de ses forces encore éparpillées et concurrentes.

Emile JAQUES-DALCROZE, dont Rudolf LABAN s'est beaucoup inspiré tant dans le discours que dans la pratique, voit également dans l' « œuvre d'art totale », qui s'adresserait à l'individu tout entier et ferait fusionner toutes les disciplines artistiques, à la fois une reconquête et l'aboutissement d'un travail éducatif. Mais selon le maître de l'institut de Hellerau, même si la musique et la danse sont appelées à jouer un rôle fondamental dans la rénovation de la vie artistique qu'il souhaite initier, elles se retrouvent toutes deux, en tant que disciplines, englobées dans un projet général de réforme, dont la rythmique constituerait en quelque sorte le « dénominateur commun » et le fondement. En tant que « préparation à l'art », cette discipline devrait permettre de développer non seulement la réceptivité et les capacités d'expression des interprètes, mais elle aidera aussi les créateurs à redéfinir leurs objectifs : conscients du lien qui unit le mouvement à la musique, ils mettront alors naturellement fin à la recherche exclusive de l'« artifice technique », de l'« acrobatie », pour se tourner vers celle de la forme cohérente et de l'expression du vécu et du

[708] „Keine Kunst hat so deutlich erkennbar und rein alle Ausdrucks- und Eindrucksmotive in sich vereint, ohne daß eines derselben absolut herrschen würde." *Ibid.*, p. 239.

ressenti. Grâce à l'étude du rythme, l'artiste ne sera donc plus uniquement admiré en tant que « virtuose », mais comme celui qui sait se servir de son corps pour vivre des émotions, leur donner forme, et pour les transmettre à un public.

> « Un enseignement particulier visant à éveiller le sentiment des rapports entre les mouvements de la musique et ceux des appareils musculaires et nerveux, devrait être imposé, non seulement aux danseurs mais à tous les artistes qui cultivent plus spécialement le rythme (…). Cet enseignement aura pour résultat de créer des êtres vibrants et sensibles, maîtres de leur tempérament et capables d'extérioriser et de styliser des sensations promptes et aiguës, et de comprendre et d'aimer la musique dont ils sont chargés de traduire les multiples émotions. L'artiste exécutant ne doit pas être un simple instrument, mais un être humain capable de communiquer en beauté ses sentiments – ou ceux d'autrui – à un entourage qu'il a pour mission d'émouvoir et de persuader[709]. »

Etant donné l'état désastreux dans lequel est tombé l'art au début du XX^e^ siècle, compte tenu de sa tendance regrettable à privilégier le détail par rapport à la construction d'ensemble, à nier la réalité, à se suffire à lui-même en se créant une sorte d' « univers parallèle », voire même à abandonner l'idée de forme, JAQUES-DALCROZE ne voit aucune amélioration possible qui ne passe par une entière remise en question des normes en vigueur et de la formation des artistes. Pour que les arts redeviennent l' « expression stylisée de la vie de l'âme » et qu'ils soient de nouveau capables de « fusionner » au sein de grandes œuvres collectives telles que les Grecs étaient capables d'en réaliser, le pédagogue suisse propose de les refonder entièrement l'un après l'autre sur une base commune : le corps éduqué par le rythme musical.

Quelles seront les étapes de cette reconstruction ? Et surtout quels modèles pourront être retenus ? Aux yeux du compositeur, il importe, dans un premier temps, d'en finir avec la pudeur malsaine des « bourgeois hypocrites », et donc de poursuivre la « courageuse et noble tentative d'Isadora Duncan[710] », dont le principal mérite consiste à avoir lutté, à sa façon, pour le « respect

[709] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Comment retrouver la danse ? », *art. cit.*, p. 128. Traduction de Julius Schwabe, p. 161 sq. : „Ein besonderer Unterricht, der das Gefühl erwecken soll für den Zusammenhang zwischen den Bewegungen der Musik und denen des Muskel- und des Nervensystems, müßte nicht nur den Tänzern, sondern allen Künstlern überhaupt, die den Rhythmus eingehender pflegen, vorgeschrieben werden (...). Der Erfolg dieses Unterrichts wird sein, daß feinfühlige, leicht in Schwingung versetzbare Wesen herangebildet werden, Herren und Meister ihres Temperaments, fähig, ihre rasch und scharf sich meldenden Empfindungen in stilvoller Weise zu gestalten und der Musik, deren mannigfaltige Gefühlswerte sie übertragen müssen, liebevolles Verständnis entgegenzubringen. Der wiedergebende Künstler soll nicht bloß ein Instrument sein, sondern ein lebendiges Menschenwesen, vermögend, seine eigenen (oder fremde) Gefühle in ihrer Schönheit einer Umwelt mitzuteilen, welche zu rühren und zu überzeugen sein Amt ist."

[710] Cf. *ibid.*, p. 130.

des formes corporelles ». Puis, dans un second temps, il faudra dépasser ce stade, développer la réceptivité des corps et leur apprendre à se laisser « imprégner par la musique », à « adapte[r] [leurs] rythmes aux siens[711] ». Les conditions d'un véritable renouveau de la création artistique seront enfin réunies lorsque toute une génération aura appris à maîtriser chacun de ses gestes, à coordonner parfaitement son esprit et son corps, et à exprimer « rythmiquement » le contenu de sa pensée et de ses sentiments.

Du point de vue de la construction d'une « œuvre d'art totale », l'introduction de la rythmique dans la formation de tous les artistes permettra de tirer un double bénéfice. Sur le plan purement esthétique, on peut s'imaginer que, si l'art est l'expression de notre vie intérieure, mais aussi de notre constitution telle que l'environnement géographique et climatique et l'éducation l'ont façonnée, le simple fait de développer notre sensibilité et d'ordonner nos gestes et nos pensées, c'est-à-dire d'améliorer nos « rythmes intérieurs », permettra de perfectionner considérablement notre style. Cela est particulièrement vrai du style musical, car la musique est, plus que tout autre art, le « reflet direct de la vie sentimentale comme de la vie réelle[712] ». Dans ce domaine, tout progrès ne peut donc provenir que d'une modification profonde des tempéraments.

> « [L]a rythmique [musicale] n'[est] que la traduction en sonorité de mouvements et de dynamismes spontanés exprimant les émotions d'une façon fatale. Il semble, par conséquent, que l'évolution de l'art musical doive dépendre des progrès réalisés par l'individu, grâce à une éducation soucieuse d'équilibrer les forces physiques et morales instinctives et raisonnées. Très peu de gens se doutent, en somme, que si tout progrès artistique est provoqué par une évolution générale des esprits, une régénération de l'éducation musicale n'est possible que par une éducation générale régénérée[713]. »

Sur le plan de l'unité d'ensemble, le rythme est, par ailleurs, vecteur de cohésion. La rythmique établit un rapport organique entre le geste et la musique qui, sur le long terme, permettra

---

[711] Cf. *ibid.*, p. 131.

[712] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Le rythme, la mesure et le tempérament », *art. cit.*, p. 162. Traduction de Julius Schwabe, p. 198 : „Die Musik ist der unmittelbare Abglanz des Gefühlslebens wie des wirklichen Lebens (...)."

[713] Cf. *ibid.*, p. 162. Traduction de Julius Schwabe, p. 198 : „[Die musikalische] Rhythmik [ist] nichts anderes als das ins Klangliche übersetzte Spiel spontaner Bewegung und Dynamik, worin die künstlerischen Erregungen ihren notwendigen Ausdruck finden. Mithin muß – so scheint es – die Entwicklung der Tonkunst von dem Fortschritt abhängen, den der einzelne macht, dank einer Erziehung, die zum Ziel hat das Gleichgewicht zwischen den physischen und den sittlichen Kräften, zwischen Instinkt und Vernunft. Wenn nun der Fortschritt in der Kunst die Frucht einer allgemeinen Entwicklung des Geistes ist, so kann – darüber sind sich die Allerwenigsten klar – an eine wirksame Erneuerung der musikalischen Erziehung unmöglich gedacht werden, ehe man die allgemeine Erziehung in neue Bahnen gelenkt hat."

à cette dernière de redevenir véritablement la source et l'impulsion de la danse, alors qu'elle n'en est souvent plus que le décor et le prétexte. Tout individu formé à la rythmique a appris à ressentir la musique avec une telle intensité corporelle qu'il ne sera plus capable de dégrader celle-ci à l'état d'accompagnement, ou de faire d'elle l'arrière-plan décoratif d'une démonstration de gestes hautement techniques et conventionnels. La discipline inventée par JAQUES-DALCROZE n'a certes pas vocation à remplacer la danse, mais, en développant considérablement chez ses élèves la « sensibilité psycho-physique » et en suscitant en eux un besoin irrésistible « d'extérioriser les rythmes musicaux ressentis », elle est appelée à la renouveler en profondeur et à rétablir durablement le lien qui unissait autrefois le mouvement à la musique. Pour satisfaire aux exigences esthétiques de la représentation scénique, la méthode éducative devra assurément être complétée par une formation de « plastique animée », qui apprendra aux élèves à choisir leurs mouvements en vue de produire des effets particuliers. Mais, aux yeux du pédagogue suisse, cela ne fait aucun doute : les interprétations chorégraphiques qui émaneront de la renaissance du rythme au sein de la formation des danseurs rompront définitivement avec l'effet de « superposition » des gestes à la musique, qui provenait tout simplement d'une profonde méconnaissance de cette dernière.

> « Le danseur conventionnel adapte la musique à sa technique particulière et à un nombre, en vérité très restreint, d'automatismes ; le rythmicien vit cette musique, la fait sienne, et ses mouvements la traduisent tout naturellement. Les études de plastique animée lui apprendront en outre à choisir parmi ces mouvements, les plus expressifs et les plus capables de produire les effets d'ordre décoratif propres à communiquer aux spectateurs les sentiments et les sensations qui les dictent. L'important est que les émotions, qui ont créé les rythmes sonores et le style en lequel ils ont pris forme (…) se retrouvent en leur représentation plastique, et que le même frisson de vie anime la musique des sons et la musique des gestes[714]. »

La réforme de l'éducation et des enseignements artistiques proposée par JAQUES-DALCROZE vise entre autres à rétablir le rapport entre les arts qui prévalait chez les Grecs, où les arts plastiques s'inspiraient de la danse, et non l'inverse. Selon lui, en se servant de modèles choisis

[714] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique et la plastique animée », *art. cit.*, p. 133-134. Traduction de Julius Schwabe, p. 167 sq. : „Der konventionelle Tänzer paßt die Musik der ihm eigentümlichen Technik und einer in Wahrheit sehr beschränkten Anzahl von Bewegungsgewohnheiten notdürftig an. Der Rhythmiker dagegen erlebt diese Musik, macht sie sich zu eigen und seine Bewegungen übersetzen sie ganz von selber auf das natürlichste. Das Studium der bewegten Plastik befähigt ihn außerdem, aus diesen Bewegungen die ausdrucksvollsten auszuwählen, d.h. diejenigen, die kraft ihrer dekorativen Wirkung am geeignetesten sind, den jeweils auszudrückenden Gefühls- und Empfindungsgehalt den Zuschauern mitzuteilen. Die Hauptsache bleibt jedenfalls, daß die seelischen Wallungen, denen die tönenden Rhythmen und ihre Stilform entspringen (...) in der Verkörperung wieder zum Vorschein kommen, und daß derselbe Lebensschauer die Musik der Töne und die Musik der Gebärden beseele."

parmi les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture antiques, Isadora DUNCAN a maintenu la danse dans la tendance toute « visuelle » et « décorative » qui était déjà celle de la danse classique et qui en fait finalement un art de second ordre. Enfermée dans son « intellectualisme », la « danseuse aux pieds nus » n'a pas su tirer de la « libération du corps » initiée les conséquences qui s'imposaient.

> « [L]es danseurs modernes empruntent aux beaux arts une culture de l'attitude qui substitue des expériences intellectuelles à une sensation spontanée et fait passer la danse à un rang secondaire dans le domaine des arts. Il n'existe qu'un moyen de restituer au corps la gamme complète de ses moyens expressifs, c'est de le soumettre à une culture musicale intensive, de le mettre (…) en état de ressentir toutes les nuances de la musique des sons pour les exprimer musculairement[715]. »

La principale erreur d'Isadora DUNCAN et de ses disciples a été de croire que la perception « authentique » du mouvement était d'ordre visuel, alors qu'elle est « d'ordre musculaire[716] ». La danse ne doit pas se contenter d'œuvrer pour le plaisir de l'œil, mais chercher à nous « imprégner de l'émotion génératrice de l'œuvre[717] » ; sous l'impulsion de la rythmique, elle dépassera son état d'art purement technique et décoratif pour devenir un art « complet » et véritablement « humain ». Quand elle aura atteint ce stade, le rapport qu'elle entretient à l'égard des arts plastiques s'inversera tout naturellement ; de même que l'eurythmie dans l'Antiquité grecque, elle deviendra un modèle pour tous les arts, et la fusion « musico-plastique » qui la caractérisera servira d'exemple, à la fois à leur reconstruction et à leur fusion.

Quand toute une jeunesse aura été formée au rythme et que la danse et tous les arts auront été refondés sur cette base commune, l'art total de masse, à la fois authentique et ordonné, individuel et collectif, qui sera « l'expression même des vouloirs esthétiques populaires », sera ressenti comme un besoin naturel. Il sera à la fois la manifestation d'une joie retrouvée et le moyen

---

[715] Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « La rythmique et la plastique animée », *art. cit.*, p. 141. Traduction de Julius Schwabe p. 176 : „[W]ie wir bereits sahen, erborgen die heutigen Tänzer ihre Stellungen den Werken der bildenden Kunst, ein Verfahren, das ursprüngliche Empfindung durch Erfahrung und verstandesmäßige Berechnung ersetzt und damit den Tanz zu einer Kunst zweiten Ranges herabwürdigt. Nur durch ein einziges Mittel kann man dem Körper die volle Skala seiner Ausdrucksmittel wiedergeben: indem man ihn einer intensiven musikalischen Kultur unterwirft, indem man (...) ihn für alle Feinheiten der tönenden Musik empfänglich macht, damit er sie durch das Spiel seiner Muskeln wiederum versinnliche."

[716] Cf. *ibid.*, p. 140.

[717] Idem.

d'entretenir ce sentiment d'équilibre et de bien-être, d'accord naturel entre les parties et le tout, et d'en imprégner profondément la vie individuelle et sociale.

> « N'est-ce pas une jouissance d'ordre supérieure que de pouvoir traduire librement et à sa manière les sentiments qui nous agitent et qui sont l'essence même de notre individualité (…) ; que d'allier eurythmiquement nos moyens d'expression à ceux des autres pour grouper, grandir et styliser nos émotions inspirées par la musique et la poésie ? (…) [C]ette jouissance (…) fait partie intégrante des conditions d'existence et de progrès de notre individu. Elle contribue à l'amélioration des instincts de race et provoque l'épanouissement des qualités d'altruisme nécessaires à l'établissement d'une vie sociale naturelle[718]. »

La réalisation concrète de ce projet esthétique et social dans le cadre de la cité-jardin de Hellerau repose essentiellement sur la rencontre entre les idées du pédagogue et celles du pionnier de la mise en scène moderne, le Suisse Adolphe APPIA. Au moment où, en mai 1906, ce dernier assiste pour la première fois à une démonstration de rythmique, il a déjà rédigé l'un de ses principaux ouvrages théoriques, *La Musique et la mise en scène*[719] (1899), dans lequel il expose la hiérarchie sur laquelle il propose de refonder le drame musical en vue d'atteindre une fusion selon lui manquée par Richard WAGNER dans son travail à Bayreuth. A l'intérieur de l' « œuvre d'art totale » qu'il rêve de créer, APPIA souhaite faire de la musique « le principe régulateur de la mise en scène[720] ». Tous les éléments du drame, du jeu de l'acteur à l'éclairage en passant par le décor et la peinture, doivent lui être subordonnés, car c'est elle qui est censée garantir à la fois la vie et l'unité de l'ensemble. Il en résulte, selon le scénographe, une hiérarchie « organique » entre les arts qui constituent le *Wort-Tondrama*, dans laquelle la défaillance d'un seul « facteur intermédiaire » créerait une brèche empêchant l'âme et la conception du drame de se communiquer à toutes les parties de l'œuvre.

> « Le poète-musicien tire (…) sa vision du sein même de la musique. Par le langage parlé, il lui donne une forme dramatique positive et constitue le texte poétique-musical, la partition ; ce texte impose à

[718] Cf. *ibid.*, p. 151 sq. Traduction de Julius Schwabe p. 185 : „Ist es nicht eine Freude höherer Art, die Gefühle, die uns im Innersten bewegen und die gleichsam den Kern unserer Persönlichkeit bilden, in freier und uns eigentümlicher Weise verkörpern zu können; (...) unsere Ausdrucksmittel mit denen unserer Mitmenschen eurhythmisch zu verbinden, um dasjenige, was die Musik in uns allen an Gefühlen aufrührt, gruppenweise, in stilisierter und ins Monumentale gesteigerter Form darzustellen? (...) [D]iese Freude (...) ist ein unentbehrlicher Teil der Daseinsbedingungen und des Fortschritts unseres Ich. Sie trägt zur Veredelung der Rasseninstinkte bei und fördert endlich jene uneigennützigen Triebe, jenen Gemeinsinn, ohne den ein gesundes soziales Leben nimmermehr möglich ist."

[719] Cf. Adolphe Appia, *La Musique et la mise en scène*, in Denis Bablet (éd.), *Œuvres complètes*, vol. 2, Bonstetten, L'Âge d'Homme, 1986, p. 41-208.

[720] Cf. *ibid.*, p. 56.

> l'acteur son rôle, déjà vivant de sa vie définitive, dont il n'a plus qu'à s'emparer. Les proportions de ce rôle posent à l'évocation scénique des conditions formelles au moyen de la praticabilité (le point de contact entre l'acteur vivant et le tableau inanimé) ; du degré et de la nature de cette praticabilité dépend ensuite la plantation du décor, et celle-ci entraîne à son tour l'éclairage et la peinture[721]. »

Par cette structure « en cascade », Adolphe APPIA souhaite mettre un terme à l'autonomie de l'acteur et à l'effet de juxtaposition qui caractérise, à ses yeux, la pratique théâtrale de son temps. Tous les éléments, au sein du drame, doivent être coordonnés et conditionnés par les « pulsations » de la musique, l'expression authentique de notre « vie intérieure », à laquelle ils sont intimement reliés par des « lois indissolubles[722] ». A cet égard, Richard WAGNER apparaît comme le seul dramaturge à s'être approché de cet idéal, mais sans jamais l'atteindre ; il représente donc à la fois un objet d'admiration et un contre-exemple qu'il s'agit de dépasser, essentiellement en mettant le jeu des acteurs-chanteurs et la mise en scène en accord avec le reste de l'œuvre. Dans *La Musique et la mise en scène*, APPIA reconnaît d'ailleurs ouvertement sa dette vis-à-vis du maître de Bayreuth.

> « Sans Richard Wagner, la présente étude ne saurait exister, puisque sans lui nous n'aurions aucun moyen de savoir par expérience la portée de la musique dans le drame[723]. »

Pour le scénographe suisse, la prouesse réalisée par WAGNER doit être appréciée à sa juste valeur : comme nul autre avant lui, il est parvenu à faire fusionner la poésie et la musique de telle façon que cette dernière, recevant de la première la forme et la clarté qui lui manquent, peut exprimer sans réserve la vie intérieure des personnages[724]. Grâce à cette unité parfaite et inédite entre le mot [*Wort*] et le son [*Ton*], le « poète-musicien » parvient à dépasser la rationalité pure du poète qui, parce qu'il « n'emploie que la parole », ne « fait appel qu'à notre entendement[725] ». Il réussit à concilier « le rôle expressif de la musique » avec « la nécessité dans le développement de ses formes[726] ».

[721] Cf. *ibid.*, p. 62.
[722] Cf. *ibid.*, p. 61.
[723] Cf. *ibid.*, p. 63.
[724] Cf. *ibid.*, p. 54.
[725] Cf. *ibid.*, p. 55.
[726] Cf. *ibid.*, p. 54.

Néanmoins, la portée de cette révolution théâtrale est, aux yeux d'APPIA, amoindrie par l'incapacité de WAGNER à concevoir la réforme scénique qui aurait logiquement dû aller de pair avec cette œuvre. Dès lors, un de ses principaux objectifs est d'aider celle-ci à trouver la mise en scène qui lui convient, et par là même de la sauver de l'oubli dans lequel le réalisme scénique toléré par son auteur la ferait autrement sombrer[727]. Pour assurer à l'œuvre du compositeur la postérité qu'elle mérite, APPIA est convaincu qu'il faut lui faire franchir un pas que WAGNER, par incapacité ou par opportunisme, a renoncé à lui faire franchir.

> « [L]a responsabilité écrasante qui incombait au maître de par la nature de son génie l'a poussé jour après jour dans une voie où l'artiste ne pouvait que se mutiler douloureusement. Les rêves merveilleux de sa pensée optimiste l'ont soutenu bien longtemps. Enivré par la seule possibilité de leur réalisation, Wagner y trouvait la force d'édifier les colosses que nous admirons ; mais ses matériaux, il les prenait néanmoins dans la réalité ; dans cette réalité qui oblige à mille compromis tous ceux qui veulent y paraître. Bayreuth incarne ce majestueux dilemme ; et si l'idéalité d'un tel symbole nous est un bien sans prix, sa réalisation matérielle nous permet de ressentir au plus intime de notre être le drame infiniment tragique que représente l'apparition artistique d'un homme tel que Richard Wagner[728]. »

Pour assurer l'unité de l' « œuvre d'art totale », le régisseur doit faire éclater le réalisme des décors traditionnels, dont la fixité et la bidimensionnalité sont incompatibles avec la tridimensionnalité et les qualités expressives du corps humain. De même que la musique, le texte et la gestique de l'acteur, la mise en scène doit accéder au rang de moyen d'expression, de telle sorte qu'à la « coulée acoustique » de la musique « dans la durée » puisse correspondre une « coulée spatiale », « une coulée accessible à l'œil, au regard », afin que l'ensemble prenne la forme d'un « processus fluide et continu s'accomplissant dans l'espace-temps[729] ».

Les applications de ces analyses sont extrêmement novatrices : l'acteur doit adapter ses mouvements comme son chant aux rythmes de la musique ; le décor doit être épuré pour éviter qu'il n'entrave la force expressive de la musique ; le plateau ne cherche plus à servir l'illusion, il doit être stylisé et offrir aux personnages des possibilités nouvelles d'évolution spatio-temporelle ; et enfin, il

[727] Cf. Martin Dreier, „Adolphe Appia aujourd'hui", in Richard C. Beacham *et al.*, *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausanne, Payot, 1992, p. 8 sq.
[728] Cf. Adolphe Appia, *La Musique et la mise en scène*, *op. cit.* p. 122.
[729] Cf. Martin Dreier, „Adolphe Appia aujourd'hui", *art. cit.*, p. 14.

faut concevoir un éclairage dynamique et modulable qui puisse mettre en valeur les corps et les volumes tout en exprimant les multiples nuances édictées par la musique.

Pour APPIA, la découverte du travail de JAQUES-DALCROZE apparaît comme une véritable illumination. En découvrant dans le rythme le lien capable d'unir la musique aux mouvements corporels, le compositeur allait pouvoir apporter à l'édifice du scénographe une pierre d'une valeur inestimable. En effet, pour ce dernier, il suffisait de former les acteurs-chanteurs à la méthode du pédagogue suisse pour qu'ils acquièrent progressivement la capacité de se laisser entièrement imprégner par la musique et de rendre, par la voix et le geste, la moindre de ses nuances. Dans le portrait qu'il fait de JAQUES-DALCROZE pour le premier numéro de l'almanach *Der Rhythmus*[730], il présente le père de la rythmique non seulement comme un incomparable talent pédagogique, capable de considérer individuellement chacun de ses élèves et de bâtir sa relation avec eux sur une interaction admirablement productive, mais aussi comme « l'homme de la synthèse », un personnage entièrement dévoué à ce principe de vie et d'action, même si la portée de sa découverte lui a bien longtemps échappé.

> « Le pouvoir de synthèse de Dalcroze provient de son irrésistible besoin de réunir l'ensemble des moyens d'expression et de les mettre au service d'une œuvre d'art vivante. Chez Dalcroze, tout est vie, toute vie est synthétique, et chaque élément ne vaut que dans la mesure où il participe au concert de cette vie. Toute l'activité de cet homme on ne peut plus actif concourt à vouloir hiérarchiser les moyens d'expression en les subordonnant les uns aux autres, en vue d'atteindre un but élevé[731]. »

Persuadé d'avoir trouvé dans la méthode Jaques-Dalcroze l'élément fédérateur qui avait manqué à WAGNER pour parvenir à la fusion des arts que son œuvre exigeait, Adolphe APPIA, qui n'était pas parvenu à s'imposer comme le rénovateur de Bayreuth, n'hésitera pas à devenir le disciple du compositeur genevois et à le suivre à Hellerau[732]. Dès lors, la réalisation de l' « œuvre d'art totale » devient un objectif commun pour lequel les deux hommes collaborent et font

[730] Cf. Adolphe Appia, „Über Ursprung und Anfang der rhythmischen Gymnastik", *Der Rhythmus* 1, 1911, p. 20-31.
[731] „Die Kraft zur Synthese entspringt aber bei Dalcroze dem unabweisbaren Bedürfnis, alle Mittel des Ausdrucks zu vereinigen und sie einem lebendigen Kunstwerk dienstbar zu machen. Bei Dalcroze ist alles Leben und alles Leben ist synthetisch und jedes Element hat nur Geltung, soweit es an dem Konzert dieses Lebens teilnimmt. Alle Aktivität dieses aus Aktivität bestehenden Mannes ist darauf gerichtet, die Ausdrucksmittel im Hinblick auf ein hohes Ziel einander über- und unterzuordnen." *Ibid.*, p. 21.
[732] Sur le rapport à Wagner des „duumvirs de Hellerau", lire : Marc Cluet, « Le Festival de Dresde-Hellerau 1910-1914 dans ses rapports à Bayreuth », *art. cit.*, p. 159-177.

mutuellement fructifier leurs idées : APPIA se forme à la rythmique, qu'il contribue à faire évoluer en développant considérablement ses applications artistiques et scéniques[733]. JAQUES-DALCROZE affine, quant à lui, sa méthode en approfondissant également les aspects esthétiques de son système, et il s'engage dans la voie de la « plastique animée ». Aux yeux du metteur en scène, la rythmique, de par le lien qu'elle établit entre le corps et l'esprit, entre la musique et sa réalisation spatiale, et de par son aptitude à coordonner les facultés de l'homme comme les individus entre eux, est la clé de la réforme du théâtre qu'il avait rêvée.

> « Le changement réside dans le fait de prendre le corps humain (et seulement le corps) comme point de départ à la fois de la musique et du matériel scénique, c'est-à-dire de la conception même du drame, et il faut assumer toutes les conséquences que cette décision va entraîner[734]. »

De ce principe découle un véritable programme de rénovation fondé sur la rythmique, dont APPIA énonce les grandes lignes dans son second article de l'almanach *Der Rhythmus*[735]. L'éducation selon la méthode Jaques-Dalcroze conduira tout d'abord les acteurs-chanteurs à se rebeller contre la « double contradiction » que leur impose le théâtre moderne : confrontés à une musique impossible à incarner car sans lien avec la constitution humaine, ils sont en même temps dans l'impossibilité de « se fondre » avec un décor entièrement fixe et bidimensionnel, et se trouvent entravés dans leur évolution spatiale par une accumulation d'accessoires parfaitement inutiles. Face à cette revendication légitime, le musicien « se mettra à la recherche du corps », et la mise en scène traditionnelle sera progressivement remise en question. Celle-ci « se rapprocher[a] de la plasticité du corps humain et la transposer[a] dans l'espace[736] » : les peintures mortes céderont leur place à un espace simplifié mais expressif, au sein duquel l'éclairage, devenu mobile, sera utilisé pour organiser l'espace scénique, créer des atmosphères, des ombres et des contrastes. Tous ces éléments ne seront plus au service des artistes décorateurs mais de la conception d'ensemble du dramaturge. Et enfin, le public, dont on aura développé la sensibilité rythmique, éprouvera le besoin

[733] Cf. Gernot Giertz, « La gymnastique rythmique au service du théâtre », in Richard C. Beacham *et al.*, *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 49-67. Sur l'influence d'Appia sur la gymnastique rythmique, lire p. 50-54.
[734] „Die Umkehr besteht (...) darin, den menschlichen Körper und nur diesen Körper als Ausgangspunkt zu nehmen – als Ausgangspunkt sowohl für die Musik als auch für das szenische Material, - das heißt eben: für die Konzeption selbst des Dramas, und man muß alle Konsequenzen auf sich nehmen, die dieser Entschluß mit sich führen wird." Adolphe Appia, „Die rhythmische Gymnastik und das Theater", *art. cit.*, p. 60.
[735] Cf. *ibid.*, p. 57-64.
[736] Cf. *ibid.*, p. 63.

de participer activement à la représentation, et la séparation entre celui-ci et la scène tendra naturellement à disparaître. Le spectacle sera alors devenu célébration, et le théâtre une sorte de sanctuaire.

Dans les années 1910 à 1914, le projet commun d'une « œuvre d'art totale » donne au travail de JAQUES-DALCROZE une coloration nouvelle et des objectifs sensiblement différents. Tout d'abord, force est de constater que la formation musicale et la formation plastique sont peu à peu mises sur un plan d'égalité. A ses débuts, la rythmique visait avant tout à développer le sens musical de ses élèves en tenant compte des effets que l'instauration de certaines habitudes motrices peuvent avoir sur le cerveau et le système nerveux. Le simple fait de constater que les enfants travaillant avec cette méthode en tiraient un bienfait considérable du point de vue de la maîtrise de leur corps et de leur équilibre psychophysique ne constitue pas en soi un véritable changement de cap. Ce qui introduit un réel tournant, c'est que peu à peu, le mouvement corporel rythmique n'est plus uniquement au service de la musique ou du bien-être de l'individu, mais il devient pratiquement une fin en soi, une valeur esthétique, et c'est l'union parfaite entre la musique et la plastique qui devient une sorte d'idéal suprême, qui doit ensuite pouvoir servir de modèle à la reconstruction et à l'union de tous les arts.

> « L'incarnation du rythme offre nécessairement un beau spectacle. Par elle, la musique en nous prend forme, elle donne forme à notre corps. Ce qui était temporel devient corporel, ce qui était son et succession devient image et mouvement (…). [N]otre enseignement est une préparation à tous les arts, car le rythme est leur fondement à tous. L'étude du rythme nous apprend les valeurs, les contrastes, les rapports, tant ceux de la ligne que ceux du son[737]. »

Conformément aux idées d'APPIA, la musique est conçue comme l'élément moteur de cette union. Par l'intermédiaire du rythme, elle apparaît comme la seule force capable de donner forme aux mouvements du corps et de coordonner les individus au sein d'un groupe. En « musicalisant »

[737] „Verkörperter Rhythmus muß notwendigerweise ein schönes Schauspiel bieten. Die Musik in uns gewinnt dadurch Gestalt, sie formt unseren Körper. Was zeitlich war, wird körperlich, was Klang und Folge war wird Bild und Bewegung (...). [U]nser Unterricht ist eine Vorbereitung für alle Künste, denn der Rhythmus ist die Grundlage aller. Das Studium des Rhythmus lehrt uns die Werte, die Kontraste, die Verhältnisse kennen und zwar ebenso in der Linie wie im Klang." Emile Jaques-Dalcroze, „Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert", *art. cit.*, p. 46.

les corps et en transposant la musique dans l'espace, la rythmique fait de la formation musicale une éducation artistique universelle.

> « [S]ans l'ordre que la musique met dans les mouvements corporels, l'anarchie la plus complète y régnerait. Toute prestation de masse serait impossible (…). Sans la musique, notre expression serait vide ; les nerfs vibreraient sans finalité et sans but, le sens des nuances n'aurait aucun point de repère, il n'y aurait aucun élément stylisant[738]. »

A Hellerau, la rythmique s'associe à d'autres idées novatrices pour tenter de réaliser la fusion des arts que Richard WAGNER n'était pas parvenu à mettre en place. Cet échec, que JAQUES-DALCROZE met sur le compte d'une formation défaillante dans le domaine du mouvement et de l'expression corporels, est rapproché d'une autre tentative guère satisfaisante de rassembler les efforts d'un très grand nombre de participants : il s'agit du festival vaudois de 1903, dont il était lui-même le maître d'œuvre. Ce qui, selon lui, fera la différence lors des fêtes scolaires de la cité-jardin, est qu'il dispose entre-temps d'individus formés, capables de se laisser mouvoir par la musique et de traduire corporellement la moindre de ses nuances et des émotions qu'elle exprime.

Grâce au travail d'APPIA et d'Alexander von SALZMANN (1870-1933), concepteur d'un système d'éclairage extrêmement novateur, la lumière est amenée à prendre, au sein de la structure spatiale de l'œuvre, le même rôle que la musique dans la structure temporelle. Coordonné au rythme musical incarné par les corps en mouvement, le rythme de la lumière renforcera l'unité d'ensemble, tandis que l'utilisation dynamique des projecteurs donnera du relief aux mouvements, en soulignera les contours, et renforcera les effets de coordination et de contraste souhaités par le metteur en scène. La lumière n'aura plus une simple fonction d'éclairage ; elle deviendra vivante et expressive.

> « La lumière donne vie [aux mouvements], les fait ressortir de façon plastique, les modèle et constitue leur forme dans l'espace, de même que les sons constituent la forme temporelle des mouvements[739]. »

[738] „[I]n den körperlichen Bewegungen [würde] ohne die Ordnung, die die Musik hineinbringt, die vollständigste Anarchie herrschen. Jede Massengestaltung würde unmöglich sein (...). Ohne die Musik würde unser Ausdruck leer sein; die Nerven würden ohne Zweck und Ziel in Schwingung geraten, der Sinn für die Nuancen hätte nichts, woran er sich orientieren könnte, jedes stilisierende Element würde fehlen." *Ibid.*, p. 47.

[739] „Das Licht bewegt sie [die Bewegungen], läßt sie plastisch hervortreten, modelliert sie und bildet die Form im Raum, wie die Töne die zeitliche Form der Bewegung bilden." *Ibid.*, p. 49.

A la lecture de l'almanach de 1911[740], on se rend compte que le projet de fête scolaire, qui est le fruit d'un travail collectif dirigé par le pédagogue et le scénographe, est progressivement conçu comme un véritable aboutissement. L'œuvre qu'il s'agit de monter ne se conçoit pas à proprement parler comme du « théâtre », mais comme une célébration quasi religieuse du « grand rythme de la vie », une résurrection du drame antique, avec tout ce qu'il comporte à la fois d'ordre et de symbiose. Elèves et collaborateurs doivent allier leurs talents et leurs efforts pour présenter à « des spectateurs choisis » une « vision de beauté et d'harmonie[741] » ; et l'émotion ressentie par les acteurs doit se communiquer au public de façon à ce que spectateurs et participants soient unis dans une même allégresse.

Les deux fêtes sont un véritable triomphe. Des célébrités venues de l'Europe entière, parmi lesquelles Paul CLAUDEL (1868-1955), alors consul général de France à Hambourg, Rainer Maria RILKE (1875-1926), ou encore le metteur en scène Max REINHARDT (1873-1943), ont loué le caractère profondément novateur de cette réalisation. La formule souvent citée du célèbre chef d'orchestre suisse Ernest ANSERMET (1883-1969) prouve en outre que nombre de commentateurs ne s'en sont pas tenus à l'aspect purement esthétique de cette expérience, mais ont également exprimé leur admiration pour l'utopie communautaire : « Vous y allez en curieux, vous en revenez en pèlerin[742] ».

Dans ce contexte et bien que les disciples actuels de JAQUES-DALCROZE refusent catégoriquement toute parenté avec l'anthroposophie, il semble nécessaire d'évoquer l'eurythmie de Rudolf STEINER. En effet, même si cette forme d'expression corporelle n'est pas fondée sur le rythme musical mais sur une conception ésotérique du langage, les deux tentatives de création d'un art « fusionnel » ne sont pas sans comporter un certain nombre de similitudes. Tout d'abord, on relève chez les deux hommes la volonté d'intégrer les représentations dans des « fêtes scolaires », qui apparaissent à la fois comme l'aboutissement d'un programme éducatif et comme la célébration

[740] Cf. *Der Rhythmus* 1, 1911, *op. cit.*
[741] Cf. *ibid.*, p. 50.
[742] Cité d'après : Alfred Berchtold, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, *op. cit.*, p. 127. Notons que ce n'est pas le cas de Paul Claudel, qui admire les effets de la méthode mais réprouve le langage métaphysique et moralisateur du pédagogue. A ce sujet, voir : *ibid.*, p. 130 sq.

d'un « homme nouveau » ayant renoué avec sa nature profonde, et d'une « communauté reconstituée ».

Ensuite, la volonté de créer une « langue visible » [*sichtbare Sprache*] ou un « chant visible » [*sichtbarer Gesang*] ne semble évidemment pas si éloignée du principe même de la rythmique, qui consiste à rendre la musique visible, c'est-à-dire à la transposer dans l'espace par le biais d'un corps humain parfaitement coordonné et formé à répondre instantanément à la moindre de ses injonctions. Néanmoins, la « langue » dont parle STEINER ne se définit en aucun cas comme un code permettant de communiquer des informations et encore moins, dans sa version corporelle, comme une sorte de langage des signes. Elle est « un moyen d'expression universel de l'âme humaine[743] », un lien mystérieux entre cette dernière et le monde extérieur, et son essence est donc fondamentalement irrationnelle. Pour retrouver l'essence du langage, il faut faire abstraction de l'aspect proprement déclaratif des langues civilisées et laisser l'âme s'exprimer, comme le font les grands poètes.

Dans les deux systèmes, l'utilisation du corps tout entier pour une activité qui, habituellement, ne mobilise que certains organes précis, est censée entraîner une amplification de la qualité expressive du mouvement ainsi qu'un développement de la sensibilité[744]. Ce qui diffère chez STEINER, c'est qu'il ne s'agit pas pour lui de perfectionner le corps comme instrument de musique, mais d'exploiter à des fins esthétiques et métaphysiques une loi de la nature formulée par GOETHE : si tous les organes d'un même être vivant sont une métamorphose de ses autres organes et de l'organisme tout entier, alors l'individu entier doit pouvoir devenir « une métamorphose du larynx », de cet organe fondamental au niveau duquel le monde intérieur et le monde extérieur communiquent. Chez l'un comme chez l'autre, la méthode préconisée est présentée comme une tentative de retour à un état antérieur de communication, qui a fini par se dégrader.

[743] „Die Sprache ist in der Tat ein universelles Ausdrucksmittel der menschlichen Seele." Rudolf Steiner, „Eurythmie, was sie ist und wie sie entstanden ist" (Penmaenmawr, 26/8/1923), in idem, *Eurythmie. Die neue Bewegungskunst der Gegenwart*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1986, p. 41.
[744] Dans le programme des écoles Steiner (en Allemagne *Waldorfschulen*), l'eurythmie comme matière obligatoire est souvent justifiée par le fait qu'elle développe la sensibilité musicale et littéraire.

> « [Les] langues originelles émanaient, bien plus que les langues actuelles de civilisation, de l'être humain tout entier. Si nous poursuivons cette évolution en toute impartialité, nous trouvons même des langues originelles qui s'exprimaient presque comme un chant, mais de telle façon que l'homme accompagnait avec vivacité ce qu'il disait par des mouvements de ses jambes et de ses bras, si bien qu'une sorte de danse accompagnait ses paroles (…). Surtout durant la préhistoire de l'évolution humaine, on ressentait comme quelque chose de parfaitement normal le fait d'accompagner du geste humain le mot sortant du gosier[745]. »

Le concept de *Gesamtkunstwerk* est très présent dans le discours anthroposophique, où il sert parfois à désigner le caractère global de l'éducation prodiguée par les écoles Steiner, ou bien à caractériser la cathédrale moderne que représente le Goetheanum de Dornach. A l'intérieur de l'eurythmie, il n'est cependant guère question de la fusion des différents arts dans le sens de la reprise du projet wagnérien, mais bien de l'idée d'une unité parfaite selon les règles de la nature, d'une réconciliation de l'individu avec lui-même, et du dépassement des égoïsmes au sein d'une œuvre collective. Mais dans la logique de Rudolf STEINER, cette volonté de transcender la pluralité passe nécessairement par la « spiritualisation » de l'homme, et en particulier de son activité physique.

JAQUES-DALCROZE, au contraire, cherche à rétablir l'équilibre et la coordination entre corps, âme et esprit, malmenés par l'intellectualisation de l'éducation. La réforme de l'école et de l'art qu'il préconise conduit à remettre le corps au centre de la culture, partant du principe que pour bien penser, il faut d'abord être capable de bien se mouvoir. La musique et le rythme jouent chez lui un rôle fondamental dans le sens où ils créent une connexion durable entre le corporel et le spirituel. STEINER cherche, quant à lui, à « spiritualiser » une culture physique qui, telle qu'elle est pratiquée, ne fait à ses yeux que conforter le bien-être corporel de l'homme et, par là même, le bloquer dans son progrès spirituel. Le fondateur du mouvement anthroposophe ne s'est pas, à notre connaissance, directement exprimé sur la rythmique Jaques-Dalcroze, mais il a violemment critiqué l'importance prise par la danse dans le premier tiers du XX^{e} siècle.

[745] „[D]iese Ursprachen [waren] viel mehr als die heutigen Zivilisationssprachen aus dem ganzen Menschen herausgeholt. Wir kommen sogar, wenn wir ungefangen diese Entwicklung verfolgen, zu Ursprachen, die sich äußerten fast wie ein Singen, aber so, daß der Mensch lebendig begleitet dasjenige, was er spricht, mit Bewegungen seiner Beine, mit Bewegungen seiner Arme, so daß eine Art von Tanz dann zum Sprechen hinzutrat (...). Man empfand die Begleitung des aus der Kehle dringenden Wortes mit der menschlichen Gebärde gerade in Urzeiten der Menschheitsentwicklung als etwas wie Selbstverständliches." Rudolf Steiner, *Eurythmie...*, *op. cit.*, p. 41 sq.

> « La danse doit être toute entière une forme rythmique si elle veut rester belle (…). En fait, quand il danse, l'être humain est complètement sorti de lui-même. Il ne s'habite plus. Il est tout entier devenu corps. Le corps danse parmi les corps, il fait des mouvements comme si au bout du compte, il n'y avait plus d'âme en lui quand il danse (…). En dansant, on se défait de son âme (…). L'eurythmie consiste à faire sortir de son état purement physique le mouvement corporel de la gymnastique et de la danse, pour le repousser dans le corps éthérique, c'est-à-dire dans quelque chose qui se rapproche de l'âme. On restitue de l'âme au mouvement humain[746]. »

STEINER prend donc clairement le contre-pied du mouvement du rythme et de la danse. Néanmoins, la contradiction entre l'eurythmie et la méthode Jaques-Dalcroze ne semble pas absolument irréductible, dans la mesure où les deux systèmes sont d'une certaine manière bâtis sur le même paradoxe apparent : ils visent à libérer l'esprit humain par le biais d'un mode particulier d'expression corporelle. Mais tandis que chez JAQUES-DALCROZE, l'ordre et l'unité du mouvement sont garantis par le rythme musical, un principe rationnel capable de donner forme à nos rythmes biologiques, ils proviennent, dans l'eurythmie, d'une « nécessité intérieure » fondée sur les lois de la nature, et qui se met automatiquement en place dès qu'on élimine tout élément subjectif et rationnel de l'expression corporelle et qu'on laisse la parole à l'âme[747].

> « Et ce qui caractérise l'eurythmie, c'est précisément qu'il n'y a rien de rationnel, rien d'intellectualiste en elle ; celui qui la comprend le mieux, c'est celui qui ne réfléchit pas du tout, mais se contente de porter sur elle un œil artistique ; car (…) [i]l faut prendre l'eurythmie comme cela, en toute naïveté, de la même façon que l'on prend la langue elle-même[748]. »

Enfin, même si certains élans mystiques peuvent parfois surgir sous la plume de JAQUES-DALCROZE, et bien que la référence à la Grèce antique fasse incontestablement apparaître certains éléments cultuels, on ne peut guère parler de la rythmique comme d'un mouvement religieux, et c'est bien la différence la plus fondamentale qu'il y ait entre les deux personnages. Lorsque

---

[746] „Der Tanz muß ganz rhythmische Form sein, wenn er noch schön sein soll (...). Da ist der Mensch eigentlich im Tanzen ganz aus sich herausgefahren. Da steckt er nicht mehr in sich. Da ist er ganz Körper geworden. Der Körper tanzt unter Körpern, macht Bewegungen, als ob schließlich gar nicht mehr eine Seele in ihm steckte, wenn er tanzt (...). Es wird die Seele abgestreift im Tanzen (...). Eurythmie ist das Zurückschieben der Körperbewegung des Turnens oder Tanzens aus dem bloß Leiblichen in den ätherischen Leib, also in das, was der Seele wieder nahe steht. Man gibt der Bewegung, die der Mensch macht, wiederum Seele." Rudolf Steiner, „Über das Wesen der Eurythmie", in idem, *Eurythmie...*, *op. cit.*, p. 102.

[747] Rudolf Steiner, „Was ist und will die neue Bewegungskunst", in *ibid.*, p. 21 sq.

[748] „Und das ist gerade das Eigentümliche der Eurythmie, daß gar nichts Verstandesmäßiges, gar nichts Intellektualistisches drinnen ist, und daß derjenige am besten die Eurythmie versteht, der nicht erst nachdenkt, sondern einfach ein künstlerisches Auge der Eurythmie exponiert; denn die Eurythmie (...) ist geradeso naiv hinzunehmen, wie man die Sprache selbst naiv hinnimmt." Rudolf Steiner, „Über das Wesen der Eurythmie", *art. cit.*, p. 97 sq.

STEINER précise que l'eurythmie est « le reflet terrestre de la langue des archanges[749] », cette phrase est à prendre au sens propre du terme. De même, la définition de l'être humain comme « microcosme » confère à cette nouvelle forme d'expression une dimension mystique et fait d'elle une sorte de quête métaphysique ; ces aspects sont évidemment tout à fait étrangers aux objectifs de la rythmique.

> « L'homme est un microcosme ; et ainsi, lorsque ce microcosme est utilisé comme outil artistique, on peut alors voir s'exprimer tout ce qu'il y a de secrets et de mystères éparpillés à travers tout l'univers[750]. »

Qu'elle ait ou non un arrière-plan de type métaphysique, la volonté de créer un art fusionnel ou d'opérer la synthèse de plusieurs arts en reprenant le concept wagnérien pour l'aider à atteindre ses propres objectifs, s'appuie généralement sur le raisonnement suivant : l'art est capable de grands bienfaits tant pour l'individu que pour le corps social ; mais, pour lui permettre à nouveau de jouer son rôle de conciliateur au sein de la société, il faut, en premier lieu, le « guérir » lui-même de ses déséquilibres et de ses contradictions. La « spiritualisation » de l'expression corporelle, le fait de confier son enseignement à des individus possédant le précieux « sens du danseur », ou bien encore celui de refonder chacun des arts en prenant pour base commune le corps éduqué rythmiquement, sont autant de remèdes qui permettraient à la bourgeoisie cultivée de reprendre le contrôle des normes artistiques et de se profiler en médecins du corps social.

De véritables laboratoires d'une communauté reconstituée

Les tentatives fondées sur l'éducation rythmique et l'expression corporelle, de construire une « œuvre d'art totale », s'inscrivent dans une volonté de faire de la fusion des arts le prémisse d'une synthèse sociale, c'est-à-dire de la reconstruction d'une communauté paisible, fraternelle et

[749] „Die Eurythmie ist das irdische Abbild der Erzengelsprache." Rudolf Steiner, „Das Sichtbarmachen des Künstlerisch-Dichterischen und des Musikalischen durch die Eurythmie" (Dornach, 9/7/1923), idem, *Eurythmie...*, *op. cit.*, p. 124.

[750] „Der Mensch ist einmal ein Mikrokosmos, und so kann, wenn dieser Mikrokosmos als künstlerisches Werkzeug verwendet wird, zum Ausdruck kommen dasjenige, was ausgebreitet ist an Geheimnissen, an Mysterien durch das ganze Weltall hindurch." Rudolf Steiner, „Über die künstlerische Formensprache der Eurythmie" (Oxford, 18/8/1922), in idem, *Eurythmie...*, *op. cit.*, p. 86 sq.

stable. Cette aspiration, qui est un des principaux moteurs de la constitution des multiples mouvements, colonies et sectes de la « réforme de la vie », se comprend aisément : l'industrialisation et l'urbanisation, qui ont été particulièrement brutales en Allemagne, ont mis à mal les liens traditionnels qui structuraient la société agraire et féodale, et les ont largement remplacés par des rapports contractuels ressentis comme froids et impersonnels, et vis-à-vis desquels les individus sont beaucoup moins liés par le sentiment d'un engagement moral. Face à cette évolution, on voit se développer un discours qui déplore l'atomisation du corps social, l'avènement de l'individualisme et la prédominance de relations humaines uniquement basées sur l'intérêt, et qui tente de recréer un lien de type affectif entre l'homme et la collectivité. Beaucoup sont à la recherche de nouvelles appartenances à un groupe, susceptibles non seulement de donner un sens à leur existence, mais aussi de leur procurer à nouveau le sentiment de leur intégration à un corps social à la fois organisé et convivial.

Cette élan se fonde entre autres sur un véritable « arsenal sémantique » qui se développe autour de 1900, et au sein duquel l'opposition explicitée par Ferdinand TÖNNIES (1855-1936), entre une « société » [*Gesellschaft*] froide et anonyme et une « communauté » [*Gemeinschaft*] construite sur des liens émotionnels et « organiques[751] », joue un rôle de premier ordre. Comme le font remarquer Diethart Kerbs et Ulrich Linse, de telles aspirations vont souvent de pair avec le leadership d'un individu ou d'un groupe et la mise en place d'un véritable « culte de la communauté », qui servent manifestement à combler un sentiment de manque.

> « De tous côtés, on voyait grandir la disposition des individus à mener les autres ou à se laisser mener. Prophètes autoproclamés et chefs charismatiques trouvaient des centaines, voire des milliers de partisans et s'organisaient avec eux en « ligues » idéologiques ou en « sectes » religieuses. « Le culte de la communauté » et les fêtes cultuelles communautaires étaient censés remplacer les communautés d'intérêts fades et rationnelles. Le manque d'autorité avait besoin d'être comblé, des îlots de sens devaient être crées dans le monde imprévisible du rapide changement[752]. »

[751] Comme le souligne Ulrich Linse, l'ouvrage de Tönnies relève davantage de la *Kulturkritik* que de la sociologie. L'opposition entre l' « ère de la société » et celle de la « communauté » y est teintée d'une nostalgie non dissimulée et d'une notable animosité à l'égard de la construction froide et artificielle que représente la société moderne. Cf. Ulrich Linse, „Gemeinschaft und Gesellschaft von Ferdinand Tönnies bis Theodor Geiger", in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch...*, *op. cit.*, p. 161-165. A ce sujet, lire aussi l'analyse de Manfred Riedel dans : idem, „Gesellschaft, Gemeinschaft", in Otto Brunner *et al.*, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 2, Stuttgart, Klett & Cotta, 1975, p. 354 sqq.

[752] „Die Bereitschaft zu führen und sich führen zu lassen, wuchs allenthalben. Selbsternannte Propheten und charismatische Führer fanden Hunderte, ja mitunter Tausende von Anhängern und organisierten sie in

L'importance capitale de cette thématique de la communauté [*Gemeinschaft*] dans le domaine de la danse, a été mise en évidence par les travaux d'Inge Baxmann, dont il peut paraître utile de rappeler brièvement ici quelques conclusions[753]. Comme elle l'a amplement démontré, au début du XX^e^ siècle en Allemagne, la nouvelle danse ne se conçoit pas uniquement comme une nouvelle façon de vivre et de percevoir le monde, mais également comme le point de départ d'une nouvelle culture nationale censée rétablir, au sein du peuple, la cohésion et la fraternité mises à mal par les évolutions récentes. Par un mécanisme psychosocial bien connu[754], on projette sur le corps dansant ses propres aspirations à une communauté renouvelée, de telle façon que la nouvelle corporalité est à la fois vue comme le modèle de l'organisme national régénéré et comme un indice de l'évolution positive que l'on sent se mettre en place.

Parallèlement à cela, l'expérience des foules réunies par un même rythme procure un sentiment fusionnel qui apparaît comme un modèle ou une vision prémonitoire de la communauté organique que l'on est en train de construire. La sacralisation du corps qui accompagne l'émergence de nouvelles formes de « culture physique » [*Körperkultur*] et d'expression corporelle se confond partiellement avec celle du corps social ; face à la crise du religieux, ce double culte trouve dans le sport et la danse de nouveaux « espaces liturgiques », comme par exemple les Jeux Olympiques, ou encore les tentatives d' « œuvre d'art totale » que nous avons mentionnées.

Weltanschauungs-„Bünden" oder religiösen „Sekten". „Gemeinschaftskult" und kultische Gemeinschaftsfeiern sollten anstelle nüchtern-rationaler Zweckgemeinschaften treten. Das Autoritätsvakuum mußte gefüllt, Sinnschneisen mußten in die undurchschaubare Welt des raschen Wandels geschlagen werden." Diethart Kerbs / Ulrich Linse, „Gemeinschaft und Gesellschaft", in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch...*, *op. cit.*, p. 157 sq.

[753] Pour ce faire, nous nous appuierons essentiellement sur sa thèse d'habilitation : Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, *op. cit.* ; ainsi que sur l'article suivant : idem, „Tanz als Kulturkritik und Projekt der Gemeinschaftsbildung", in Hans Manfred Bock *et al.*, *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, Paris, CNRS Editions, 1993, p. 527-548.

[754] Dans le chapitre „Verkörperung der Nation" de sa thèse d'habilitation (*op. cit.*, p. 179-207), Inge Baxmann donne un certain nombre d'exemples de cette projection. Dans le passé lointain, il s'agit d'un symbole archétypique, que l'on retrouve déjà chez Platon et Aristote, et surtout dans le christianisme : la communion des chrétiens dans le corps du Christ, la Jérusalem mythique comme lieu ou « tout devient corps », la comparaison que fait l'absolutisme entre « corpus mysticum » et corps politique. Selon le même principe analogique, Inge Baxmann reconnaît dans la France de l'après-1918 un « traumatisme du corps amputé : la perte de l'Alsace-Lorraine est mise sur le même plan que les images des soldats mutilés, qui deviennent en quelque sorte le symbole de la nation meurtrie. „Das Trauma des zerstückelten Körpers aktiviert diffuse Ängste vor Zerstückelung und Auflösung (...). Die Erfahrung des Krieges legte diese Ängste offen vor dem Hintergrund der realen Verletzungen des Körpers". *Ibid.*, p. 183.

Le projet aux tendances « völkisch » de Georg FUCHS, consistant à créer un théâtre d'élite où seraient formés les pionniers d'une culture allemande renouvelée, rassemble une bonne partie des tendances relevées par Inge Baxmann. Dans l'esprit de celui-ci, la fondation du Reich par BISMARCK n'avait fait que donner à l'Allemagne « sa forme externe » ; et c'est donc à la génération suivante, la « génération de 1870 », que revient naturellement la mission[755] de lui donner un contenu, c'est-à-dire une culture, qui en assurera la cohésion et la pérennité.

Mais aux yeux de l'homme de théâtre, la « forme interne » du *Reich* ne peut en aucun cas être le fruit d'un quelconque travail intellectuel ; son élaboration doit passer par un travail sur le corps, tenir compte des caractéristiques biologiques du peuple allemand et se fonder sur « le rythme de son sang[756] » [*Blutrhythmik*]. Pour lui, c'est donc sur l'entretien du corps et sur sa découverte que les Allemands bâtiront une culture capable de donner une forme vivante et belle à toute leur existence, et qu'ils empêcheront le corps social qu'ils constituent de se décomposer. Dans ce discours assez caractéristique des angoisses et des espoirs de la « réaction progressiste », le destin du corps collectif est inextricablement lié à celui des corps individuels ; s'occuper de la santé de l'un revient donc à garantir celle de l'autre.

Le nouvel édifice culturel dont FUCHS tente, par son article, de poser la première pierre, devra évidemment se démarquer d'un certain nombre de modèles négatifs dont l'évocation ne semble pas non plus d'une grande originalité. Il s'agit, en premier lieu, de l'attitude qui consiste à réduire les progrès d'un peuple à ses avancées techniques, alors que celles-ci « ne préservent en rien de la barbarie » et détournent les Allemands de leurs vrais problèmes, tout en les confortant dans une autosatisfaction qu'il estime infondée. Une deuxième tendance néfaste serait celle d'un art beaucoup trop « intellectuel » qui, depuis GOETHE, dominerait la création artistique en Allemagne. Compte tenu de cette tendance de la majorité des artistes à se complaire dans un individualisme et

[755] D'après Brigitte Ruhwinkel, Georg Fuchs, proche du mouvement Rose-Croix et passionné de sciences occultes, a fréquenté un temps le cercle de George, dans lequel il ne s'est jamais vraiment intégré. Il se concevait lui-même comme un élu, un libérateur, destiné à conduire son peuple vers un « Nouveau Monde ». Cf. Brigitte Ruhwinkel, „Georg Fuchs - Theater als völkischer Ritus", *art. cit.*, p. 747 sq.
[756] Cf. Georg Fuchs, *Der Tanz*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1906, p. 3.

un élitisme parfaitement improductifs, leurs œuvres ne pourront en aucun cas servir de base à cette refondation.

> « Une telle culture de l'esprit est liée à la personnalité ; chacun doit l'acquérir par lui-même, elle ne se transmet pas facilement, et c'est bien la raison pour laquelle tous ces maîtres étaient isolés, incompris, sans public, sans héritiers et sans tradition durable[757]. »

Persuadé que c'est au théâtre et à la danse qu'il faut confier cette mission, Georg FUCHS souligne en même temps la nécessité de se détourner définitivement du ballet et des danses de salon, tout autant que des « fausses pistes » que représentent à ses yeux le drame wagnérien et les postures pseudo-antiques d'Isadora DUNCAN. La danse nouvelle ne pourra se fonder sur aucun modèle ; elle trouvera sa seule source dans « le rythme vivant de la vie[758] ».

> « On a recours à des formes anciennes parce qu'on n'en a pas de nouvelles. Notre devoir est donc de découvrir et de mettre en action les forces par lesquelles de nouvelles formes de danse pourront être crées et introduites dans la vie sociale[759]. »

Selon Georg FUCHS, on ne peut créer ce nouvel art scénique en appliquant un enseignement particulier. C'est pourquoi il propose de créer les conditions pour libérer les forces vitales de ceux qui ont les bases biologiques et le talent nécessaire, et de leur donner les moyens de constituer un modèle.

> « On ne peut tirer des règles que de formes existantes. Or les formes sont créées par des individus. C'est pourquoi nous devons sélectionner les individus exceptionnellement doués et les placer bien haut sur une scène, où, tout en créant, ils deviendront des modèles[760]. »

Pour l'homme de théâtre, ce projet ne pourra se réaliser sans une volonté forte[761] ; de même que les Anglais et les Suédois ont développé l'éducation physique de leurs enfants, les Allemands

---

[757] „Solche geistige Kultur ist aber gebunden an die Persönlichkeit; jeder einzelne muß sie sich selber erwerben, sie erbt sich nicht ohne weiteres fort, darum denn auch alle jene Meister einsam waren, ohne Verstehende und Aufnehmende, ja ohne Erben und nachbleibende Tradition." *Ibid.*, p. 4.

[758] Cf. *ibid.*, p. 8.

[759] Man greift auf alte Formen zurück, weil man keine neuen hat. Unsere Aufgabe ist es also, die Kräfte aufzudecken und in Tätigkeit zu versetzen, durch welche neue Tanzformen geschaffen und in das gesellige Leben eingeführt werden können." *Ibid.*, p. 10.

[760] „Regeln können erst aus vorhandenen Formen abgeleitet werden; die Formen jedoch sind Schöpfungen einzelner. Darum müssen wir die einzelnen, die Sonderlich-Begabten herausheben und hoch hinaufstellen auf eine Bühne, auf der sie zu Vorbildern werden, indem sie frei schaffen." *Ibid.*, p. 16 sq.

[761] Fuchs préconise donc un interventionnisme fort. Du point de vue de la création, les talents sélectionnés devront rester le plus libre possible, et c'est précisément pour leur garantir cette liberté qu'il faut placer autour d'eux une

doivent investir dans leur capital génétique et trouver leur propre voie. Dans le théâtre qu'il s'agit de fonder, le danseur-acteur devra être placé dans les meilleures conditions possibles pour explorer et développer ses propres capacités.

> « Des médecins, hommes et femmes, ayant reçu une formation esthétique contrôleront sans interruption leur état physique et leur donneront les conseils nécessaires pour le régime, le drainage, le massage, la gymnastique, l'entretien de la peau et des cheveux, etc. On les initiera à la danse artistique, de l'acrobatique à l'incarnation de représentations psychiques, c'est-à-dire à leur propre mimique. En revanche, ils n'apprendront pas de danses grecques, mais c'est eux-mêmes qui seront amenés à façonner le principe de mouvement et de beauté de notre race allemande moderne. Des sculpteurs et des peintres leur apprendront à comprendre leur corps et à l'habiller de telle sorte que sa beauté et son expressivité en soient encore accrues[762]. »

Les formes que ces « demi-dieux de la scène » viendront à créer fourniront alors la base d'une nouvelle culture de masse adaptée à la constitution biologique et au tempérament des Allemands. Peu à peu, le peuple sera ensuite formé à cet art ; on organisera régulièrement d'immenses fêtes populaires, où le nouveau style et ses bienfaits pour la communauté seront célébrés. La pratique du théâtre renouera alors avec ce qu'était la danse des origines, à savoir un acte cultuel, mais à un niveau esthétique supérieur ; et elle finira par prendre la place d'une religion devenue dogmatique et moribonde, et donc incapable de remplir sa fonction sociale. Alors, les Allemands auront enfin réussi à se doter d'une culture fondée sur leur rythme biologique, une culture qui les rassemble et donne forme à leur vie collective.

Comme le montre la lecture du discours prononcé par Wolf DOHRN, le maître à penser de l'expérience de Hellerau, lors de la pose de la première pierre de l'Institut Dalcroze[763], le projet éducatif et artistique de la cité-jardin était déterminé par des objectifs assez comparables à ceux de Georg FUCHS, même si, au moins jusqu'au départ de JAQUES-DALCROZE en 1914, l'idéologie

---

organisation irréprochable. „Wir schrecken immer zurück vor Organisationen; ein allzu willig angenommener Aberglaube hat uns dem romantischen Irrwahne geneigt gemacht, nach dem nur das etwas tauge, was « von selber » komme (...). Kunst und Kultur sind nichts ohne bewußte, streng verstandesmäßig-bewußte Organisation." *Ibid.*, p. 16.

[762] „Ästhetisch gebildete Ärzte und Ärztinnen werden ihre körperliche Verfassung unausgesetzt kontrollieren und werden ihnen die erforderlichen Ratschläge für Diät, Drainage, Massage, Gymnastik, Haut- und Haarpflege usw. geben. Sie werden Anleitung erfahren im künstlerischen Tanz, von der Akrobatik bis zur Versinnlichung psychischer Vorstellungen, also zur eigenen Mimik. Sie werden aber keine griechischen Tänze lernen, sondern das Bewegungs- und Schönheitsprinzip unserer modernen deutschen Rasse soll durch sie Gestalt gewinnen. Bildhauer und Maler werden sie lehren, ihren Körper zu verstehen und so zu kleiden, daß seine Schönheit und Ausdrucksfähigkeit noch erhöht wird." *Ibid.*, p. 35 sq.

[763] Cf. Wolf Dohrn, „Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1, 1911, p. 2-19.

« völkisch » n'y a pas joué un rôle prépondérant[764]. Dans les deux cas, il s'agit de souder un corps social par le biais d'un projet culturel, et d'expérimenter, à une échelle raisonnable, de nouvelles formes de vie collective susceptibles d'être appliquées un jour à la nation toute entière. En expliquant les raisons de son engagement en faveur du travail du pédagogue suisse, ainsi que ses attentes vis-à-vis des professeurs de rythmique et habitants de la cité-jardin, le discours de Wolf DOHRN laisse transparaître une autre dimension de ce projet, que nous retrouverons dans l'utopie labanienne d'une communauté fondée sur « la fête et le travail ». La rythmique, pour laquelle il fait construire un véritable « temple » et qui deviendra le centre de la vie culturelle et communautaire de la cité, est appelée à s'inscrire dans une tentative plus large de recomposition de l'édifice social, dans laquelle on améliorera les conditions de vie de l'ouvrier pour tenter de le maintenir à sa « juste place ».

L'orateur invite les futurs enseignants de rythmique et les habitants de Hellerau à devenir solidaires d'une entreprise qu'il juge de première importance, même si, comme il le souligne, beaucoup n'y verront dans un premier temps que l'émergence d'une nouvelle secte parmi tant d'autres. JAQUES-DALCROZE est parvenu à mettre le rythme, cette force « mystérieuse » qui « donne forme au vivant[765] », au service de la « formation de l'homme » [« Menschenbildung[766] »] et de la création artistique. C'est, à ses yeux, une découverte qui, en tant que « victoire sur la nature », doit être mise sur le même plan que celle de la première machine à vapeur ou de l'électricité. Mais c'est aussi une « reconquête », qui ouvre des perspectives éducatives inouïes et préfigure le retour d'expériences collectives de type fusionnel, telles que l'homme moderne n'est plus capable d'en vivre depuis bien longtemps. Dans ce discours emphatique qui ressemble à s'y méprendre à un sermon, le maître à penser de Hellerau invite donc ses « ouailles » à marcher derrière le père de la rythmique vers un « avenir meilleur », dont il n'a lui-même pas encore discerné tous les contours.

[764] Voir à ce sujet (et en particulier sur la présence à Hellerau de l'agitateur Bruno Tanzmann (1878-1939), un proche du germaniste Adolf Bartels (1862-1945), qui deviendra un des piliers de l'histoire littéraire nazie) : Justus H. Ulbricht, „Keimzellen „deutscher Wiedergeburt" – die Völkischen in Hellerau und in Dresden", *Dresdner Hefte* 51, 1997, p. 80-86.
[765] Cf. Wolf Dohrn, „Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze", *art. cit.*, p. 1.
[766] Idem.

Wolf DOHRN met en avant un second objectif, qui est sans doute à ses yeux le plus important et qu'il exprime en reprenant les termes de JAQUES-DALCROZE lorsqu'il a accepté de venir s'installer à Hellerau : au sein de cette communauté, le rythme doit être élevé « au rang d'une institution sociale[767] ». Le nouvel institut n'est donc pas amené à devenir une école de gymnastique comme les autres ; il est censé jouer un rôle central dans la vie de la cité-jardin, et tous les habitants, quels que soient leur âge et leur appartenance sociale, se mettront « au service d'une idée », qu'ils devront « répandre » et « faire vivre[768] », et qui, de la sorte, donnera un sens à leur existence. Il s'agit donc, pour l'orateur, de souder cette communauté en lui proposant un projet commun qu'il présente comme n'étant rien de moins que « la vraie mission de l'époque » [« die eigentliche Zeitaufgabe[769] »]. Cet élan missionnaire collectif doit puiser son énergie dans une expérience mystico-religieuse, provoquée par la vision de corps mus par le rythme.

> « Je me sentais proche de l'origine de la vie (…). Comme si, au bout d'une longue quête, on avait fini par trouver le point qui réunit des circuits électriques séparés, c'est ainsi que cette expérience des corps mus par le rythme m'a fait tressaillir. Je pense que chacun d'entre vous a déjà vécu quelque chose de semblable et que cette expérience purement humaine, qui dépasse l'art, la pédagogie, la musique et toute forme de réflexion, est et reste pour chacun d'entre nous le fondement de sa foi dans la gymnastique rythmique (…). [Elle] nous donne la certitude qu'avec sa méthode de gymnastique rythmique, Jaques-Dalcroze a découvert une source de force et de joie humaines[770]. »

Au regard de la conception d'ensemble de la cité-jardin, et en particulier de la très claire hiérarchisation architecturale qui y a été introduite par-delà l'unité de style[771], ce langage quasi

---

[767] „Mit Recht schrieb mir Herr Jaques-Dalcroze in seinem ersten Brief aus Genf: „In Berlin oder einer anderen Großstadt werde ich nur eine Musikschule machen, in Hellerau den Rhythmus zur Höhe einer sozialen Institution erheben können." *Ibid.*, p. 14.

[768] Cf. *ibid.*, p. 11.

[769] Cf. *ibid.*, p. 6.

[770] „Ich fühlte mich dem Ursprung alles Lebendigen nahe (...). Also ob nach langem Suchen der Punkt gefunden sei, der getrennte Stromkreise verbindet, so durchzuckte mich dieses Erlebnis der rhythmisch bewegten Körper. Ein ähnliches Erlebnis hat, glaube ich, jeder von Ihnen gehabt, und dieses rein menschliche Erlebnis, abseits von der Kunst, Pädagogik, Musik und jeder Art Reflexion ist und bleibt wohl für jeden von uns der Grundstein seines Glaubens an die rhythmische Gymnastik (...). [Es] gibt uns die Gewißheit, daß Jaques-Dalcroze in seiner Methode der rhythmischen Gymnastik eine Quelle menschlicher Kraft und Freude entdeckt hat." *Ibid.*, p. 3 sq.

[771] Comme le souligne Marc Cluet, reprenant et approfondissant un raisonnement de Kristiana Hartmann, la présence de trois types architecturaux différents (bungalows pour les élèves de l'institut, maisonnettes pour les ouvriers de la manufacture, et villas pour les élites culturelles), entraînait une « division objective » de l'espace, qui garantissait une véritable « ségrégation spatiale des classes ». La « stratégie intégratrice » qui dominait le projet (et était d'ailleurs un des sens de l'unité architecturale) allait de pair avec une véritable « entreprise de hiérarchisation ». Cf. Marc Cluet, « Cité-jardin et idées « réactionnaires-progressistes » », in Barbara Koehn *et al.*, *La Révolution conservatrice et les élites intellectuelles*, Rennes, PUR, 2003, p. 177-199 (sur les procédés de hiérarchisation, voir p. 189 sqq.) ; ainsi que : Kristiana Hartmann, *Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform*, München, Heinz Moos, 1976, p. 99 sqq.

religieux, ainsi que la référence faite aux théories de Karl BÜCHER, ont de quoi soulever un certain soupçon quant à la véritable intention de Wolf DOHRN et des élites culturelles de Hellerau. En effet, vouloir placer un groupe humain sous l'égide du rythme n'est peut-être pas si anodin qu'il n'y paraît de prime abord : présenté comme une force mystérieuse qui rassemble les efforts des hommes et leur enseigne le « travail joyeux », ce principe est en même temps vu comme un moyen efficace de discipliner les groupes, d'empêcher leur dispersion et de leur redonner au moment voulu « du cœur à l'ouvrage ». En un mot, il améliore peut-être les conditions de travail ainsi que son rendement, mais surtout la perception que le travailleur en a ; ce dernier s'en retrouverait ainsi apaisé et donc moins enclin à se révolter contre sa condition. La bourgeoisie qui organise et dirige ce que l'on pourrait appeler « l'expérience de Hellerau », ne verrait-elle pas dans le rythme un moyen de pacifier les rapports sociaux en vue d'éviter le dangereux renversement de l'échelle voulu par le prolétariat des villes, majoritairement acquis à la social-démocratie ? A cet égard, l'allusion faite à son utilisation dans le cadre de méthodes militaires semble pouvoir confirmer cette interprétation.

> « Seuls les militaires, en bons psychologues des masses, n'ont jamais oublié quel pouvoir vivifiant et disciplinant le rythme exerce : quand toutes les forces semblent s'amoindrir, quand la dissolution est imminente, alors la musique retentit et la troupe retrouve vie et fermeté[772]. »

De même, l'éloge fait de l'artisanat dans cette cité construite autour de la manufacture de meubles des Ateliers allemands [*Deutsche Werkstätte*], qui est une constante du discours de la bourgeoisie cultivée à cette époque, s'explique de façon analogue : par opposition au prolétaire dégénéré voire arythmique, bassement matérialiste, rendu agressif par l'injuste traitement que lui inflige la bourgeoisie d'argent, et représentant donc un danger pour la société[773], l'artisan équilibré et enraciné dans une tradition apparaît comme un agent de réconciliation sociale[774]. Heinrich TESSENOW (1876-1950), l'architecte de l'institut, souligne d'ailleurs son aptitude à « comprendre

[772] „Nur die Militärs, diese guten Psychologen der Masse, haben nie vergessen, welche belebende und disziplinierende Gewalt der Rhythmus ausübt: wenn alle Kräfte zu schwinden drohen, wenn alles der Auflösung nahe ist, dann erklingt Musik und der Truppenkörper wird wieder lebendig und straff." Wolf Dohrn, „Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze", *art. cit.*, p. 10.
[773] Voir à ce sujet le 2e point du chapitre 3 de la 2e partie : « L'arythmie de l'ouvrier, un danger pour la société ».
[774] Cf. Marc Cluet, « Cité-jardin et idées « réactionnaires-progressistes » », *art. cit.*, p. 192-195.

et assembler non seulement les contraires matériels mais aussi humains et notamment sociaux[775] », tandis que Wolf DOHRN perçoit la cause de cette attitude profondément pacifique dans la rythmicité de son labeur quotidien : « c'est cet ordre extérieur qui [est] la condition de son équilibre intérieur[776]. » En créant les conditions matérielles et culturelles d'un « embourgeoisement » de l'ouvrier (au sens positif du terme), en le faisant revenir à des conditions de travail proches de l'artisanat, et en le soumettant à une éducation rythmique lui inculquant la discipline, le goût de l'effort collectif et la nécessité de s'intégrer dans un ensemble humain, les élites de Hellerau tentent de réduire sa nocivité, tout en maintenant une forme de hiérarchie « naturelle » fondée sur les valeurs de l'instruction et de la culture.

Le rythme, qui sera intégré à l'éducation des enfants « de tous âges et de toutes classes sociales » et rassemblera ainsi ces derniers dans une « joyeuse discipline[777] », réapprendra aussi aux habitants de la cité-jardin à organiser des fêtes qui seront l'occasion, pour cette communauté paisible, ordonnée et solidaire, de se célébrer elle-même tout en renforçant sa propre cohésion. Le bâtiment de style néo-classique voué à accueillir ces représentations se veut d'ailleurs être « à l'image » de cette entreprise visant à la constitution d'une gigantesque « famille » : sa sobriété renvoie d'une certaine manière à la volonté d'une réforme tranquille, fondée sur l'ordre, l'effort collectif, la discipline et le travail sur soi. Et elle invite en même temps ceux qui le pénètrent au respect de ces principes.

> « L'aménagement intérieur devra lui-même inciter à l'ordre, au calme, à la sécurité et à l'hygiène intérieure. Tout, dans ce bâtiment, est tellement clair et lumineux, on y conserve sans peine une vue d'ensemble, et il est empli de la silencieuse magie de la proportion[778] ! »

Enfin, une troisième dimension de ce discours mérite d'être soulignée : Wolf DOHRN conçoit Hellerau comme un « germe », une cellule d'expérimentation mettant à l'essai de nouvelles formes d'éducation et de vie communautaire, ou encore, selon l'expression de Paul CLAUDEL,

[775] „Er [der Handwerker] versteht und verbindet am besten nicht nur die materiellen, sondern auch die menschlichen, etwa die menschlich-gesellschaftlichen Gegensätze." Heinrich Tessenow, *Kleinstadt und Handwerk*, Berlin, Cassirer, 1919. Cité d'après : Marc Cluet, « Cité-jardin et idées « réactionnaires-progressistes », *art. cit.*, p. 193.
[776] „(...) diese äußere Ordnung [ist] die Voraussetzung eines inneren Gleichgewichts." Wolf Dohrn, „Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze", *art. cit.*, p. 9.
[777] Cf. *ibid.* p. 14.
[778] „Die Raumgestaltung selbst soll zur Ordnung, zur Ruhe und Sicherheit, zur inneren Sauberkeit nötigen. Alles darin ist so klar und hell, so übersehbar und erfüllt von dem stillen Zauber der Proportion!" *Ibid.*, p. 16.

comme le « laboratoire d'une humanité nouvelle ». A l'image du projet de Georg FUCHS, les fondateurs de Hellerau nourrissent l'espoir que cette expérience puisse servir de modèle à une réforme beaucoup plus vaste de la société, dont les deux principaux axes seraient la pacification sociale et le triomphe des valeurs en déclin de la bourgeoisie cultivée sur celles du profit et de l'argent. Par-delà la volonté de promouvoir la santé de la jeunesse, la qualité de l'habitat, l'accès des classes populaires à la culture, de « guérir » l'humanité du fléau de l' « arythmie » et de lui faire retrouver le chemin de la joie et de la vie, il s'agit aussi d'asseoir le leadership des classes cultivées, qui seront chargées de « renforcer les forces de l'âme » de chaque individu pour que la nation affronte avec plus de vigueur le « combat économique pour l'existence » [« der wirtschaftliche Existenzkampf[779] »], et de « ré-humaniser » des groupes sociaux anéantis par l'intellectualisme et l'exploitation subie.

L'hygiène corporelle, valeur placée au centre de la conception du nouveau bâtiment comme de celle des maisonnettes de la cité-jardin[780], ainsi que l'importance accordée à une éducation fondée sur l'équilibre et la coordination des facultés, conduiront à une « évolution ascendante de la race » [« Aufwärtsentwicklung der Rasse »] et à une « refondation de la culture » [« Neubildung unserer Kultur[781] »] permettant à cette dernière de jouer son rôle naturel de « ciment » de l'édifice social restructuré.

Plus tardif, le projet, défendu par Rudolf LABAN, d'une communauté fondée sur le travail et la « fête » [*Fest*] s'inscrit néanmoins dans la même logique que la revendication de FUCHS et l'expérience de Hellerau. De façon générale, LABAN avait fréquenté de nombreuses personnalités de la *Lebensreform* et avait largement eu l'occasion de confronter aux leurs ses idées réformatrices, notamment lors de ses séjours en 1913-1914 dans la colonie de Monte Verità à Ascona. En ce haut-lieu du « retour à la nature », où se retrouvent plus ou moins toutes les tendances alternatives du

[779] Cf. *ibid.*, p. 13.
[780] Dans son discours, Wolf Dohrn annonce entre autres la construction, au sein de l'Institut », d'un nombre suffisant de bains, de bains de vapeur, « bains de lumière et de soleil ». Il insiste sur le fait que les salles d'entraînement seront claires et spacieuses. Les jeunes rythmiciens devaient être bien logés, dans des maisonnettes situées à proximité de l'Institut. De même que les danseurs-acteurs de Georg Fuchs, tout ce monde devait être bien traité en vue de susciter l'admiration de tous.
[781] Cf. Wolf Dohrn, „Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze", *art. cit.*, p. 13.

moment (spiritisme, cultes germaniques, religions orientales, anarchisme, végétarisme, nudisme, etc.), il fonde son école d'été, qui lui permet d'expérimenter de nouvelles formes de vie communautaire. Danse, travaux essentiellement agricoles et repos sous forme de « bains d'air » [*Luftbäder*] : toute la vie de ses élèves y est organisée dans la plus grande rigueur, de façon à ce que leur séjour de trois mois leur apporte la santé mais aussi une « régénération » éthique et culturelle[782].

Après la fin de la Première Guerre mondiale, les préceptes du danseur sont formulés sous la forme d'un véritable projet de société, d'une part dans la revue *Die Tat*, que son directeur Eugen DIEDERICHS présentait comme étant le « forum de la culture de demain[783] », et d'autre part dans son premier grand ouvrage théorique, *Le Monde du danseur*[784]. Fortement influencé par la lecture de Karl BÜCHER[785], LABAN est persuadé que la séparation entre travail et « fête » était autrefois beaucoup moins marquée qu'à leur époque. Selon lui, les deux activités participaient alors conjointement à l'épanouissement de l'individu et se faisaient dans le même esprit de joie et de communion, au point que toute la vie pouvait être considérée comme une « fête ». Pour l'homme moderne, le travail a profondément changé de nature, et la nécessité économique semble être devenue son unique finalité, tandis que le temps libre est occupé par des divertissements censés l'aider à « surmonter l'insupportable pensée du caractère insensé de ses peines[786] ». Face à une existence dominée par l'esprit de concurrence et un labeur annihilant, la « pulsion de fête » [« Festtrieb[787] »] propre à tout être humain ne trouve plus à s'assouvir que dans la dépravation, les bordels, les séances de spiritisme, etc.

---

[782] Sur le travail de Rudolf Laban à Ascona, voir la biographie : Evelyn Dörr, *Rudolf Laban. Ein Portrait*, Norderstedt, Books on Demand, 2005, p. 62-94 ; sur les personnalités qui ont fréquenté ce centre, lire : Hermann Müller, „Propheten und Dichter auf dem Berg der Wahrheit. Gusto Gräser, Hermann Hesse, Gerhart Hauptmann", in Kai Buchholz *et al.*, *Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 321-324.

[783] Cf. Klaus Fritzsche, *Politische Romantik und Gegenrevolution: Fluchtwege in der Krise der bürgerlichen Gesellschaft: das Beispiel des „Tat"-Kreises*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, p. 45.

[784] Cf. Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*

[785] Suzanne Perrottet (1889-1983), la célèbre danseuse et compagne de Laban, confirme le rôle joué par *Arbeit und Rhythmus* pour Laban et ses proches : pour reproduire le schéma mis en évidence par l'économiste, les femmes qui préparaient des conserves de fruits et de légumes pour tous les participants aux séminaires de danse, le faisaient au rythme de *work songs* qu'elles avaient elles-mêmes composés. „Konserven machen, Spinat rüsten, Erdbeeren teilen in Stücke, von den Heidelbeeren die kleinen grünen Blättchen entfernen. [Diese Arbeiten wurden entsprechend Karl Büchers arbeitserzieherischem Ansatz in *Arbeit und Rhythmus* mittels selbstverfaßter „worksongs" rhythmisch ausgeführt. Denn damals war die Idee] wieder aufgekommen, daß man zu jeder Arbeit einen bestimmten Rhythmus verfolgen sollte, der gesungen wurde oder durch ein bestimmtes Instrument hörbar und für die Arbeit angenehm war, damit die Arbeit flinker und harmonischer vorwärts geht." Cf. Suzanne Perrottet, *Ein bewegtes Leben*, Bern, Benteli, 1992, p. 114 ; cité d'après : Evelyn Dörr, *Rudolf Laban...*, *op. cit.*, p. 68.

[786] Cf. Rudolf Laban, „Kultische Bildung im Feste", *Die Tat* 3, 1920, p. 161.

[787] Cf. *ibid.*, p. 162.

Sous la plume de LABAN, le terme de « fête » doit être compris dans une acceptation très large ; il désigne non seulement une force cosmique qui relie l'homme à la nature, mais aussi toute activité à la fois joyeuse et ordonnée qui répond à une aspiration individuelle et collective et a pour effet d'épanouir l'individu tout en l'intégrant dans un ensemble. Faire renaître la « fête », et lui permettre ainsi d'imprimer son cachet sur le travail et sur la vie quotidienne, apparaît aux yeux du danseur comme une urgente nécessité que les piliers de cette société en crise, à savoir l'art moderne, la science et l'industrie, l'Eglise et l'Etat, enfermés dans la défense de leurs propres intérêts, ne parviennent pas à pallier.

> « Les temps où la foi en un paradis extraterrestre pouvait rassembler les hommes et faire fructifier les arts sont révolus. De même, il est exclu qu'une véritable civilité puisse provenir de la répression policière ou des lois publiques[788]. »

Ce travail de refondation incombe, évidemment, aux danseurs et à tous ceux qui s'occupent de « culture physique » au sens large. Eux seuls seront capables d'inculquer aux foules le « sens de la mesure » [*Taktgefühl*], indispensable à la pacification des rapports sociaux. Leur enseignement libérera l'homme de l'égoïsme [*Eigensucht*] qui « détruit la force du geste[789] », et il lui apprendra à se connaître, à maîtriser ses capacités et à s'accorder aux autres. Les rapports humains s'en trouveront considérablement améliorés.

> « Une fois que l'homme a atteint une certaine maturité de culture physique et morale, il gagne un aperçu du libre rythme des pulsions humaines (…). Le sens de la mesure et la libre bienséance sont les seules bases de la vie culturelle commune des hommes. Il est tout à fait possible d'exprimer en toute clarté ses propres opinons, sentiments et intentions et de les défendre énergiquement. Un sens entraîné de la mesure saura s'arrêter avant de franchir la mince frontière qui sépare la déclaration de l'agression. Un sens de la mesure (…) peu développé (…) oscillera entre une retenue émotive et un manque brutal de considération. La libre bienséance est conscience de l'équilibre et de l'harmonie. Seul l'entraînement en danse artistique peut développer ce sens de l'équilibre[790]. »

---

[788] „Die Zeiten, in denen der Glaube an ein außerirdisches Paradies die Menschen zusammenschließen und die Künste befruchten konnte, sind vorbei. Auch ist es ausgeschlossen, wahre Gesittung durch Polizeigewalt und staatliche Gesetze herbeizuführen." *Ibid.*, p. 163.

[789] Cf. Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 102.

[790] „Wenn der Mensch eine bestimmte Reifenstufe seiner Körper- und Gewissenskultur erreicht hat, erhält er Einblick in den freien Rhythmus menschlicher Triebe (...). Taktgefühl und freier Anstand sind die einzigen Grundlagen des kulturellen Zusammenlebens der Menschen. Es ist wohl möglich, seine eigenen Meinungen, Empfindungen und Absichten einem klar zu machen und ihm gegenüber energisch zu vertreten. Geschultes Taktgefühl läßt an jener haarscharfen Grenze Halt machen, wo diese Mitteilung zur Belästigung wird. Ungeschulter (...) Taktwunsch (...) schwankt von empfindsamer Zurückhaltung zu brutaler Rücksichtslosigkeit. Der freie Anstand ist

Il s'agit donc pour LABAN de construire une nouvelle éthique, qui se fonde non pas sur des préceptes scientifiques ou religieux, et encore moins sur la logique de l'appareil législatif et juridique, mais sur un équilibre individuel et collectif issu de la culture physique. Il propose en ce sens d'organiser l'éducation du peuple autour de trois axes principaux. Tout d'abord, les exercices de gymnastique libre éveilleront chez les hommes le « sens de l'harmonie plastique » [« plastisch-harmonischer Sinn »], développeront en eux la conscience de leur propre corps, ce qui les aidera à mieux se connaître, à affirmer leur tempérament, à trouver des formes d'expression toujours appropriées [« zweckmäßig »], et à évaluer plus justement celles des autres.

Parallèlement à ces exercices individuels, LABAN propose de soumettre tous les membres de la communauté à des « jeux de groupes », qui prendraient la forme d'« œuvres d'art à contenu rituel et symbolique ». De même, ceux-ci ne seraient pas fondés sur le respect de lois et de règles (qui sont toujours, d'une manière ou d'une autre, au service des intérêts d'une caste), mais organisés dans le souci d'inculquer « le sentiment de ce qui est légitime, de la mesure et du respect dans les différentes formes de relations humaines[791] », afin de faciliter la communication entre les personnes et les groupes. Et enfin, une variante de ces jeux sera constituée par les « combats » : les corps de métiers seront invités à jouer leurs conflits, à confronter leurs revendications, et apprendront ainsi à dépasser, par la danse, leurs contradictions et la vision partielle qu'ils ont des choses, pour pouvoir coordonner leurs efforts.

Les théâtres qui accueilleront ces manifestations ne seront plus voués à divertir un certain public, mais ils deviendront des lieux de célébration, de communion, et de perpétuelle réconciliation. Alors, l'esprit de « fête » sera « intériorisé » par tous, et il envahira tous les domaines de la vie quotidienne, et en particulier la sphère du travail. Dans ce projet comme dans le discours de Wolf DOHRN, on perçoit la nécessité ressentie de pacifier les rapports sociaux, d'ébranler le leadership des classes les plus influentes, et aussi de réconcilier les classes ouvrières

---

Gleichgewichtsgewissen, Harmoniegewissen. Nur künstlerisch-tänzerische Übung kann diesen Gleichgewichtssinn entwickeln." *Ibid.*, p. 121.

[791] Cf. *ibid*, p. 164.

avec le travail, qui doit à cette fin être réaménagé de façon à pouvoir procurer au travailleur épanouissement et satisfaction personnelle.

> « Sans envie et sans amour, tout métier est une torture. Mais il n'existe aucun travail professionnel pour lequel un homme puisse déployer continuellement envie et amour, s'il ne reconnaît pas que, dans ce travail, tout son déploiement de force contribue à faire progresser son humanité (…). C'est ainsi que l'éducation cultuelle parle à l'homme : « Tu es un homme libre. En toi, la joie vit comme une fête intérieure permanente. Tu n'as qu'à la libérer en toi. La fête et le travail t'y aideront. Ne l'oublie pas, même dans le plus dur labeur[792]. »

Pour redonner à la classe ouvrière la volonté de travailler, le danseur doit en quelque sorte inverser le mécanisme décrit par Karl BÜCHER. Selon l'économiste, le rythme provenait de l'organisation du travail primitif : en libérant l'esprit et l'imagination par l'automatisation des mouvements, celui-ci avait donné naissance, par l'intermédiaire du chant de travail, aux différentes formes de création artistique qui ont progressivement acquis leur indépendance. LABAN propose quant à lui de refaire cette évolution mais à rebours, c'est-à-dire d'éduquer l'homme moderne à la danse et au rythme, afin que celui-ci réintègre le quotidien, et en particulier le travail, et que toute la vie de la communauté redevienne pour lui « une fête ».

> « [D]ans la fête, l'individu, le groupe et l'ensemble [de la communauté sont] initiés au rythme fondamental et structurant de la vie culturelle, et ils sont incités et motivés à s'enthousiasmer pour cet ordre. Sous la forme du « sens du danseur », la vibration de la force rythmique et structurante de la fête se transpose sur le rythme quotidien et y provoque la réalisation de l'idéal culturel en tant que discernement, joie de vivre et de travailler[793]. »

Face à l'échec des classes dirigeantes, qui, dans le seul souci de leur propre intérêt, ont mis à mal la cohésion du corps social et laissé se dégrader les conditions de vie et de travail des ouvriers, Rudolf LABAN présente le danseur comme le seul capable de secourir la société et d'introduire un réel « tournant dans l'histoire de la race ». Doué d'un sens remarquable de la mesure et de la synthèse, celui-ci saura éduquer les individus et réorganiser la vie communautaire, de façon à

[792] „Ohne Lust und Liebe ist jeder Beruf eine Qual. Der Mensch kann aber für keinerlei Berufsarbeit dauernd Lust und Liebe aufbringen, wenn er nicht erkennt, daß alle Kraftspannung in der Arbeit zur Höherentwicklung der Menschlichkeit beiträgt (...). Kultische Bildung spricht etwa wie folgt zum Menschen: „Du bist ein freier Mensch. In dir lebt Freude als ständiges inneres Fest. Du mußt sie nur in dir erlösen. Fest und Arbeit hilft dir dazu. Vergiß das nie, auch bei der schwersten Arbeit nicht." *Ibid.*, p. 123.

[793] „[I]m Fest [wird] der Einzelne, die Gruppe und die Gesamtheit über den ordnenden Grundrhythmus kulturellen Lebens belehrt und zur Begeisterung für diese Ordnung erregt und bewegt. Die rhythmisch ordnende Kraft des Festes schwingt als tänzerischer Sinn in den Alltagsrhythmus hinüber und erweckt dort als Einsicht, Lebens- und Arbeitsfreude die Erfüllung des Kulturideals." *Ibid.*, p. 128 sq.

réveiller chez l'homme les forces qui remettront de la structure et de la joie dans son existence et l'aideront à dépasser ses conflits. Il rétablira le lien qui unissait autrefois la fête et le travail, de sorte que ce dernier s'accomplira à nouveau dans la solidarité et procurera à tous plaisir et épanouissement.

Au terme de cette analyse, il apparaît clairement que la fonction du rythme défini comme « concept offensif » ne se limite pas à la critique d'un certain nombre d'évolutions jugées néfastes par des groupes sociaux menacés de déclassement. Autour de lui s'articulent également un certain nombre de remèdes au malaise de l'individu, supposé souffrir du triomphe de l'intellectualisme et du primat de la logique économique, ainsi que plusieurs expériences à plus ou moins grande échelle, visant à restructurer la société de façon à lui assurer à nouveau cohésion et fraternité.

En mettant le rythme au centre d'une vaste opération éducative ou en présentant celui-ci comme une « institution sociale », musiciens, gymnastes, danseurs et hommes de théâtre tentent d'étendre ses bienfaits observés sur l'organisme à la société toute entière. Il en résulte un discours dans lequel corps humain et corps social se confondent largement, et où la prospérité de l'un se trouve intimement liée à la santé de l'autre. Cette conception « biologique » de l'avenir de la nation et de la race s'appuie par ailleurs sur une conception largement idéalisée du passé et des origines de la culture : « primitifs » et Grecs anciens, de par leur capacité à s'unir d'un seul corps sous l'égide du rythme, fournissent le modèle d'un état d'harmonie qu'il s'agit de reproduire à un niveau plus élevé et selon des modalités adaptées au monde moderne.

La revendication n'est pas anodine : pour les clercs, il s'agit bien évidemment de se poser en « médecins de la société » et de reconquérir par là même un prestige qui leur est de plus en plus contesté. L'heure de l'expérimentation se veut être une étape intermédiaire vers une réalisation à grande échelle qui nécessitera un engouement très fort dépassant les clivages de classe, engouement que l'on tente d'éveiller par de vastes opérations de séduction. La référence à l'éducation esthétique de SCHILLER et au projet d'œuvre d' « art total » de WAGNER est largement accompagnée par la volonté de réaffirmer leur rôle de définition des normes artistiques. L'abandon de la forme classique

et l'affirmation de la toute-puissance du sujet créateur sont condamnés non seulement en tant que reflets d'un monde malade, individualiste et disharmonieux, mais aussi parce qu'ils rendent l'art inapte au rôle éducatif que les clercs lui réservent.

L'éducation rythmique permet de mettre en avant un idéal d'équilibre et de coordination des parties à l'intérieur d'un tout, opposé au culte du détail, à l'individualisme et au développement disproportionné de certaines capacités par rapport à d'autres. Les clercs exorcisent ainsi leurs peurs d'atomisation du corps social, et tentent de réintégrer en son sein les « électrons libres » qui en menacent la cohésion. Mais en outre, le rêve d'une société équilibrée et fraternelle n'exclut en rien l'idée d'une hiérarchie « naturelle », clairement opposée au « nivellement » préconisé par la social-démocratie. Tandis que Georg FUCHS met sur un piédestal l'élite « biologique », à qui il prévoit de confier la mission de construire la culture nationale garante de la cohésion interne du peuple allemand, le projet de Hellerau intègre toute une série d'éléments visant à faire cohabiter harmonieusement les différents groupes sociaux tout en les remettant chacun à leur « juste place ». Et de même, dans le concept de LABAN, bien qu'aucune classe ne soit destinée à prendre le dessus sur les autres, certains corps de métiers sont clairement mieux à même de servir d'éducateurs et d'arbitres aux autres.

Parce qu'il s'adresse à l'ensemble de l'individu, le rythme apparaît comme capable de réunir et de coordonner toutes les parties du corps social. En tant que principe éducatif, il réveille par ailleurs les forces vitales malmenées par la mécanisation triomphante du travail, l'éducation intellectualiste et la dépersonnalisation des rapports humains, mais en même temps, il est capable de leur donner de l'ordre et de la structure. Pour les clercs, il importe à la fois de faire triompher leurs valeurs, celles de l'effort, de la sensibilité et de la santé, mais tout en apaisant les conflits sociaux et en canalisant l'énergie du peuple.

Enfin, les projets de réactivation du rythme reposent sur une savante interaction entre éducation de l'individu, refondation de l'art et restructuration du corps social. A l'intérieur de ces trois éléments, supposés souffrir de défauts structurels qui ne seraient pas tant liés à la défaillance

de certaines parties qu'au manque de coordination de l'ensemble, il s'agit, dans l'ordre, de corriger un certain nombre de déséquilibres causés par triomphe de l'intellectualisme, de l'individualisme et du profit économique, de réveiller les forces vitales en veillant à bien les canaliser, puis de réunir les différents éléments en fondant cette nouvelle cohésion sur une hiérarchie naturelle. L'individu soumis à une telle éducation éprouvera, individuellement et collectivement, le besoin de produire un art harmonieux, qui lui-même sera vecteur de santé, d'équilibre et d'harmonie, et créera les conditions de maintien d'un ordre juste et pacifique.

Dans la logique des projets de réforme « indolores » autour de 1800[794], la bourgeoisie cultivée renonce largement à défendre ses intérêts par le biais d'un activisme politique qui risquerait de fragiliser le régime en place et de laisser libre cours à la révolution sociale-démocrate menaçante, et mise entre autres sur une forme particulière d'éducation corporelle et artistique pour réformer en profondeur la société, pacifier les rapports entre les groupes sociaux tout en s'octroyant une position d'arbitre et de « garant de la cohésion sociale » savamment justifiée.

[794] Voir dans la présente étude : « L'art et l'éducation corporelle au service d'une utopie sociale autour de 1800 », 1e partie, 1e chapitre, 1e point.

Cinquième partie :

L’antagonisme rythme / mesure et la recherche d’une culture respectueuse du rythme

CHAPITRE PREMIER :
LA CONTESTATION DE LA GYMNASTIQUE « METRIQUE » ET SON FONDEMENT VITALISTE

Dans les années d'après-guerre, la situation ne s'améliore pas pour les clercs. En 1914, beaucoup d'entre eux avaient réagi avec enthousiasme au conflit mondial qui s'annonçait, dans la mesure où ils voyaient dans celui-ci un possible « facteur d'intégration sociale » qui permettrait à la nation allemande de dépasser ses conflits internes[795]. Face à l'adversité, la société allait se ressouder en une nouvelle « communauté », et la guerre était donc volontiers présentée comme la confrontation ultime entre la « vraie » culture allemande et la « civilisation » matérialiste de l'Angleterre et de la France. Ce faisant, et selon un mécanisme psychosocial déjà évoqué, la bourgeoisie cultivée projetait sur les événements historiques des préoccupations propres à sa crise spécifique et produisait des interprétations du conflit permettant à la fois de présenter ses propres problèmes comme de graves déséquilibres touchant l'ensemble de la société allemande, et de cristalliser sur lui tous ses espoirs de restructuration sociale et de renversement des valeurs[796].

L'aggravation du « décrochage » des clercs, la montée en puissance du mouvement ouvrier, la constatation de l'échec relatif des expériences sociales menées dans le cadre de la « réforme de la vie », puis la défaite de l'armée allemande dans une guerre qui avait soulevé une immense espérance provoquent un durcissement compréhensible du discours de la classe cultivée. Pour beaucoup, le rêve de la mise en place d'une « troisième voie » par le biais de stratégies « indirectes » et « indolores » semble de plus en plus irréaliste, même si bon nombre de mouvements de réforme reprennent rapidement leurs activités. Le ton devient globalement plus pessimiste et plus agressif : à l'anticapitalisme, l'anti-intellectualisme, à la peur du prolétariat et à la

[795] Lire à ce sujet : Klaus Vondung, „Deutsche Apokalypse 1914", in idem *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, *op. cit.*, p. 162-164.

[796] „Die Sinndeutungen und Ordnungsvorstellungen der Professoren, Pastoren und Schriftsteller wurden von ureigenen Erfahrungen ausgelöst und reagierten in erster Linie auf die schichtspezifische Krise dieser bildungsbürgerlichen Kreise. Allerdings wurden die Deutungen so vorgetragen, als beantworteten sie zugleich oder sogar ausschließlich die Probleme der Gesamtgesellschaft (...). Der Krieg provozierte die Deutungen, weil von ihm die Lösung all dieser Probleme erwartet wurde." *Ibid.*, p. 163 sq.

critique du progrès technique, déjà présents avant-guerre, viennent fréquemment se mêler un nationalisme chauvin voire raciste, ce dont témoignent entre autres la très forte proportion de clercs au sein de la ligue pangermanique[797] [*Alldeutscher Verband*] d'Alfred HUGENBERG (1865-1951) et l'intérêt croissant pour les questions de darwinisme social et d'hygiène raciale[798].

Les théories eugéniques de personnalités comme Friedrich LANDMANN[799] (1864-1931), médecin et figure dominante de la colonie végétarienne Eden d'Oranienburg[800], trouvent un écho favorable auprès de certains cercles réformateurs, qui s'engagent alors dans une dangereuse dérive. Auteur de la devise selon laquelle « ce n'est ni sur le champ de bataille ni à la table verte des diplomates que se décide le destin des peuples, mais au lit[801] », ce dernier est persuadé qu'il faut « régénérer » les populations en séparant durablement les éléments « sains » du « corps malade », afin qu'ils puissent s'épanouir et se reproduire tranquillement, tandis que les autres, condamnés à l'isolement, finiront par s'éteindre d'eux-mêmes. En 1918, un certain nombre de colonies se rassemblent d'ailleurs à l'intérieur de la « fédération pour les colonies raciales » [*Bund für rassische*

[797] Cf. Marc Cluet, *La libre culture…*, vol. 1, *op. cit.*, p. 154 sqq. Le *Alldeutscher Verband* est un groupe d'agitation expansionniste et nationaliste très influent, fondé en 1891 suite à la signature du traité germano-britannique sur Helgoland et Zanzibar. Très tôt, il se distingue par son antisémitisme, son anti-slavisme, ainsi que sa volonté d'étendre vers l'Est les frontières du *Reich*. Il compte parmi ses membres le célèbre géographe Friedrich Ratzel (1844-1904), qui passe pour avoir créé le concept d' « espace vital » [*Lebensraum*], que reprendra plus tard Hitler. Le nombre de ses membres atteint 52 000 en 1922, pour redescendre à 8000 en 1932, chiffre qui restera stable jusqu'à la dissolution de la ligue en 1939.

[798] Sur le fond, les représentants de la Révolution conservatrice étaient restés fidèles aux valeurs réactionnaires, qu'ils présentaient maintenant volontiers comme étant des valeurs « révolutionnaires ». Hérité de Nietzsche, le primat du biologique s'inscrivait dans une volonté de renverser définitivement les valeurs « intellectuelles » des Lumières, jugées responsables du déclin de l'Allemagne, au profit de valeurs et d'institutions « naturelles ». Cf. Louis Dupeux, „Die Intellektuellen der konservativen Revolution und ihr Einfluß zur Zeit der Weimarer Republik", in Walter Schmitz *et al.*, *Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur*, Dresden, Thelem, 2005, p. 6.

[799] Friedrich Landmann (1864-1931) est médecin. Auteur de projets de réforme de l'assurance maladie, il s'installe en 1910 dans la colonie végétarienne Eden, dont il prend la tête en 1918. Traducteur en allemand des ouvrages du Danois Mikkel Hindhede (1862-1945), il a mis au point la recette de la margarine qui a fait le succès économique d'Eden.

[800] Fondée en 1893, la *vegetarische Obstbaukolonie Eden* est une des toutes premières colonies végétariennes allemandes. Aménagée sur le principe de la propriété collective, elle est devenue célèbre pour ses produits naturels, en particulier la margarine, les jus de fruits et la choucroute. Dans l'entre-deux-guerres, la colonie se rapproche des idées *völkisch* ; elle se maintient à l'intérieur de l'Etat nazi au prix d'une soumission totale à l'idéologie nationale-socialiste. Le sommet de la notoriété d'Eden est atteint lors de la tenue du 8e congrès international des végétariens en 1932. De 1949 à 1989, la colonie est intégrée à l'économie planifiée de la RDA. En 1990, elle est reprise par la *Eden Gemeinnützige Obstbau-Siedlung eG*, qui opère un retour aux idées fondatrices, et la *Eden Waren GmbH* est rachetée en 1991 par le groupe suisse Sandoz.

[801] „Die Geschicke der Völker entscheiden sich weder auf dem Schlachtfeld, noch am grünen Tisch der Diplomaten, sondern im Bett (...)." Friedrich Landmann, *Begriff und Aufgabe der Lebensreform*, Hartenstein, Greifenverlag, 1921, cité d'après : Janos Frecot, „Die Lebensreformbewegung", in Klaus Vondung *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, *op. cit.*, p. 147.

Siedlungen] en vue de promouvoir plus efficacement de telles conceptions[802]. Et à partir des années 20, les adeptes de l'hygiène raciale formulent des propositions concrètes, qui doivent permettre d'améliorer ou de « régénérer » la race, propositions qui, dans un contexte de baisse de la natalité et compte tenu des pertes humaines causées par la guerre, suscitent de plus en plus d'intérêt de la part des hommes politiques et des clercs[803].

Dans les milieux de la révolution conservatrice, l'idée de « peuple » se mêle fréquemment à la conception d'un *Führer* charismatique qui rassemblerait les individus et conduirait leur destin. Ainsi, pour le théoricien du mouvement de jeunesse Hans BLÜHER[804] (1888-1955), « la foule ne devient peuple que quand elle obéit[805] » ; et on se plaît même à croire qu'il y aurait dans ce phénomène une des caractéristiques fondamentales de la race germanique, qui aurait par conséquent peu d'affinités avec la démocratie, vécue comme « victoire de la masse et de la bêtise sur les talents de l'individu[806] ».

A l'égard de l'art moderne, qui, sous la République de Weimar, obtient progressivement droit de cité dans pratiquement tous les musées, les théâtres et toutes les salles de concert du pays, le ton se durcit également, et l'on voit se développer un vocabulaire dépréciatif extrêmement agressif qui, quelques années plus tard, nourrira largement l'argumentation nationale-socialiste contre l'art « dégénéré[807] ». Ayant le sentiment d'avoir été injustement dépossédée de sa fonction de définition des normes artistiques, une partie de la bourgeoisie cultivée attaque violemment les

[802] Cf. *ibid.*, p. 148.
[803] Cf. Jürgen Reulecke, „Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik", in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen*, *op. cit.*, p. 203-210.
[804] Hans Blüher est membre militant du *Wandervogel* depuis 1902. Il devient célèbre par son étude sur le rôle de l'homo-érotisme dans les sociétés masculines. Durant la République de Weimar, il rédige plusieurs écrits théologiques et politiques, faisant notamment preuve d'un étrange rapport au judaïsme, mêlé de haine et de fascination. Monarchiste convaincu, il salue néanmoins l'arrivée au pouvoir de Hitler avant de fuir dans l' « immigration intérieure ». De cet auteur, lire : Hans Blüher, *Deutsches Reich, Judentum und Sozialismus. Eine Rede an die freideutsche Jugend*, Proen, Anthroposophischer Verlag, 1920 ; idem, *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Stuttgart, Klett, 1962 ; idem, *Wandervogel. Geschichte der Jugendbewegung*, Frankfurt am Main, Dipa-Verlag, 1976 (réédition en 3 volumes).
[805] „Die Menge wird erst Volk, wenn sie folgt." Hans Blüher, *Führer und Volk in der Jugendbewegung*, Jena, Diederichs, 1918, p. 3, cité d'après : Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, *op. cit.*, p. 44.
[806] „Der Deutsche haßt es, sich Kollegien, beschließenden Körperschaften, Parteien zu unterwerfen, weil er deutlich fühlt oder weiß, daß dies meist der Sieg der Masse, der Dummheit über den begabten Einzelnen ist! Aber gerne folgt er einer überragenden Persönlichkeit, die sein Vertrauen besitzt." Hans Blüher, *Die Tat* I, 1909, p. 287, cité d'après : Richard Hamann / Jost Hermand, *op. cit.*, p. 45.
[807] Lire le chapitre : „Ein gefährliches semantisches Arsenal?", in Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion*, *op. cit.*, p. 184-193.

tendances « internationales » et « égoïstes » d'un art qui, à ses yeux, menace l'identité allemande au lieu d'aider à la façonner et à la renouveler. En 1923, sous la plume du philosophe Oswald SPENGLER (1880-1936), l'expressionnisme est mis sur le même plan que « le cinéma, (…), la théosophie, les combats de boxe, les danses de nègres, le poker et les paris sur les courses[808] », qui sont pour lui autant de preuves de la « stérilité de l'homme civilisé » et de la « décadence » de la culture occidentale. La bourgeoisie cultivée semble largement renoncer à reconquérir son influence sur l'art ; la foi en la capacité de ce dernier à « éduquer le genre humain » et à donc à servir de « levier d'action » pour réformer la société est profondément ébranlée.

> « Avant la guerre (…), des concepts synthétiques répandus comme « culture esthétique » et « style nouveau » (…) [témoignent] de l'existence d'une conscience qui juge possible la réforme de la société par la culture. Après la fin de l' « époque esthétique bourgeoise », cette confiance disparaît (…). [O]n ne croit plus (…) en la capacité de la culture à résoudre des problèmes. La solution espérée est confiée à la politique et non plus à la réforme de la vie (…). Ce faisant, on place souvent ses espoirs dans un sauveur culturel. Il n'y a en cela rien de nouveau non plus (…). Mais après 1918, cette attente se transforme en option autoritaire en faveur d'un *Führer* politique qui sauverait aussi la culture allemande[809]. »

Face à une situation qui évolue dans le mauvais sens pour les clercs, et face à la série de déceptions que nous avons évoquée, une autre attitude consiste à remettre catégoriquement en question toute tentative de « sauver » l'homme et la nation par l'interventionnisme et l'expérimentation sociale. Persuadé que tout effort de restructuration « active » de la société ne fait qu'aggraver le problème, on se fait l'avocat des forces vitales « rythmiques » : malmenées par les évolutions du monde moderne, elles semblent être le seul contre-poids possible à l'intellectualisme triomphant et à la mécanisation généralisée, supposés au service de l'asservissement de l'homme et de la nature au nom des intérêts de la bourgeoisie d'affaires. S'instaure alors une polémique concernant la définition même de rythme : considérant celui-ci comme un « principe vital » et non comme une structure rationnelle capable de discipliner et de coordonner les masses, on conteste violemment la possibilité de le « réactiver » par une technique particulière, de la même manière que

[808] Cf. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München, Beck, [1]1923, 1990, p. 678, cité d'après : Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion*, *op. cit.*, p. 224 sq.

[809] „Vor dem Krieg (...) [zeugen] verbreitete Synthesebegriffe wie „ästhetische Kultur" und „neuer Stil" (...) von einem Bewußtsein, das die Reform der Gesellschaft im Medium der Kultur für möglich hält. Dieses Vertrauen geht nach dem Ende der „bürgerlich-ästhetischen Epoche" verloren (...). [M]an traut (...) der Kultur keine Problemlösung mehr zu. Man überantwortet die erhoffte Lösung der Politik und nicht mehr der Lebensreform (...). Dabei werden häufig Hoffnungen auf einen kulturellen Retter gesetzt. Auch das ist nicht neu (...). Nach 1918 aber gerät diese Erwartung zur autoritären Option für den politischen Führer, der auch die deutsche Kultur rettet." *Ibid.*, p. 222.

l'on pourrait réparer une machine en panne, et l'on soupçonne même ceux qui prétendent pouvoir y parvenir de travailler (volontairement ou non) dans le sens du profit financier des classes dominantes. Il résulte de cette tendance un discours néo-romantique, tout à fait visionnaire à certains égards, mais pas pour autant incompatible avec certaines conceptions antidémocratiques de la « révolution conservatrice », une vision de l'avenir qui oscille entre le pessimisme le plus noir et la foi en un possible « tournant », qui verrait le vivant reprendre le dessus sur la raison instrumentale et le rythme, ainsi libéré, réintégrer l'homme dans la « totalité organique du cosmos ».

La critique du tandem Dalcroze-Bücher

Elève à la fois du psychologue Wilhelm WUNDT, son directeur de thèse, et d'Emile JAQUES-DALCROZE, auprès de qui il passe en 1911 le diplôme de rythmique de l'institut d'Hellerau avant de fonder à Munich sa propre école, le gymnaste et musicien Rudolf BODE se détourne très rapidement du pédagogue suisse, dont il deviendra par la suite un des principaux adversaires. Persuadé que la méthode de ce dernier, ainsi que les théories de l'économiste Karl BÜCHER, sont fondées sur une mauvaise compréhension de la nature du rythme, il considère leur propagation en Allemagne comme un véritable danger pour la jeunesse, dans la mesure où elle risque d'aggraver la tendance à la mécanisation de l'individu déjà bien avancée dans les milieux les plus populaires.

> « [Dans la méthode Jaques-Dalcroze] transparaît plus que partout ailleurs (on a envie de dire : à son origine) le principe activiste et mécaniste qui a marqué de son sceau les dernières décennies et ne doit en aucun cas être intégré à l'avenir de l'Allemagne (…). Bücher et Jaques-Dalcroze ont tous deux essayé d'interpréter le concept de rythme, mais tous deux suivent le chemin de la psychologie qui, depuis sa création, a été et est encore entièrement sous l'influence néfaste d'une conception rationaliste voire atomiste du monde. Car Bücher a, le plus sérieusement du monde, essayé de faire dériver le rythme du principe rationnel et économique du travail, et Jaques-Dalcroze trouve dans sa valorisation de l'automatisme un soutien théorique essentiel à ses efforts éducatifs (…). Toute notre époque est marquée par cette erreur[810]. »

[810] „[In der Methode Jaques-Dalcroze] enthüllt sich mehr als anderswo – man möchte sagen an seinem Ursprung – das aktivistisch-mechanistische Prinzip, das vergangenen Jahrzehnten seinen Stempel aufdrückte und nicht hinübergenommen werden darf in die deutsche Zukunft (...). Sowohl Bücher wie auch Jaques-Dalcroze haben den

A ses yeux, les exercices inventés par JAQUES-DALCROZE sont d'ailleurs en parfaite contradiction avec les objectifs premiers de la tradition gymnique, qui sont de « créer une sorte de contrepoids au principe purement spirituel de la civilisation » et de « protéger l'homme des dangers d'une trop grande négligence à l'égard de son corps[811] ». Or la rythmique Jaques-Dalcroze, en tentant de rendre l'esprit parfaitement maître de tous les mouvements corporels, accentue au contraire le déséquilibre interne de l'homme moderne et dégrade l'organisme à l'état d' « instrument docile » de notre volonté. Tout élève soumis durablement à un tel enseignement risque de perdre toute aptitude à produire des mouvements « rythmiques » ou « naturels », c'est-à-dire qui émanent directement de sa constitution biologique. A ce stade, l'esprit l'aura définitivement emporté sur « les forces de la nature[812] » qui sommeillent en nous ; celles-ci seront intégralement données en pillage aux objectifs de la civilisation moderne, et le tout ira nécessairement de pair avec une perte considérable de vitalité et une disparition totale de la grâce naturelle du mouvement. Or c'est, selon BODE, précisément pour contrer cette évolution désastreuse qu'il faut promouvoir une éducation corporelle qui cherche à former l'individu tout en préservant ce qu'il y a de meilleur en lui. Pour le gymnaste, l'erreur commise par JAQUES-DALCROZE provient du fait que celui-ci est avant tout un musicien et que sa connaissance du corps humain a donc été, dès le départ, subordonnée à ses objectifs musicaux.

> « A l'origine, Dalcroze a (…) ajouté le mouvement à la musique, et non la musique au mouvement[813]. »

Rhythmus begrifflich zu deuten gesucht, aber beide wandeln die Bahnen bisheriger Psychologie, die ganz unter dem Banne rationalistischer, wenn nicht gar atomistischer Betrachtungsweise stand und zum Teil noch steht. Hat Bücher es doch allen Ernstes versucht, den Rhythmus „abzuleiten" aus dem rational-ökonomischen Prinzip der Arbeit und findet Jaques-Dalcroze eine wesentliche theoretische Stütze seiner erzieherischen Bestrebungen in der Betonung des Automatismus (...). Unsere gesamte Zeit steht im Banne dieses Irrtums." Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 3-5.

[811] „Der größte Teil aller bisherigen Gymnastik (...) ist (...) aus der Tendenz heraus geboren, eine Art von Gegengewicht gegen das rein geistige Prinzip der Zivilisation zu schaffen, den Menschen vor den Gefahren zu großer Vernachlässigung seines Körpers zu schützen." Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, *op. cit.*, p. 6 sq.

[812] „Die von Dalcroze begründete Gymnastik ist in der Struktur ihrer Übungen durchaus den bestimmenden Gesetzen unseres Zeitalters gemäß. Das Bestimmende dieses Zeitalters ist die Beherrschung der Naturkräfte, d.h. in Gymnastik übertragen, die Beherrschung der Naturkraft des menschlichen Körpers, jener Naturkraft (...) deren möglichst restlose Entfaltung wir als die Aufgabe der dynamischen Gymnastik hingestellt haben." *Ibid.*, p. 15.

[813] „Dalcroze (…) hat ursprünglich die Bewegung zur Musik hinzugefügt, nicht die Musik zur Bewegung." *Ibid.*, p. 16.

Malgré l'évolution ultérieure de la méthode conçue par JAQUES-DALCROZE, méthode qui, d'un simple « solfège animé », est devenue un véritable système au service de la coordination des facultés de l'homme, cette démarche continue à dominer les exercices proposés par le pédagogue suisse ; ceux-ci prennent fréquemment pour support une musique entièrement constituée d' « éléments spirituels de mouvement », que BODE juge par conséquent peu adaptée à une interprétation corporelle[814]. Mais surtout, la méthode se fonde non pas sur le contenu vital et émotionnel de la musique, mais sur la représentation corporelle des différents signes de la partition, c'est-à-dire que les rythmiciens apprennent avant tout à incarner les notes et la mesure et à traduire ainsi, avec la plus grande précision possible, la musique en mouvement. Il est d'ailleurs peu surprenant qu'une telle façon de procéder aboutisse à la création d'un nombre gigantesque d'exercices différents, sachant que « l'esprit humain », si on ne le soumet pas à des limites d'ordre physiologique, « n'en aura jamais fini (…) de trouver de nouvelles combinaisons, de nouvelles analyses et de nouvelles synthèses[815] ». Par conséquent, s'il reconnaît au père de la rythmique le mérite d'avoir été l'un des premiers de ce siècle à tenter de réunir la musique et le mouvement, Rudolf BODE met aussi violemment en garde les éducateurs contre les effets désastreux qu'une telle méthode, n'étant fondée sur « rien d'originel » et de vivant, pourrait avoir sur les forces rythmiques de la jeunesse.

De façon générale, BODE conteste l'idée selon laquelle on pourrait « vouloir le rythme[816] » ou bien l'implanter sciemment au sein de l'organisme par l'application d'une « technique » particulière. Car, qu'il s'agisse de mécanique ou d'éducation corporelle, toute « technique » procède nécessairement par division et par combinaison ; au sein du vivant, elle tue donc nécessairement le rythme naturel, qui est « une fonction de la totalité du corps humain ». Parfaitement ancrée dans cette démarche, la méthode Jaques-Dalcroze travaille avec un « corps articulé[817] » [« ein gegliederter Körper »], décomposé en membres que l'on peut mettre en mouvement

[814] Idem.
[815] „Tausende von Übungen lassen sich auf diese Weise finden. Nie am Ende ist der menschliche Geist, wenn es gilt, neue Kombinationen, neue Zerlegungen, neue Zusammenfassungen zu finden." Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 22.
[816] Cf. *ibid.*, p. 33.
[817] „Die Methode Jaques-Dalcroze hat den prinzipiellen Fehler, daß sie in erster Linie eine mechanische Technik ist, deren Voraussetzung ein gegliederter Körper ist. Aller Rhythmus aber ist eine Funktion der Totalität, zum mindesten der Totalität des menschlichen Körpers." *Ibid.*, p. 18.

indépendamment les uns des autres, ce qui la conduit inévitablement à remplacer la rythmique originelle de l'organisme par l'ordre rationnel de la musique.

> « [T]oute « technique », qu'il s'agisse de la technique d'un instrument ou de la technique de la maîtrise du corps, est antagoniste au rythme, car toute « technique » repose sur la « division » et sur la « combinaison ». Or tout grand art du mouvement n'a, en ce sens, absolument rien à voir avec une quelconque « technique ». Sa technique à lui est tout aussi originelle que l'œuvre d'art en elle-même. Toute prouesse artistique ne peut être sous l'influence d'impulsions rythmiques qu'à partir du moment où les mouvements techniques qui la produisent sont d'origine vitale (…). Une gymnastique qui ignore le rythme originel du corps est hostile à la vie, de même que l'est toute l'évolution de l'époque moderne[818]. »

Emile JAQUES-DALCROZE voulait aider l'enfant à dépasser « l'anarchie » de ses mouvements mal coordonnés et cherchait donc à développer chez lui une maîtrise parfaite du corps, censée améliorer considérablement ses capacités d'expression. Par l'assimilation d'un grand nombre de figures rythmiques, les élèves devaient apprendre à « musicaliser » leur constitution et à assouplir leur système nerveux ; l'acquisition d'un maximum d'automatismes au sein des exercices polyrythmiques était censée les rendre beaucoup plus performants dans tous les domaines de la vie quotidienne, et leur procurer par là même un sentiment de liberté. Persuadé qu'une telle éducation ne fait qu'aggraver les problèmes qu'il a pu constater chez la jeunesse allemande, Rudolf BODE conteste un à un chacun de ces objectifs. La maîtrise totale du corps n'est selon lui pas souhaitable, car elle nécessiterait une crispation continue de la volonté, qui aboutirait, de façon inéluctable, à « l'anéantissement de tous les mouvements qui émanent à l'origine de la vie et sont porteurs d'une expression vivante », et transformerait l'individu en « un mécanisme de force sans vie, sans expression, et en apparence sans âme[819] ». L'automatisme est à ses yeux un mouvement mort, semblable au fonctionnement d'une machine, et dans lequel tout rythme originel a été remplacé par une règle rationnelle.

---

[818] „[J]ede „Technik", sei es die Technik eines Instruments, sei es die Technik der Körperbeherrschung, ist dem Rhythmus antagonistisch, weil jede „Technik" auf „Gliederung" und „Kombination" beruht. Alle große Bewegungskunst hat aber mit „Technik" in diesem Sinne nicht das geringste zu tun. Ihre Technik ist ebenso ursprünglich, wie das Kunstwerk selbst. Jede künstlerische Leistung steht erst dann unter rhythmischen Impulsen, wenn die sie hervorbringenden technischen Bewegungen vitalen Ursprungs sind (...). Eine Gymnastik, die diesen ursprünglichen Körperrhythmus außer Acht läßt, ist lebensfeindlich, wie es die ganze neuzeitliche Entwicklung ist." *Ibid.*, p. 18.

[819] „Darin ist begründet, daß die willensmäßige Steigerung der Körperkraft immer gleichzeitig eine Zunahme der Willenskraft hervorruft, leider in vielen Fällen in derartigem Maße, daß es zu einer völligen Beherrschung des Körpers kommt unter Vernichtung aller Bewegungen, die ursprünglich dem Leben entstammen und Träger lebendigen Ausdrucks sind. Es entsteht ein toter Kraftmechanismus ohne Ausdruck, scheinbar ohne Seele." Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *art. cit.*, p. 5.

> « L'automatisme, c'est la répression totale de ce qu'il y a de fondamentalement rythmique, la victoire de la volonté. Il n'est pas possible, par son intermédiaire, d' « incorporer » une quelconque rythmique ; c'est au contraire la rythmique présente au sein de l'individu qui est détruite par le fait que les impulsions du sentiment, qui se meuvent dans le rythme, sont remplacées par des actes volontaires, ordonnés de façon métrique. Des mouvements ne peuvent être incorporés, au sens propre du terme, que dans la mesure où ils sont involontaires ; seuls des mouvements voulus peuvent devenir automatiques[820]. »

Dans un état d'esprit assez caractéristique de la « révolution conservatrice » (même s'il n'en tire dans un premier temps aucune conclusion politique), BODE considère en outre que la recherche de la liberté à tout prix, valeur illusoire largement répandue, n'est pas souhaitable, dans la mesure où toute autonomie signifie en même temps une perte de lien et d'individualité. Car, de même que c'est « la totalité de la mer qui donne sa forme à chaque vague », tout être vivant reçoit son individualité de la « totalité du vivant » ; en se détachant de cette dernière, l'homme s'isole, uniformise son expression et ses mouvements, et perd ce qui précisément fait son unicité. Aux yeux du gymnaste, la recherche de la liberté « atomise » les individus et transforme les communautés vivantes en masses informes.

> « [T]oute existence isolée, toute liberté, tout arbitraire est le parfait opposé de l'individualité, car toute individualité est liée au rythme de la vie[821]. »

Par ailleurs, ce culte de l'égalité et de l'exactitude caractéristique de la méthode Jaques-Dalcroze lui semble en contradiction parfaite avec une pratique artistique vivante. L'artiste authentique est précisément celui qui sait assouplir la mesure indiquée sur la partition en fonction des sentiments que la musique lui inspire. La perfection arithmétique tue au contraire le sens du rythme en le remplaçant par le mouvement mécanique, alors que la logique de JAQUES-DALCROZE semblerait faire des employés des télégraphes ou des signaleurs de la marine les meilleurs des rythmiciens[822].

---

[820] „Die gänzliche Unterdrückung des wesentlich Rhythmischen, der Sieg des Willens – das ist der Automatismus. Durch ihn wird keine Rhythmik „einverleibt", im Gegenteil: die vorhandene Rhythmik wird zerstört, indem metrisch geordnete Willensakte an Stelle rhythmisch bewegter Gefühlsimpulse treten. Einverleibt, das Wort wörtlich genommen, können nur Bewegungen werden, soweit sie ungewollt sind; automatisch können nur gewollte Bewegungen werden." Rudolf Bode, „Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung", *art. cit.*, p. 35.

[821] „[J]egliches Sonderdasein, alle Freiheit, alle Willkür ist der vollkommene Gegensatz des Individuellen, denn alles Individuelle ist gebunden an den Rhythmus des Lebens." *Ibid.*, p. 8.

[822] Cf. Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 72.

> « Dans l'exécution artistique, on trouve aussi peu deux fois la même chose qu'il n'y a deux fois la même chose dans la nature organique. De même que, dans la mer, chaque vague ne fait que ressembler à l'autre, chaque « mesure » n'est identique à l'autre que sur le papier, mais jamais dans la réalité artistique, et chercher à atteindre dans l'exécution cette forme d'exactitude et d'égalité de la partition signifie la mort du sens du rythme[823]. »

De même, quand JAQUES-DALCROZE parle d' « anarchie » pour caractériser les mouvements naturels de l'enfant, cela prouve à quel point son rationalisme l'a rendu aveugle aux réalités du vivant et insensible à la cohésion qu'y crée le rythme[824]. Cette série de confusions, et notamment l'amalgame entre « rythmique vivante » et « métrique morte » sur lequel il fonde tout son système, rend celui-ci parfaitement inutilisable pour tout éducateur qui chercherait à renforcer le tempérament de la jeunesse pour la rendre moins vulnérable face aux progrès inquiétants de la mécanisation à l'ère de la machine.

Pire encore : par sa tendance à privilégier les extrémités du corps (essentiellement les bras et les jambes) au détriment d'un mouvement qui partirait du centre de gravité et mobiliserait l'ensemble du corps, il habitue les membres à mener une existence isolée et à se comporter comme les rouages d'une machine, ce qui a pour effet de déshumaniser les élèves et de les transformer en exécutants dociles. Qu'il le fasse consciemment ou non, JAQUES-DALCROZE travaille au service des valeurs qui dominent l'ère industrielle ; il contribue à former des individus disciplinés et interchangeables, entièrement détachés du rythme cosmique, et que l'on pourra directement intégrer au mécanisme inhumain régissant le travail en usine. Sa gymnastique n'offre donc absolument pas de contrepoids aux tendances rationalistes et arythmiques de l'époque ; au contraire, elle aggrave considérablement le problème.

Selon Rudolf BODE, la confusion entre rythme vital et mesure rationnelle réunit dans une même démarche l'œuvre de JAQUES-DALCROZE et la théorie de Karl BÜCHER sur les chants de travail des peuplades primitives. Certes, il concède à l'économiste d'avoir attiré l'attention d'un

[823] „Es gibt in der künstlerischen Ausführung so wenig zweimal dasselbe, wie es in der organischen Natur zweimal das gleiche gibt. So wie jede Welle auf dem Meer der anderen nur ähnlich ist, so ist auch jeder „Takt" dem anderen nur auf dem Papier gleich, niemals aber in der künstlerischen Wirklichkeit, und diese Art von papierner Exaktheit und Gleichheit in der Ausführung anzustreben, bedeutet den Tod des Rhythmusgefühls." *Ibid.*, p. 72 sq.
[824] Cf. Rudolf Bode, „Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung", *art. cit.*, p. 38.

large public sur un phénomène longtemps ignoré et d'avoir surtout réuni une collection de textes unique en son genre, mais il refuse avec véhémence toutes les conclusions que celui-ci en tire[825]. Karl BÜCHER considérait par exemple que l'organisation rythmique du travail (organisation « métrique » selon BODE) en avait non seulement considérablement augmenté la productivité, mais avait de plus donné naissance aux chants populaires et à la poésie, qui étaient en quelque sorte le résultat de la libération de l'esprit par l'automatisation des mouvements.

Le gymnaste, s'il admet que la mesure du travail ait pu fournir à ces chants une structure sur laquelle s'appuyer (ce qui suffirait à en expliquer la qualité métrique), refuse catégoriquement l'idée qu'elle puisse en être la source artistique. Ce qui est, à ses yeux, fondamental pour expliquer ce phénomène, c'est de savoir que les primitifs, par opposition à l'homme moderne, sont encore profondément ancrés dans le grand rythme de la nature. A l'origine, le travail régulier a beau leur inspirer une aversion particulière, la présence en eux de puissantes forces vitales, qui les relient continuellement aux pulsations du cosmos, leur permet de rendre ce type de tâches supportable en « rythmant » la mesure qui les structure, c'est-à-dire en « dissolvant » cette dernière à l'intérieur du « flot événementiel » [« Fluß des Geschehens »].

> « Si le travail est nécessaire, le rythme du primitif surmonte chaque travail, même celui qui est soumis à une mesure, par le fait que les forces rythmiques dissolvent l'activité en un processus, de telle sorte que le travail peut dorénavant être intégré dans le flot événementiel, dans le déroulement du rythme universel dont le courant traverse également l'imagination[826]. »

Selon Rudolf BODE, la preuve de l'intervention bénéfique de forces irrationnelles est entre autres apportée par la griserie qu'éveille le travail accompagné de chant, et qui, comme l'économiste le relève à juste titre, rapproche celui-ci de la danse telle qu'elle est pratiquée à ce niveau de civilisation, où elle ressemble plus à un « processus » ou à un « laisser-faire » [*Geschehen*] qu'à une véritable activité[827]. C'est d'ailleurs également l'intervention du rythme qui expliquerait la qualité esthétique de tous les objets produits par les primitifs, une qualité qui était

[825] Cf. Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 10. [NB : Il existe un article et un ouvrage complet portant le même titre, mais dont le contenu diffère sensiblement.]
[826] „Ist die Arbeit nötig, so überwindet der Rhythmus des Naturmenschen jede Arbeit, sogar die taktartige, indem die rhythmischen Mächte das Tun in ein Geschehen auflösen, so daß die Arbeit nunmehr einbegriffen werden kann in den Fluß des Geschehens, in den Ablauf des auch durch die Phantasie strömenden universalen Rhythmus." *Ibid.*, p. 29.
[827] Idem.

l'argument principal de BÜCHER pour réfuter l'accusation de paresse communément prononcée à leur égard[828]. Et enfin, pour le gymnaste, on ne peut directement accuser la machine d'avoir tué le chant de travail, même si son introduction a probablement rendu définitive la « dévitalisation » du travail dont il a été victime ; celui-ci a tout simplement disparu à mesure que l'esprit, « cette force intemporelle et rationnelle dont la machine au mètre régulier n'est qu'un symbole », prenait le dessus sur les forces naturelles[829].

Même si, dans certains de ses écrits, Rudolf BODE atténue ses reproches à l'égard de JAQUES-DALCROZE en lui concédant d'avoir su compenser, par sa personnalité et par le rôle central accordé à la musique, les erreurs et la rigidité de son système, il demeure persuadé que de telles tendances, qui tirent leur justification de théories erronées sur l'origine des arts et la socialisation des hommes, doivent être combattues dans le cadre de l'éducation des enfants. Face à la victoire écrasante des forces rationnelles, il est au contraire urgent de se faire l'avocat de la vie et du rythme, qu'aucune gymnastique au monde ne pourra jamais « réactiver » et encore moins « accroître au-delà de la mesure confiée par la nature[830] ».

Le rythme et la mesure

Le concept de rythme de Rudolf BODE, ainsi que l'opposition que celui-ci établit entre rythme vital [*Rhythmus*] et mesure [*Takt*] rationnelle, proviennent pour l'essentiel de la philosophie de Ludwig KLAGES[831], dans laquelle le gymnaste puise les éléments théoriques dont il a besoin

[828] Cf. Rudolf Bode, „Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung", *art. cit.*, p. 32.
[829] „Nicht die Maschine hat den Arbeitsgesang getötet, sondern jene zeitlose, rationale Macht, von der die im Gleichtakt laufende Maschine nur ein Symbol ist." *Ibid.*, p. 33.
[830] Cf. Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, *op. cit.*, p. 17.
[831] Selon Hans Kasdorf, Rudolf Bode fait la connaissance de Klages en 1912, suit certaines de ses conférences sur la graphologie pendant l'hiver 1912-1913 (les prises de notes ont été conservées au *Klages-Archiv* de Marbach). Le titre de l'ouvrage du philosophe *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft* est conçu par le gymnaste et musicien comme un véritable programme d'éducation physique ; la première démonstration publique de son enseignement se tient le 25 avril 1913 à Munich. Rudolf Bode reste toute sa vie marqué par l'amitié et les idées de Ludwig Klages, qu'il considère comme un véritable père spirituel, même si ce dernier n'a jamais validé ouvertement sa gymnastique. Bode est un des co-fondateurs non seulement du *Arbeitskreis für biozentrische Forschung* en 1933 et de la *Klages-Gesellschaft Marbach eV* en 1963. Par opposition à Klages, toujours resté prudent, le gymnaste succombe dès 1922 au national-socialisme et demeure longtemps persuadé de la compatibilité entre les idées de son maître à penser et la « révolution

pour formuler scientifiquement les réserves éprouvées à l'égard du travail de JAQUES-DALCROZE, et pour construire une alternative à ce système jugé peu respectueux de la cohésion interne de l'organisme et des forces vitales de l'individu.

Selon Ludwig KLAGES, la fréquente confusion entre les concepts de « rythme » et de « mesure » est le symptôme d'un fâcheux amalgame entre la vie et l'esprit, qui résulte lui-même du triomphe d'une pensée rationaliste et « logocentrique » ayant pour effet de rendre l'homme insensible aux miracles de la vie et de laisser libre cours au pillage de la nature au nom d'intérêts matériels égoïstes. Comme l'indique son étymologie, le terme allemand de *Takt* (en latin, tangere = frapper) désigne une succession régulière d'impressions sonores ou lumineuses, le plus souvent produite par une machine, et il ne renvoie donc à rien de vivant. Lorsque KLAGES évoque les travaux du fondateur de la psychologie expérimentale, Wilhelm WUNDT, et de ses élèves sur ce qu'ils appelaient à tort la « rythmisation subjective[832] », il leur reconnaît le mérite d'avoir attiré l'attention du monde scientifique sur la « vraie nature » de la mesure : celle-ci appartient au domaine de l'esprit, dont l'activité principale consiste à poser des limites et à constituer des groupes les plus clairs et les plus réguliers possibles à l'intérieur de la « fuite des phénomènes[833] ». Pour le philosophe, c'est commettre une grave erreur que de croire avec PLATON qu'un acte revient à donner forme au « magma diffus » des impressions, alors que les phénomènes vivants sont par eux-mêmes porteurs d'une forme cohérente, que l'esprit ne fait en réalité que dissoudre et compartimenter.

> « La monstrueuse pensée, vieille comme le monde, et issue de la démesure de l'esprit, selon laquelle l'activité séparatrice (…) serait en réalité une activité de mise en forme, a induit en erreur l'ensemble des chercheurs (…) qui ont cru étudier le rythme alors qu'en fait ils étudiaient la mesure. (…) Le rythme et la mesure sont fondamentalement différents, et même intentionnellement opposés l'un à l'autre ; le rythme ne dépend jamais de la mesure, la mesure dépend toujours du rythme, et (…) cela a entre autres pour conséquence que le rythme peut apparaître sous sa forme la plus accomplie en l'absence totale de mesure[834] ! »

---

nationale » engagée par Adolf Hitler. Sur les rapports entre Klages et Bode, lire : Hans Kasdorff, *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen*, Bonn, Bouvier, 1978, p. 106-108.

[832] Voir à ce sujet, dans la présente étude, le chapitre 1 de la troisième partie.

[833] „Grenzen zu setzen in „der Erscheinungen Flucht", darin besteht die einzige originäre Tat des Geistes." Ludwig Klages, „Vom Wesen des Rhythmus", *art. cit.*, p. 97.

[834] „Der uralte Ungedanke aus der Hybris des Geistes, die teilende (...) sei vielmehr eine formende Tätigkeit, hat es verschuldet, daß sämtliche Forscher (...) den Rhythmus zu untersuchen vermeinten, während sie in Wahrheit den Takt untersuchten (...). Rhythmus und Takt sind wesensverschieden, ja intentional einander entgegengesetzt; der Rhythmus

L'opposition entre les deux concepts semble évidente dès lors que l'on raisonne non seulement par l'absurde, mais à partir de cas concrets. En effet, la mesure correspondant pour KLAGES à l' « apparition d'une règle », si l'on considère que plus la règle est « simple » et « claire », plus la mesure est accomplie, confondre mesure et rythme reviendrait, par exemple, à attribuer un sens du rythme plus développé au musicien débutant qui joue de son instrument en se tenant exactement aux pulsations de son métronome, qu'au virtuose, qui prend systématiquement quelques libertés par rapport à la mesure indiquée. L'enfant qui scande les vers serait de même plus doué que celui qui les déclame avec âme et expression, le pas des militaires serait plus rythmique que le plus beau des menuets, et les coups de piston d'une machine à vapeur reléguerait également le chant et la danse à un niveau de rythme inférieur[835]. Or, face à tous ces phénomènes, du poème scandé au bruit de moteur en passant par le défilé des soldats, la sagesse populaire parle d'actions « mortes », « sans âme », ou bien encore « mécaniques ». Personne de sensé ne considère que le mouvement saccadé de la machine, « apparition la plus accomplie de la règle », puisse porter le rythme à son paroxysme. Au contraire, une régularité parfaite est vécue comme étant dénuée de toute expression ; elle n'est pas seulement étrangère au rythme, mais elle « anéantit[836] » ce dernier.

Selon KLAGES, l'étymologie du terme *Rhythmus* (du grec « rheein » qui signifie « couler ») renvoie à un phénomène fluide, continu, ininterrompu, mais elle occulte sa deuxième caractéristique fondamentale, à savoir son aspect « structuré ». En ce sens, la meilleure façon de se représenter un tel mouvement est d'évoquer l'image d'une vague provoquée par une pierre tombée au milieu d'un étang, tout en concentrant de façon imaginaire notre regard sur un morceau de bois flottant.

> « De même que [dans la mesure binaire] l'élément accentué fait suite à l'élément non accentué, le creux fait suite au sommet ; tous deux correspondent aux coups qui servaient de frontières à un laps de temps, mis à part que, dans le cas présent, les coups ne sont pas marqués. En passant par un nombre infini d'étapes, l'ascension est suivie sans transition par la chute puis inversement, de telle façon que, ni au niveau du point d'inflexion supérieur, ni au niveau du point d'inflexion inférieur, une arête ne se forme. Au lieu de cela, nous observons une courbe, qui représente de façon évidente la

---

hängt niemals vom Takt, der Takt immer vom Rhythmus ab; woraus (...) unter anderem hervorgeht, es könne der Rhythmus in vollkommenster Gestalt erscheinen bei gänzlicher Abwesenheit des Taktes!" *Ibid.*, p. 98 sq.

[835] Pour tous ces exemples, voir : *ibid.*, p. 99.

[836] Idem.

> continuité sans limite d'un mouvement incontestablement structuré, causée par une oscillation ininterrompue de part et d'autre d'un axe de départ[837]. »

Bien qu'un tel mouvement soit indéniablement doté d'une structure, et en dépit de ce que peuvent prétendre les physiciens[838], celle-ci a peu de choses en commun avec l'oscillation du pendule, à l'intérieur de laquelle l'esprit humain n'aura aucun mal à introduire des bornes. Le désarroi dont fait preuve notre entendement face à un processus rythmique est, pour KLAGES, la preuve qu'une telle structure n'est pas le fait de l'esprit ; elle lui est même contraire et « hostile » [« geistwidrig[839] »].

> « Alors que toute mesure a un début et une fin, la vague ne commence ni ne finit, ce qui fait d'elle, au sens propre du terme, quelque chose d'infini[840]. »

L'observation prolongée d'un tel mouvement aura tendance à dissoudre toutes les tensions de l'individu, à le plonger dans des rêveries voire dans l'endormissement. L'expérience de la mesure, quant à elle, « maintient éveillé », et même si, à la longue, cette activité continue finit par nous fatiguer et donc par nous donner envie de dormir, il convient, selon le philosophe, de distinguer très clairement ces deux formes d'assoupissement. Dans le premier cas, l'effet apaisant du rythme dissipe notre conscience et renforce la vie qui est en nous, si bien que nous nous laissons transporter par le rythme dans « la totalité qui enchaîne et qui libère, et que seul le sommeil parvient à préserver de la menace d'une rechute dans l'enfermement des choses de la pensée[841] ». Dans le second, notre esprit se fatigue à force d'être actif, jusqu'à ce que l'épuisement finisse par le paralyser et que l'endormissement vienne enfin le libérer.

---

[837] „Wie [im Zweitakt] auf die Arsis die Thesis folgt, so folgt auf den Wellenberg das Tal, beide entsprechen den begrenzenden Schlägen, allein die Schläge sind nicht markiert. Vermittelt durch einen unauszählbaren Wechsel von Zwischenlagen, gleitet die Aufbewegung in die Abbewegung hinüber und umgekehrt, so zwar, daß weder am oberen noch am unteren Wendepunkt eine Kante entspringt. Im statt dessen erscheinenden Bogen wird uns anschaulich offenbar die unzergrenzte Stetigkeit eines Bewegungsvorgangs von gleichwohl nicht zu verkennender Gliederung, infolge des beständigen Wechsels nämlich zweier einander polar entgegengesetzten Ausschläge von der Ruhelage." *Ibid.*, p. 100 sq.

[838] Cf. *ibid.*, p. 101.

[839] Cf. *ibid.*, p. 102.

[840] „Jeder Takt beginnt und endet, aber keine Welle beginnt und endet; und wenn sie denn schon weder Anfang noch Ende hat, so ist sie wortwörtlich etwas „Unendliches"." *Ibid.*, p. 102.

[841] „[D]er Rhythmus [überliefert] uns jener fesselnd-entfesselnder Allheit, die nur der Schlaf zu behüten vermag vor drohendem Rückfall in die Haft der Gedankendinge." *Ibid.*, p. 105.

La différence la plus fondamentale entre le rythme et la mesure est indiquée par la formule suivante, qui est sans doute une des phrases les plus citées du philosophe : « la mesure reproduit, le rythme renouvelle[842] ». Selon KLAGES, cette opposition exprime de façon encore bien plus parlante que la question de la « continuité », la nature profondément différente de ces deux principes : la mesure, qui « reproduit à l'identique », nécessite l'intervention d'une intelligence et appartient donc au domaine de l'esprit ; tandis qu'avec le rythme, on voit sans cesse « revenir » quelque chose de « similaire[843] », pour la bonne et simple raison qu'il relève du domaine du vivant et que celui-ci, éternellement productif, ne connaît pas l'identique.

> « [D]ans une mesure, chaque coup [est] la copie du coup précédent ; chaque échelle est la copie de l'étalon pris pour base ; et chaque produit industriel est la reproduction d'un modèle donné. Dans la nature, en revanche, dès lors que l'on quitte le domaine de l'esprit, il n'existe manifestement ni répétition ni copie. Aucune vague ne copie la forme de la précédente, aucun jeune arbre n'est la reproduction de l'arbre mère, aucune feuille d'arbre n'est la copie d'une autre feuille, aucun jeune animal celle de sa mère, aucun poil de la fourrure d'un animal celle d'un autre poil, et ainsi de suite. La nature engendre perpétuellement du neuf, même si les individus, distincts les uns des autres à l'intérieur des séries infinies qu'elle crée dans l'espace et dans le temps, se ressemblent[844]. »

Enfin, comme tout ce qui appartient au domaine du vivant, le rythme est « polarisé », il constitue un mouvement continu d'un pôle à l'autre, sachant que le concept de « pôle » dont il est ici question, repris de la philosophie romantique, se distingue catégoriquement de celui de la physique. Dans la science du vivant, il n'existe pas de phénomènes « positifs » et « négatifs » qui puissent s'annuler mutuellement ; les pôles peuvent être définis comme étant des « phénomènes distincts qu'il est impossible d'intervertir, chacun exigeant l'existence de l'autre, qui lui est complémentaire, pour exister lui-même[845] » ; le poids des deux pôles l'un par rapport à l'autre ne peut être exprimé par une quelconque « équation », il est nécessairement favorable à l'un des deux principes et soumis à un perpétuel changement.

---

[842] „[D]er Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert." *Ibid.*, p. 112.
[843] „Wiederholte der Takt das gleiche, so muß es vom Rhythmus lauten, es wiederkehre mit ihm das Ähnliche (...)." Idem.
[844] „[J]eder Takt [ist] die Kopie des vorigen Taktes, jeder Maßstab die Kopie eines Grundmaßes, jedes Stück Fabrikware die Kopie eines Warenmusters. Im Gegensatz dazu kann die außergeistige Natur offensichtlich nichts wiederholen, nichts kopieren. Keine Wasserwelle ist eine Kopie der vorigen, kein Baum die Kopie des Mutterbaums, kein Blatt des Baumes die Kopie eines anderen Blattes, kein Tier die Kopie des Muttertieres, kein Haar des tierischen Felles die Kopie eines anderen Haares und so fort. Die Natur bringt Neues und immer wieder Neues hervor; aber die unterscheidbaren Einzelglieder ihrer zahllosen zeitlichen wie auch räumlichen Reihen ähneln einander." *Ibid.*, p. 112 sq.
[845] „[Die Pole sind] zwei unvertauschbar verschiedene Sachverhalte, deren jeder, damit er bestehe, der Ergänzung bedarf durch den Gegenpol." *Ibid.*, p. 121.

Aussi différents soient-ils, le rythme et la mesure ne sont pas pour autant inconciliables et peuvent momentanément se combiner l'un avec l'autre, de telle façon que la mesure, au lieu de mettre le rythme en danger en détruisant son caractère continu, renforce les effets de ce dernier. Ludwig KLAGES présente, à cet égard, l'exemple du bruit du train qui, malgré son volume, sa parfaite régularité et son origine mécanique, a souvent pour effet de nous assoupir, de la même façon que peut le faire par exemple le frémissement des vagues. L'explication donnée par le philosophe est la suivante : ce n'est pas la mesure créée par le bruit des roues qui est la cause première de cet endormissement, mais bien le mouvement continu qui lui est indissociablement lié, et qui se retrouve en quelque sorte « rythmé » par la participation du mètre saccadé des roues. D'une certaine manière, ce phénomène est comparable à ce qui se passe lorsque l'on berce un enfant pour l'endormir : malgré l'inévitable présence de points d'inflexion, le mouvement prend clairement le dessus sur les discrètes ruptures. En revanche, il semble évident que l'effet détendant prendrait immédiatement fin si l'on se mettait à « souligner la mesure » en marquant une pause bien perceptible à chacune des arêtes, et que l'enfant, au lieu de se calmer et de s'assoupir, commencerait alors à s'agiter[846]. Pour que la mesure participe à un effet rythmique, il faut donc que l'impression de mouvement continu soit suffisamment fort pour « couvrir » les interruptions dues à son origine mécanique.

Un autre exemple de « cohabitation productive » entre le rythme et la mesure nous est donné par la description des danses des « peuples de la nature » [*Naturvölker*], qu'il s'agisse des indigènes d'Australie ou des indiens de Bolivie. Comme l'ont relevé plusieurs ethnologues et spécialistes de psychologie acoustique comme Carl STUMPF (1848-1936) et Erich Moritz HORNBOSTEL[847]

[846] Cf. *ibid.*, p. 109-111.

[847] Ces deux personnages, cités par Ludwig Klages, peuvent être considérés comme les fondateurs de l'ethnomusicologie. Elève de Franz Brentano (1838-1917), Carl Stumpf (1848-1936) s'inscrit dans la lignée expérimentale de Wilhelm Wundt, mais ses travaux donnent des impulsions qui permettront à ses élèves Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) et Wolfgang Köhler (1887-1967) de fonder la théorie de la *Gestalt*. Son assistant Erich Moritz Hornbostel (1877-1935) a, entre autres, beaucoup travaillé à la création du *Berliner Phonogramm Archiv*, dont la collection est aujourd'hui intégrée au musée ethnologique de Berlin. En collaboration avec Curt Sachs (1881-1959), il a également conçu un des premiers systèmes scientifiques de classification des instruments de musique : la *Hornbostel-Sachs-Systematik*. De ces deux auteurs, voir : Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 vol., Leipzig, Hirzel, 1883 et 1890 ; idem, *Anfänge der Musik*, Leipzig, Barth, 1911 [reproduit en 1979 par Hildesheim, Olms, et en 2006 par Saarbrücken, VDM, Müller] ; et Erich Moritz von Hornbostel, *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1999.

(1877-1935), la particularité de ces danses est d'utiliser des mètres très complexes et en nombre important, sans jamais se tromper ni mettre en danger la qualité rythmique de leur musique et de leurs mouvements. Selon le philosophe, ce phénomène s'explique tout d'abord par le timbre naturel des instruments utilisés : tambourins, castagnettes, grelots et crécelles sont fabriqués à l'aide de matériaux d'origine végétale ou animale. Les sons qu'ils produisent évoquent le bruit de phénomènes naturels comme le déferlement d'un torrent, le coassement d'un crapaud ou encore le clapotis de la pluie ; ils renferment des « oscillations cachées » qui emplissent les pauses, lient les sons les uns aux autres et unissent l'ensemble dans une sorte de « vibration atmosphérique[848] ». En ce sens, le caractère saccadé de la mesure est, pour ainsi dire, absorbé par cette immense vague rythmique, et il se dissipe partiellement en elle.

Mais en outre, pour KLAGES, ce phénomène prouve également la capacité de la mesure à faire réagir le rythme, à stimuler sa résistance, au point qu'il finisse par dissoudre en lui-même la régularité des forces rationnelles et par manifester ainsi sa supériorité. Telle est également, selon le philosophe, la raison pour laquelle il est extrêmement difficile d'écrire avec autant d'émotion et de vitalité en prose qu'en vers.

> « Quand Nietzsche nous dit, de façon un peu crûment, mais en touchant néanmoins le fond du problème, qu'être poète, c'est « danser avec des chaînes », cette image à l'exagération parlante éclaire instantanément les raisons pour lesquelles les entraves du mètre sont nécessaires pour faire extirper à l'enthousiasme de la langue le plus sauvage élan dansant de ses potentialités rythmiques[849] ! »

Lorsqu'ils s'appliquent à lever la confusion qui règne entre les termes de « rythme » et de « mesure », ou bien à dénoncer la nature profondément « anti-rythmique » de la méthode Jaques-Dalcroze et des théories de Karl BÜCHER sur les bienfaits de l'automatisation du mouvement, Rudolf BODE et Ludwig KLAGES poursuivent un même objectif : révéler à quel point le rationalisme triomphant et la science matérialiste ont rendu l'homme moderne aveugle aux miracles du vivant et à son éternel pouvoir de renouvellement. Présenté comme le complice plus ou moins volontaire d'une attitude visant à exploiter continuellement les forces créatrices de la nature sans

[848] Cf. Ludwig Klages, „Vom Wesen des Rhythmus", *art. cit.*, p. 133 sq.
[849] „Wenn Nietzsche grell, aber wesenstreffend verlautbart, dichten heiße „in Ketten tanzen", so hellt das anschaulich übertreibende Gleichnis blitzartig auf, weshalb die Fessel des Metrums erforderlich sei, um der Sprache der Begeisterung zu entringen den wildesten Tanzschwung ihrer rhythmischen Möglichkeiten!" *Ibid.*, p. 131.

jamais se soucier de leur nécessaire régénération, le père de la rythmique est accusé d'aggraver le problème qu'il cherche à résoudre. Ce faisant, il fait courir un grand danger à la jeunesse, en engageant celle-ci dans une voie qui achèvera de transformer des individus déjà considérablement affaiblis en une série de rouages sans âme, entièrement détachés de la pulsation cosmique et directement intégrables à la production industrielle. Parallèlement à cela, la psychologie expérimentale et les théories de BÜCHER achèvent de semer la confusion sur la frontière séparant les domaines de la vie et de l'esprit, escamotant ainsi le danger que représente ce dernier pour la cohésion du vivant.

A l'encontre de ces positions, les deux penseurs vitalistes prennent résolument le parti des forces vitales, les seules véritablement productives, sans pour autant exclure la possibilité de mettre momentanément les forces rationnelles, définitivement ancrées dans la nature humaine, au service de la préservation du courant rythmique. De même que la mesure peut ponctuellement renforcer le rythme, il doit être possible de concevoir une pensée de type « biocentrique » qui combatte l'hégémonie de la raison et la perspective réductrice sur le monde qui en découle, ou bien une forme d'éducation corporelle dans laquelle le développement de la volonté ne se ferait pas au détriment du mouvement rythmique originel.

CHAPITRE 2 :
LA PHENOMENOLOGIE DE LUDWIG KLAGES : UN « MONUMENT » AU RYTHME ET A LA VIE

Penseur aujourd'hui méconnu voire dénigré[850], Ludwig KLAGES mérite comme peu de ses contemporains la dénomination de « philosophe du rythme[851] » dans la mesure où cette notion, à laquelle il consacre en 1934 un essai d'une centaine de pages, destiné à vulgariser ses idées tout en dissipant sur ce point un certain nombre de malentendus[852], traverse sans exception l'intégralité de son œuvre, de la graphologie à la philosophie en passant par la caractérologie et la science de l'expression, et où le succès de ses premières publications contribue considérablement à la popularité de ce thème. Dans les années 20 et 30, peu d'ouvrages de danse moderne et de gymnastique ne paraissent sans faire allusion, directement ou indirectement, à la définition qu'il en a donnée par opposition à la mesure[853] ; des personnalités comme Rudolf LABAN ou Martin

[850] Volker Gerhardt place, par exemple, Ludwig Klages avec Oswald Spengler et Rudolf Steiner dans la catégorie des « épigones de Nietzsche ». Cf. Volker Gerhardt, *Friedrich Nietzsche*, München, Beck, 1995, p. 217. Globalement, la critique de la *Lebensphilosophie* reprend largement les arguments développés par ses deux plus célèbres adversaires, le néo-kantien Heinrich Rickert (1873-1936) et le marxiste Georg Lukács (1885-1971). En simplifiant à l'extrême, le premier dénonce le caractère trop imprécis du concept de « vie » ; il prône l'abandon du « biologisme » et de l' « intuitionnisme » de ce qu'il considère être un simple « phénomène de mode », au profit d'un retour à la pensée systématique. Cf. Heinrich Rickert, *Die Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1922. Georg Lukács situe, quant à lui, ce mouvement philosophique dans une lignée de penseurs ayant préparé la voie à Alfred Rosenberg (1893-1946) et au nazisme. Cf. Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, *op. cit.*, en particulier le chapitre „Die Lebensphilosophie im imperialistischen Deutschland", p. 351-473. Pour une présentation succincte de leurs théories, voir : Karl Albert, *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bis zu ihrer Kritik bei Lukács*, Freiburg im Breisgau, Alber, 1995, p. 179-186.

[851] C'est notamment ainsi que le désigne Laure Guilbert dans sa thèse sur les danseurs modernes sous le nazisme. Cf. Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich*, *op. cit.*, p. 27 sq.

[852] Le livret *Vom Wesen des Rhythmus* (traduction française : Ludwig Klages, *La nature du rythme*, *op. cit.*) est la version retravaillée de la contribution de 1922, citée au chapitre précédent. Klages en justifie la parution par la réception positive du texte de 1922 et les malentendus soulevés par son caractère quelque peu laconique.

[853] Emile Jaques-Dalcroze lui-même, dès 1919, intègre à ses réflexions et à sa méthode les critiques de son disciple et adversaire Rudolf Bode et reprend à son compte l'opposition entre rythme vital et mesure rationnelle introduite par Klages : « Au lieu d'orienter les études musicales vers le rythme, on les oriente vers la mesure. L'on néglige de favoriser par une culture attentive la floraison des impulsions motrices, pour ne s'occuper que de la création de volitions mesurées. Il en est de même dans les études de danse qui sont, dans nos plus célèbres académies, nettement dirigées dans le sens exclusif de la technique corporelle ; ces études visent la conquête de l'esprit métrique et se contentent de régler des successions arbitraires de gestes et de mouvements au lieu de favoriser, grâce au développement du tempérament, l'épanouissement des rythmes corporels naturels. Une machine merveilleusement réglée n'a pas de rythme, elle est réglée en mesure (…). La versification n'est autre que la métrique du vers. La rythmique du vers dépend de la nature de la pensée, de son élan intérieur, de ses qualités irrationnelles. La danse naturelle peut être métrique sans réveiller l'élan primesautier, la fantaisie de la nature physique et morale – c'est-à-dire le rythme – de l'homme qui danse. » Emile Jaques-Dalcroze, « Le rythme, la mesure et le tempérament », in idem, *Le rythme, la musique et l'éducation*, *op. cit.*, p. 164.

LUSERKE[854] (1880-1968), même si elles ne citent pas ou peu le philosophe, sont considérablement influencées par ses écrits. D'ailleurs, la présence en 1923 de sa contribution dans les actes du « Congrès de l'éducation corporelle artistique[855] », fait de lui en quelque sorte le maître à penser « officiel » de toute éducation physique fondée sur le respect de la « forme rythmique originelle ». Néanmoins, même si l'auteur de *L'Eros cosmogonique* semble accepter momentanément cet honneur, il convient de s'interroger sur les véritables motivations d'une œuvre dont le pessimisme a souvent poussé ses admirateurs à vouloir en tirer par eux-mêmes des applications pratiques[856].

Selon Ludwig KLAGES, la transformation du rythme vital continu en « règle » ou en « mesure », définie comme un acte de « décomposition » tuant la beauté et l'infinie productivité du mouvement originel pour les remplacer par la répétition froide, régulière et par conséquent facile à compter et à exploiter, accuse le rapport que l'homme dit « civilisé » entretient avec la nature, qu'il s'agisse de sa propre nature, des forces vitales qui sommeillent en lui, ou bien de la nature qui l'entoure. Victime de l'aveuglement destructeur de l'esprit, celle-ci perd peu à peu sa magie, sa diversité et son opulence, se « dévitalise » pour être entièrement mise au service des intérêts matériels de la civilisation. Si la critique d'un rapport purement utilitaire à la nature et les appels à la protection des paysage et des animaux ne sont pas rares à cette époque, l'originalité de la position de KLAGES réside dans le caractère essentiellement idéologique de sa lutte. Etranger au sentimentalisme de certains protecteurs du paysage ou des animaux[857] et peu enclin à donner des impulsions pratiques aux mouvements réformistes de son temps, il pose le diagnostic et tente de dénoncer les racines de la catastrophe écologique qui se prépare, selon lui, au sein même de la pensée européenne. Ainsi, dans le virulent appel à la protection des espèces menacées, maintes fois

[854] Martin Luserke (1880-1968) est un des grands noms du théâtre amateur pour la jeunesse et l'auteur de plusieurs pièces de théâtre. Sur l'influence de Klages sur sa conception du mouvement corporel, voir sa contribution : Martin Luserke, „Bewegungsspiel und Schaubühne", in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, *op. cit.*, p. 150-163.
[855] Idem.
[856] Cf. Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne?*, *op. cit.*, p. 210.
[857] On peut citer à cet égard les romans du chantre de la *Lüneburger Heide*, Hermann Löns (1866-1914), dont les récits animaliers largement anthropomorphiques comportent de déchirantes scènes d'agonie appelant au respect de la souffrance animale. Chez Löns, la tendance au sentimentalisme va toutefois de pair avec un nationalisme chauvin qui explique le succès spectaculaire de ses œuvres pendant la période nationale-socialiste. Pour une présentation critique du « mythe Löns », voir : Thomas Dupke, *Hermann Löns. Mythos und Wirklichkeit*, Hildesheim, Claasen, 1994. On peut également se reporter à la présentation à la fois critique et contrastée du *Mümmelmann* (1909) par François Genton. Cf. François Genton, « Mümmelmann. Un bestiaire wilhelminien », in Marc Cluet *et al.*, *L'amour des animaux dans le monde germanique 1760-2000*, Rennes, PUR, 2006, p. 201-211.

réédité, qu'il avait rédigé pour l'ouvrage collectif consécutif au rassemblement du Haut-Meissner[858], le philosophe se présente comme un adversaire acharné de la théorie de Charles DARWIN, accusé de projeter sur la nature l'état de guerre permanent qui règne au sein de l'économie libérale. Quand il déclare en 1914 dans une lettre à Erwin ACKERKNECHT[859] (1880-1960) que la protection de la nature est sa « dernière passion », il fait également part à son ami des difficultés qu'il rencontre pour faire rééditer son texte, duquel le *Heimatschutzbund*[860] lui demande de supprimer ses attaques contre le christianisme. Sa réponse est alors sans équivoque : il est persuadé qu'en acceptant cette offre, il « décapiterait son enfant[861] », et implore alors son ami de bien vouloir l'aider à trouver une alternative, montrant ainsi que son engagement pour le respect du vivant se conçoit avant tout comme une « croisade » contre ce qu'il considère comme les fondements idéologiques de la « volonté de puissance » destructrice de l'homme moderne[862]. Comme l'a très justement formulé Thomas Rohkrämer, la tentative de KLAGES d'opposer au langage scientifique traditionnel un discours admiratif de la rythmicité des phénomènes vivants s'inscrit dans la volonté du philosophe de briser un « cercle vicieux » qui ne fait, d'après lui, qu'entretenir l'exploitation inconsidérée de la nature.

> « Pour Klages, c'est la domination croissante d'un rapport rationnel et utilitariste à la réalité, passant par le refoulement de la jouissance émotionnelle et contemplative, qui est allé de pair avec la destruction progressive de l'environnement. Il considérait cette évolution comme un cercle vicieux et meurtrier : l'instrumentalisme, en prenant le dessus sur un rapport émotionnel à la réalité, ouvrait la porte à des interventions brutales sur l'environnement, et la nature, défigurée par celles-ci, se prêtait de moins en moins à un rapport émotionnel à la réalité, qui aurait été susceptible de freiner la

[858] Le discours de Klages n'a pas été prononcé lors de la *Jahrhundertfeier* mais a été rajouté par la suite à l'ouvrage collectif qui en est issu, à la demande de son directeur de publication Arthur Kracke. Au sujet de ce rassemblement et des idées qu'il a véhiculées, voir : François Genton, « Les idées du Haut-Meissner », in Marc Cluet *et al.*, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne*, *op. cit.*, p. 147-162.

[859] Bibliothécaire et historien de la littérature, Erwin Ackerknecht (1880-1960) est un des pionniers du mouvement des « universités populaires » [*Volkshochschulwesen*] et des « bibliothèques populaires » [*Volksbüchereien*]. Président de la *Deutsche Schillergesellschaft* de 1948 à 1954 et premier directeur du *Schiller-Nationalmuseum*, il fait partie du cercle des disciples les plus proches de Klages et compte également parmi ses amis l'écrivain Hermann Hesse (1877-1962). A son sujet, lire : Hans Kasdorff, *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen*, *op. cit.*, p. 97-102.

[860] Le *Heimatschutzbund* avait essentiellement pour objectif la protection des espèces locales, au nom d'idéaux que Miriam Zerbel qualifie de « décoratifs », et refusait par exemple la création de jardins zoologiques. On y était persuadé du « lien étroit entre évolution saine de l'âme du peuple et le monde animal » (citation tirée d'un tract rédigé par Hermann Löns, citée d'après : Miriam Zerbel, « Tierschutzbewegung », in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur völkischen Bewegung*, *op. cit.*, p. 551).

[861] „Dieser [der Heimatschutzbund] erklärte sich bereit, die Arbeit als Propagandabroschüre des Bundes zu drucken, falls ich die Stellen über das Christentum ausmerzen bzw. mildern würde, womit ich denn meinem Kind den Kopf abschnitte." Extrait de la lettre du 28/7/1914 à Erwin Ackerknecht, cité d'après : Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, vol. 2, *op. cit.*, p. 662.

[862] L'aspect religieux de cette lutte est souligné par Reinhard Falter. Cf. idem, *Ludwig Klages. Lebensphilosophie als Zivilisationskritik*, München, Telesma, 2003, p. 64 sq.

> poursuite de cette exploitation. Ainsi, l'instrumentalisme, qui ne voit dans la nature qu'une ressource, encourage la destruction des beautés naturelles, et la destruction des beautés naturelles appelle l'instrumentalisme[863]. »

La supériorité des phénomènes rythmiques

La nature, tant qu'elle n'a pas été défigurée par l' « arbitraire humain », manifeste en toute part la « domination du rythme ». Celui-ci réunit en une immense pulsation les astres, dont les mouvements conditionnent l'alternance entre le jour et la nuit et la succession des saisons, et le monde végétal et animal, notamment à travers la respiration, mais aussi, pour ce dernier, les battements du cœur, l'état de veille et le sommeil. Cette unité organique, qui confère à chaque être vivant son individualité tout en l'intégrant dans l'éternel renouvellement de la vie cosmique, est, aux yeux de KLAGES, ce qu'il y a de plus élevé et de plus beau, tandis que tout produit de la volonté humaine n'est que « détournement » de l'énergie vitale au nom des intérêts du « moi ».

> « Si nous étions des êtres de nature exclusivement vitale, nos mouvements auraient la même harmonie intacte et parfaite que nous admirons dans le battement des ailes des oiseaux migrateurs, le trot des chevaux avant leur dressage ou le glissement ondulatoire des poissons[864]. »

En ce sens, l'homme primitif, qui vivait encore en osmose avec la danse rythmique de la nature, ne doit pas être vu comme étant inférieur à l'homme civilisé : à l'état de veille, ce dernier ne perçoit la pulsation universelle que par intermittence, lorsque, pour quelques instants, les forces vitales qui sont en lui parviennent à « échapper au joug de la rationalité », par exemple dans un état momentané d'intense joie intérieure[865]. Le reste du temps, notre courant vital est continuellement

---

[863] „Das Dominantwerden eines zweckrationalen Bezugs zur Wirklichkeit unter Zurückdrängung eines emotional-kontemplativen Genießens ging damit für Klages zusammen mit einer fortschreitenden Umweltzerstörung. Es handelte sich hierbei für ihn um einen mörderischen Teufelskreis: Die instrumentelle Einstellung, die emotionale Wirklichkeitsbezüge unterdrückte, ermögliche rücksichtslose Eingriffe in die Umwelt, und die durch solche Eingriffe entstellte Umwelt biete immer weniger Möglichkeiten zu einem emotionalen Wirklichkeitsbezug, der weitere Ausbeutung hemmen würde. Somit fördere eine instrumentelle Einstellung, welche die Natur nur als Ressource sieht, die Zerstörung der natürlichen Schönheiten, und die Zerstörung der natürlichen Schönheiten fordere eine instrumentelle Einstellung." Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne?*, *op. cit.*, p. 173.

[864] „Wären wir durch und durch vitale Wesen, so hätten auch unsere Bewegungen das ungebrochen vollendete Ebenmaß, das wir am Flügelschlagen ziehender Wandervögel, am Traben noch ungebändigter Pferde oder am wellenhaften Gleiten der Fische bewundern." Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1917, p. 4 sq.

[865] Idem.

détourné par l'acte d'appréhension ou par la volonté, si bien que notre participation à la vie cosmique ne peut se mesurer qu'en fonction de la part de rythme originel qui transparaît à l'intérieur de nos mouvements volontaires[866]. Tel est l'un des principaux objets de la science de l'expression [*Ausdruckskunde*] comme de la graphologie.

Dans cette dernière discipline, dont il passe pour être un des principaux fondateurs[867], KLAGES introduit le concept de « niveau de forme » [*Formniveau*] (parfois traduit par « niveau vital »), qui correspond à une évaluation de la rythmicité et de la vitalité perceptibles à l'intérieur d'une écriture. Plus le « niveau de forme » est élevé, plus l'écriture est « positive ». Pour déterminer celui-ci, le graphologue doit prendre en compte un certain nombre de critères tant objectifs (c'est-à-dire mesurables) que subjectifs, parmi lesquels la régularité [*Regelmäßigkeit*] et l'harmonie [*Ebenmaß*] du manuscrit. Concernant le premier de ces deux aspects, qui est évalué entre autres en comparant les variations de l'angle d'inclinaison des lettres à l'intérieur d'un écrit, le philosophe considère qu'une écriture trop régulière est généralement la marque d'une domination excessive des forces vitales par la volonté.

> « Partout où l'homme intervient dans la nature, il transforme sa plénitude rythmique en uniformité, en conformité à une loi, bref en règle (…). Dans la forêt, aucun arbre n'est parfaitement droit, alors que les maisons des êtres humains le sont, du moins approximativement. Aucun animal et aucune plante ne comporte en aucun endroit de ligne absolument droite, tandis que les objets usuels des hommes sont, dans leur ensemble, conçus de façon purement géométrique. Nous pouvons en conclure que c'est le principe spirituel et rationnel qui crée la loi et la règle. Mais son organe exécutif, si nous pouvons nous exprimer ainsi, est la volonté : c'est pourquoi la tendance à la régularité (discipline, uniformité) indique la domination de la volonté[868]. »

---

[866] Cf. *ibid.*, p. 5.

[867] Le premier traité de graphologie est attribué à l'Italien Camillo Baldi (1547-1634), mais c'est autour de 1900 que sont fondées les bases de l'analyse psychologique de l'écriture telle qu'elle est encore pratiquée aujourd'hui, notamment dans le domaine de l'embauche. En dehors de Klages, les principaux théoriciens sont le Français Alfred Binet (1857-1911) et l'Américain Milton Newman Bunker (1892-1961). Ludwig Klages est, quant à lui, considéré comme le fondateur de l'école allemande de graphologie, qui se démarque par le caractère extrêmement subjectif et intuitif de ses critères d'analyse.

[868] „Wo immer der Mensch in die Natur eingreift, wandelt er ihre rhythmische Fülle in Einförmigkeit, Gesetzlichkeit, kurz Regel um (...). Kein Baum im Walde steht völlig gerade, aber die Häuser der Menschen tun es, wenigstens nahezu. Kein Tier und keine Pflanze zeigt irgendwo eine absolut gerade Linie, die Gebrauchsgegenstände der Menschen dagegen sind in weitem Umfange von rein geometrischer Beschaffenheit. Wir schließen daraus, es sei das geistige und rationale Prinzip, welches Gesetz und Regel hervorbringe. Sein Exekutivorgan aber, wenn wir so sagen dürfen, ist der Wille: daher die Neigung zur Regelmäßigkeit (Disziplinniertheit, Uniformität) das Vorwalten des Willens anzeigt." Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter*, *op. cit.*, p. 5 sq.

Néanmoins, comme pour tous les critères que le graphologue est amené à évaluer, KLAGES nous invite à tirer avec prudence les conclusions de telles observations, dans la mesure où l'écriture ne donne à observer que des grandeurs relatives : la régularité, par exemple, peut provenir soit d'une très forte volonté, soit d'une « pauvreté de sentiment » ; l'irrégularité indique, quant à elle, tantôt le caractère passionné d'un individu, tantôt la faiblesse de sa volonté. Le graphologue n'est donc pas en mesure de déterminer « la grandeur absolue de l'activité intérieure ni de la résistance intérieure », mais simplement le rapport entre ces deux forces. Ainsi, la régularité remarquable de l'écriture d'un personnage tout aussi volontaire que bouillonnant comme BEETHOVEN[869] ne sera évidemment pas à interpréter de la même façon que celle d'un pitoyable « rond-de-cuir », qui n'aurait d'autre préoccupation que de s'acquitter au mieux de son pensum quotidien[870]. Tout trait caractéristique observé ne peut donc être interprété que dans le cadre d'une évaluation la plus large possible de l'individu, en tenant compte du contexte historique[871], social et professionnel dont il est issu, comme de l'impression générale produite par sa personnalité.

A côté de la régularité, l'harmonie plus ou moins grande d'une écriture est un critère essentiel dans l'évaluation de son contenu vital et de sa rythmicité. Celle-ci prend essentiellement en considération la façon dont sont répartis les masses d'écriture et les espaces, ainsi que la périodicité du changement à l'intérieur d'un certaine marge de variation. Etant donné que le contenu sémantique des écrits analysés ne joue absolument aucun rôle, KLAGES recommande de

[869] En 1929, Klages complète toutes les observations déjà publiées sur l'écriture de Beethoven par un « rapport graphologique » concernant une lettre que le compositeur avait rédigée trois ans avant sa mort. Ses conclusions sont alors quelque peu différentes : Beethoven serait « égocentrique », « passionné », mais manquerait de « volonté propre », serait dominé par le « devoir aveugle ». Son écriture serait « moins éveillée » que celle d'autres grands esprits comme Goethe, Herder, Mozart, etc. Elle aurait des points communs avec celle de Napoléon ! Cf. Ludwig Klages, *Zur Handschrift Beethovens*, in SW 8, p. 652-658.

[870] Cf. *ibid.*, p. 6 sq. Dans *Die Ausdrucksbewegung und ihre diagnostische Verwertung* (1913), Klages s'intéresse, à l'inverse, à l'irrégularité frappante de l'écriture de Napoléon, dont il tire des conclusions analogues : „Ein Napoleon schrieb äußerst unregelmäßig und zwar u.a. deshalb, weil sein Triebleben noch bei weitem mächtiger war als sein vermutlich doch nicht eben schwacher Wille; mancher Büromensch umgekehrt schreibt äußerst regelmäßig nicht sowohl aus starkem Willen als infolge eines vertrockneten Gemütes! Jedes Bewegungsmerkmal hat für jede seiner Bedeutungen einen charakterologischen Doppelsinn; es zeigt ein Janusantlitz, je nachdem wir die psychischen Vorgänge, zu denen es disponiert, als hervorgegangen denken aus dem Dasein einer Kraft oder aus der Abwesenheit einer zugehörigen Hemmkraft." Ludwig Klages, *Die Ausdrucksbewegung und ihre diagnostische Verwertung*, in SW 6, p. 110.

[871] Fidèle à son refus de l'idée de progrès et de l'optimisme des Lumières, Klages est persuadé que la vitalité de l'humanité et le contenu expressif de ses mouvements baisse continuellement depuis le début de la Renaissance, chute qui se serait considérablement accélérée depuis la Révolution française, si bien que, selon lui, on ne peut juger avec la même échelle l'écriture d'un homme du XV^{e} siècle et celle d'un contemporain. „[D]ie reichste und begabteste Persönlichkeit von heute [erreicht] (...) allerhöchstens die Fülle dessen (...), was vor vier oder fünf Jahrhunderten Durchschnitt war." Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter*, *op. cit.*, p. 11.

mettre le manuscrit à l'envers et de laisser agir sur soi l'impression optique d'ensemble : est-elle « harmonieuse », « esthétique », « rythmique » ou laisse-t-elle transparaître une trop grande nervosité ou irritabilité ? De même que pour le critère de régularité, toute observation peut signifier une chose et son contraire : une écriture harmonieuse peut être un signe de satisfaction intérieure, de calme, d'équilibre entre les forces vitales et rationnelles, comme une marque d'indifférence et d'apathie ; une écriture disharmonieuse renverra, quant à elle, à une personnalité inquiète, agitée et irritable, dont la tendance à réagir avec excès à toute excitation extérieure perturbe continuellement l'élan rythmique de ses fonctions vitales, ou bien à un tempérament sensible (au sens positif du terme) et réceptif à ce qui l'entoure. Cette évaluation ne peut s'appuyer sur aucun critère objectif et sur aucune règle, dont la recherche provoquerait l'intervention du jugement rationnel et donc risquerait au contraire d'invalider le résultat ; elle fait uniquement appel au « sentiment vital » [*Lebensgefühl*] du graphologue, c'est-à-dire à une aptitude innée qui sera plus ou moins développée selon les individus.

> « Toute caractéristique expressive peut faire l'objet de deux interprétations caractérologiques différentes : l'une dans le sens de l'affirmation de qualités, elles-mêmes rendues possibles par des « forces », l'autre dans le sens de l'absence de forces antagonistes. Le choix entre les deux s'effectue en fonction du contenu vital : plus il est riche, plus c'est l'affirmation qui s'imposera, plus il est précaire, plus ce sera la négation. Pour le trouver, il nous faut auparavant pouvoir nous en remettre à lui, à travers la disposition de notre propre sentiment vital. Nous y parviendrons plus facilement en renonçant à l'habitude qui consiste à chercher l'ordre et la loi et en laissant pleinement agir sur nous la particularité sensible de chaque phénomène. Alors, celle-ci révèlera à nous, dans la mesure de notre propre plénitude, son degré de « niveau de forme », qui est le symbole de sa participation au rythme de la vie[872]. »

De même qu'une écriture rythmique est plus belle qu'une écriture « artificielle » [*Kunstschrift*], trop régulière, dénuée de vie et de personnalité, Ludwig KLAGES accorde, en art comme en tout chose, sa préférence esthétique au rythme des « symétries naturelles » [« natürliche Symmetrien »] par rapport à la rigidité d'une exacte symétrie axiale [« sachgenaue

[872] „Jedes Ausdrucksmerkmal kann charakterologisch doppelt gedeutet werden: im Sinne der Bejahung von Qualitäten, welche „Kräfte" ermöglichen, oder im Sinne der Abwesenheit antagonistischer Kräfte. Die Wahl geschieht auf Grund des Lebensgehaltes: je reicher er ist, umso mehr ist Bejahung geboten, je dürftiger, umso mehr Verneinung. Um ihn zu finden, müssen wir ihm zuvor uns anheimgeben können auf Grund der Bereitschaft des eigenen Lebensgefühls. Das wird uns erleichtert, wenn wir der Gewohnheit entsagen, nach Ordnung und Gesetz zu suchen, und von jeder Erscheinung voll auf uns wirken lassen ihre sinnliche Einzigkeit. Alsdann offenbart sie uns nach dem Maß unserer eigenen Fülle ihre Stufe des Formniveaus als das Symbol ihres Teilhabens am Rhythmus des Lebens." Ludwig Klages, *Die Ausdrucksbewegung und ihre diagnostische Verwertung*, *op. cit*, p. 117.

Spiegelbildlichkeit »], qui n'est au bout du compte, à ses yeux, que la transposition spatiale de la mesure binaire[873]. Nous savons qu'en musique, une mesure peut être « rythmée[874] » ; de façon analogue, il manque parfois peu de choses à une symétrie pour qu'elle acquière la grâce naturelle des phénomènes vivants. Ainsi, pour transformer en rythme la vision de deux montants identiques à l'entrée d'un jardin, il suffirait, par exemple, de remplacer le vide qui les sépare par une voûte et de faire en sorte que ce qui se trouve de part et d'autre de l'axe se ressemble simplement mais ne soit pas rigoureusement identique. Ces deux caractéristiques de la similitude et de la continuité peuvent être vérifiées chez tous les êtres vivants, et en particulier dans le monde animal, où tous les individus présentent cette symétrie organique, qui se définit par l'absence d'espace et de rupture entre les deux moitiés, et le fait que ces dernières ne sont jamais rigoureusement superposables. Selon KLAGES, une telle symétrie n'est pas « imparfaite », ainsi que la désignerait le mathématicien en la comparant à celle d'une figure géométrique parfaitement réussie, mais elle est l'expression de l'infinie créativité de la nature et du perpétuel renouvellement dont seule la vie est capable.

Tout ce qui est dominé par le rythme est plus beau et plus harmonieux que le même phénomène ou le même objet caractérisé par une plus grande régularité ou une répétition mécanique. Ainsi, le jeu du musicien accompli, chez qui « le mouvement de la mélodie recouvre toutes les césures et toutes les pauses d'une vivante vibration » dépasse celui du débutant qui se tient précisément à la mesure indiquée par son métronome ; les murs en pierre de taille du Moyen Âge sont, de par la « captivante diversité de leurs lignes de jointure », incomparables avec tous ceux que l'on peut construire à l'ère industrielle ; il n'est guère possible de ne pas reconnaître un objet « fait main » au milieu de produits fabriqués à la machine. Dans chacun de ces cas, le travail « vivant », qui se distingue de la production mécanique par la « différence perceptible des éléments qui se suivent à travers des transitions continues », est parcouru par une rythmique, qui lui confère à la fois son caractère propre et sa valeur inestimable[875].

[873] Cf. Ludwig Klages, „Vom Wesen des Rhythmus", *art. cit.*, p. 118 sq.
[874] Voir le développement sur „Le rythme et la mesure", au chapitre précédent de la présente étude.
[875] Pour tous ces exemples, voir : Ludwig Klages, „Vom Wesen des Rhythmus", *art. cit.*, p. 120 sq. Le commentaire qui accompagne les exemples cités est le suivant : „Und immer ist es innerhalb der bloß erfühlbaren Schwankungsbreite die merkliche Verschiedenheit der sich in stetigen Übergängen erneuernden Elemente, was die lebendige Leistung vor der

Selon KLAGES, il ne faut pas se laisser tromper par les phénomènes de mode (perruques, femmes en pantalon, boucles dans le nez, etc.) qui tendraient à nous faire croire que la beauté est quelque chose de tout relatif, et que les normes esthétiques ne connaissent pas la moindre constance, se fondent sur des considérations de détail, qui varient selon les époques. Cette erreur provient du fait que, chez de nombreux individus, l'habitude finit par « détraquer » le « sentiment naturel » qu'il y a en chacun d'entre nous, au point qu'ils ne sont plus à même de distinguer une forme harmonieuse et rythmique d'une forme contre-nature ou d'un simple artifice. Le philosophe est, quant à lui, persuadé qu'il existe une esthétique qui transcende les modes et se fonde sur le contenu vital « global » de toute apparition. De même que tout individu sain saura indiquer sans réfléchir laquelle, de deux écritures très contrastées qu'on lui présentera, est la plus harmonieuse, l'évaluation esthétique de corps humains et d'œuvres d'art fait, en principe, l'objet d'un large consensus, dès lors que l'on s'adresse à des personnes dont le « sens rythmique » est intact.

> « Il suffit de feuilleter un livre avec des représentations de corps humains des peuples les plus variés, de parcourir du regard les différents types masculins, et surtout féminins, des Japonais, des Chinois, des Indiens, des Nègres, des Amérindiens, des Eskimos, des Toungouses, des habitants de la Terre de Feu, des Iles Andaman, d'Ainos, etc., et de se demander, non pas quel peuple est plus beau que les autres, mais, par exemple, quelle est la Japonaise qui me semble être la plus belle parmi toutes les autres Japonaises, quelle Indienne parmi les Indiennes, quelle Toungouse parmi les Toungouses, etc., et l'on aura peut-être la surprise de constater que notre choix tombera généralement sur les mêmes personnes qui sont considérées comme les plus belles par les peuples en question[876] ! »

Le constat du philosophe ne change pas en ce qui concerne les œuvres d'art : par-delà les considérables différences de style qui séparent la figure totémique de l'Océanien, la frise du Parthénon et le tableau de REMBRANDT, ces trois réalisations sont réunies par la même

---

maschinellen auszeichnet und dessen Abwesenheit es bewirkt, daß dieser das pulsende Wallen fehle, welches allein erst den getakteten Gang mit rhythmischen Schwingungen anzufüllen vermag."

[876] „Man durchblättere ein Buch mit Leibesabbildungen der verschiedensten Völker und lasse an seinem Blicke vorüberziehen die männlichen und vor allem die weiblichen „Typen" der Japaner, Chinesen, Inder, Neger, Indianer, Feuerländer, Eskimos, Andamanen, Ainos, Tungusen usw., und nun frage man sich, nicht, welches Volk schöner als das andere sei, sondern: welche z.B. Japanerin würde mir unter den übrigen Japanerinnen am schönsten erscheinen, welche Indianerin unter den Indianerinnen, welche Tungusin unter den Tungusinnen usw., und man wird die vielleicht überraschende Wahrnehmung machen, daß die Auswahl durchweg auf diejenigen Personen fällt, die auch von den fraglichen Völkern für die jeweils schönsten erachtet werden!" Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter*, *op. cit.*, p. 317 sq.

« domination du rythme », qui leur vaut l'admiration méritée de l'humanité entière, du moins de ceux dont le sens esthétique naturel n'a pas été altéré à force de suprématie de l'esprit[877].

L'esprit comme facteur d'aveuglement et de destruction

Signe de l'appartenance d'un phénomène, d'un mouvement ou d'un individu à la « totalité du vivant », le rythme intact [*ungebrochene Rhythmik*] représente pour KLAGES la valeur suprême ; il est ce qu'il y a de plus beau et de plus élevé, et sa transformation en mesure est le symbole de l'asservissement et de la destruction des forces vitales par les forces rationnelles. Dans la pensée du philosophe, l'esprit est représenté comme une force profondément négative, opposée à la cohésion du vivant et dont le principe d'action est la séparation. Atemporel, extérieur à l'espace [*außerraumzeitlich*] et d'origine inconnue, l'esprit est parfaitement étranger à l'âme comme à la vie, dont il ne fait que détourner l'énergie à son propre compte.

> « [L]e corps et l'âme [sont] les pôles inséparables de la cellule vitale, dans laquelle l'esprit s'insère de l'extérieur, tel un coin, en s'efforçant de les séparer l'un de l'autre, c'est-à-dire de désanimer le corps et de désomatiser l'âme et, de cette façon, de tuer toute vie qui lui soit, d'une manière ou d'une autre, accessible[878]. »

L'instrument de l'esprit, la volonté [*Wille*], est, selon KLAGES, fondamentalement « anti-rythmique », dans le sens où elle s'oppose à l'action rythmique des instincts [*Triebe*], caractérisés par une alternance plus ou moins régulière de la croissance [*Wachsen*] et de l'amoindrissement [*Schwinden*], qui est elle-même le résultat du flux rythmique d' « images » [*Bilder*] attractives et répulsives prenant part à la pulsation du cosmos[879]. Selon l'expression du philosophe, « vouloir

[877] Cf. *ibid.*, p. 318.

[878] „[L]eib und Seele [sind] untrennbar zusammengehörige Pole der Lebenszelle (...), in die von außen her der Geist, einem Keil vergleichbar, sich einschiebt, mit dem Bestreben, sie untereinander zu entzweien, also den Leib zu entseelen, die Seele zu entleiben und dergestalt endlich alles ihm irgend erreichbare Leben zu ertöten." Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, in SW I, p. 7.

[879] „Hat ein Mensch oder Tier seinen Durst gestillt, so tritt innerhalb der Tageszeit seines Wachens nach niemals zwar mathematisch gleichen, doch aber nahezu gleichen, also bald etwas kürzeren, bald etwas längeren Fristen leibesursprünglicher Durst von neuem auf, zufolge einem rhythmischen Wechsel aller Lebenszustände, womit sich im eigenlebendigen Wesen ein Pulsen des universalen Geschehens äußert. Auch wenn ungestillt, wird der Durst gemäß solchem Rhythmus verschwinden, um nach nur aber kürzeren Fristen und dann zunächst immer heftiger wiederzukehren. Und geradeso geht es nun mit ausnahmslos allen leibesursprünglichen Trieben, darunter auch solchen, deren periodischer Wechsel nicht mehr nach Tagen, sondern nur nach Monden und Jahreszeiten bestimmt werden kann;

faire, c'est ne pas vouloir laisser se dérouler » [« Tunwollen = Nichtgeschehenlassenwollen »] ; en d'autres termes, cela signifie que l'acte volontaire consiste à détruire le cours rythmique des phénomènes pour en détourner l'énergie en dirigeant celle-ci de façon rectiligne vers un but[880]. Selon KLAGES, il est donc primordial de corriger l'idée reçue selon laquelle la volonté serait source d'énergie, alors qu'elle ne fait que canaliser les forces vitales[881]. Si l'on compare l'individu à un bateau à voile, la volonté ne sera que le gouvernail ; ce n'est jamais elle qui fait avancer le bateau qui, sans courant ni vent, resterait immobile[882]. Il n'y a en elle rien de productif, car elle est avant tout « volonté de destruction[883] » et de « répression[884] ». Elle assoit sa domination sur la transformation par l'esprit du « flux rythmique des images » en un monde « rectiligne », obéissant aux lois de la physique et constitué exclusivement d' « objets » et d' « unités dénombrables[885] ».

Pour KLAGES, l'omniscience [*Allwissenheit*] d'un esprit pur, tel que le christianisme imagine son Dieu, serait nécessairement limitée en cela qu'un tel être « ne saurait absolument rien du vivant ». Il appréhenderait sans le moindre effort tout ce que l'humanité a mis des siècles à découvrir concernant les lois de la mécanique ou bien le jeu des atomes et des fluides, mais « le va-et-vient des animaux qui rampent, qui marchent et qui volent ne serait pour lui pas fondamentalement différent de la chute d'une pierre ». Un tel esprit percevrait le monde à la manière dont PLATON et DESCARTES (1596-1650) l'ont décrit, c'est-à-dire profondément divisé « en deux moitiés parfaitement étrangères l'une à l'autre : une partie spirituelle mais sans corps et

---

man denke an das Sichpaaren der Vögel im Frühling, an die Brunstzeiten der Tiere überhaupt, an den Kleidertausch beim Beginn der kälteren Jahreszeit, an den zweimaligen Aufenthaltswechsel der Zugvögel im Jahr, an den Winterschlaf mancher Tiere usw." *Ibid.*, p. 598.

[880] Cf. *ibid.*, p. 641.

[881] C'est, avec l'origine indéterminée de l'esprit et la séparation catégorique entre celui-ci et l'âme, un des points les plus problématiques et les plus controversés de la théorie de Klages. Comment l'esprit peut-il « endiguer », « détourner », « diriger » ou bien « freiner » les forces pulsionnelles s'il n'a pas, à la base, d'énergie propre ? Cf. Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne?*, *op. cit.*, p. 194, note 279.

[882] Cf. Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, *op. cit.*, p. 641. L'image du bateau est fréquemment reprise par Rudolf Bode, chez qui elle sert d'argument pour la nécessité d'« épargner » les forces vitales et pour l'aspect contre-productif d'une éducation fondée uniquement sur le développement de la volonté. Voir dans la présente étude le chapitre 2 de la partie 2, ainsi que le premier point du chapitre 3 de la partie 5 : « Critique des modèles en vigueur et définition des principes fondamentaux ».

[883] „[D]er Wille (...) ist Zerstörungswille." *Ibid.*, p. 673.

[884] „Wir sind (...) Wollende, soweit wir Gefühle unterdrücken können, und die Stärke des Willens ist gleich der Größe des Aufwandes, der zur Niederzwingung der Intensität von Triebantrieben erfordert wird." *Ibid.*, p. 768.

[885] „Zweckbewußtsein und Zählbarkeit fordern einander (...). Zweckbewußtsein und Geradlinigkeit fordern einander (...). Zweckbewußtsein und Dinglichkeit fordern einander (...). Zweckbewußtsein und Gesetzlichkeit des Weltverlaufs fordern einander (...)." *Ibid.*, p. 671 sq.

une partie corporelle et mécanique » ; et il lui manquerait « le lien vivant[886] » capable de les réunir. Au fur et à mesure que le regard mécaniste et rationnel sur le monde prend le dessus sur la simple expérience des phénomènes [*das Erleben von Erscheinungen*], l'homme se transforme en esprit pur et devient de plus en plus aveugle à la beauté rythmique du vivant.

> « [D]epuis la fin du Moyen Âge, la recherche scientifique a (…), en fournissant un travail gigantesque, créé une mécanique mondiale (au sens large du terme), avec laquelle aucune époque précédente ne peut assurément rivaliser, même de très loin, mais elle s'est désespérément aveuglée face à toutes les questions incomparablement plus grandes et plus vastes de la vie[887]. »

Sous l'emprise de l'esprit, l'homme en vient à « tuer la vie » par sa pensée comme par ses actes. D'une part, le fait de projeter sur le vivant des règles mécaniques revient à le transformer en « matière inerte[888] » et à lui retirer sa spécificité, au point que le rythme d'un battement d'ailes ou d'une pulsation cardiaque est assimilé à la mesure régulière et monotone produite par une machine[889]. Et de l'autre, cette perspective a pour effet de détacher l'homme de la totalité du vivant, d'attiser sa « volonté de puissance », et d'ouvrir ainsi la voie à l'exploitation et à la destruction des richesses de la nature. Tel est donc le sens du combat écologique de Ludwig KLAGES, dont l'appel du Haut-Meissner est sans doute le témoignage le plus poignant. Fidèle à l'imagerie du « romantisme anticapitaliste[890] », le philosophe nous y présente l' « âge d'or » et le « paradis perdu » comme des mythes bien réels, qui renverraient à un état antérieur de parfaite harmonie largement brisée par l'homme, mais dont l'existence peut, selon lui, encore être vérifiée :

> « Les chercheurs des expéditions polaires nous racontent la confiance et la hardiesse des pingouins, des rennes, des otaries, des phoques et même des mouettes lors de la première apparition de l'homme. Les pionniers des tropiques ne se lassent pas de déployer avec émerveillement les images de steppes sur lesquelles on n'a guère posé le pied, où grouillent et se côtoient pacifiquement les oies sauvages,

---

[886] „Stellen wir uns einen Geist vor, der nichts als Geist wäre (...). Ein solcher Geist sähe und wüßte alles, nur gerade vom Leben wüßte er nichts (...). Die Welt zerfiele [für ihn] in zwei einander völlig entfremdete Hälften: eine körperlos geistige und eine körperhaft mechanische, und es mangelte ihr (...) das lebendige Band." Ludwig Klages, „Bewußtsein und Leben" (1914), in SW III, p. 651 sq.

[887] „[D]ie Forschung der Neuzeit (...) schuf in riesiger Arbeit eine Weltmechanik (im weitesten Wortsinn), der freilich keine Vorzeit auch nur entfernt Gleichwertiges an die Seite stellt; aber sie erblindete bis zur Hoffnungslosigkeit für die unvergleichlich größeren und umfassenderen Fragen des Lebens." *Ibid.*, p. 654.

[888] „Er [der Leib] ist eine Maschine, soweit wir ihn „begreifen", und er bleibt für immer unbegreiflich, sofern er lebendig ist!" *Ibid.* p. 652.

[889] Voir à ce sujet le chapitre : „Der Projektionscharakter des Mechanischen", in Enno Bartels, *Ludwig Klages. Seine Lebenslehre und der Vitalismus*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1953, p. 25-31.

[890] L'expression désigne les tendances néo-romantiques de la *Lebensreform*. Introduite par Georg Lukács, elle est reprise par Laure Guilbert. Cf. Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich*, *op. cit.*, p. 23 sqq.

> les grues, les ibis, les flamants roses, les hérons, les cigognes, les marabouts, les girafes, les zèbres, les gnous, les antilopes et les gazelles[891]. »

Partout où l' « homme du progrès » [*Fortschrittsmensch*] a assis sa domination, il a brisé la paix et le rythme, semé la mort et bouleversé les équilibres naturels. Citant ouvertement les brochures du *Heimatschutzbund* ainsi que les ouvrages alors très populaires de Konrad GUENTHER (1874-1955) et de Ludwig ANKENBRAND[892] (1888-1971) sur la protection de la nature, le philosophe dresse un tableau assez exhaustif de toutes les espèces qui, parce qu'elles étaient soi-disant « nuisibles », ont disparu d'Allemagne (lynx, loups, ours, etc.), qui sont décimées de par le monde au profit de la mode féminine, ou à qui l'homme, entre autres pour fabriquer avec le bois des forêts du papier pour faire de mauvais journaux, détruit peu à peu le cadre de vie. En 1913 déjà, il annonce que l'éléphant et la baleine risquent, si l'on n'y prend garde, de partager le sort du bison d'Amérique, qui, après avoir peuplé pendant des siècles les prairies du nouveau continent, n'a pas survécu longtemps à l'arrivée des Européens. Bouleversant les équilibres de la nature, l'homme provoque de véritables catastrophes en chaîne qui finissent fatalement par retomber sur lui. L'harmonie rythmique du cosmos cède alors sa place à une véritable vision d'horreur.

> « Là où les oiseaux chanteurs disparaissent, se reproduisent de façon démesurée les insectes suceurs de sang et les chenilles nuisibles à qui quelques jours suffisent pour dépouiller vignes et forêts ; là où l'on chasse les buses et élimine les vipères, cela entraîne des invasions de souris, qui, en dévastant les nids de bourdons, abîment le trèfle qui dépend de ces insectes pour être fécondé ; les grands chiens de chasse ont fourni le meilleur du gibier qui, du fait de la reproduction des individus malades, est en train de dégénérer là où ses prédateurs naturels font défaut ; et ainsi de suite jusqu'aux très graves coups administrés en retour par la nature blessée dans les pays exotiques, sous la forme d'épidémies effroyables qui collent aux talons de l'Européen « civilisateur ». Car c'est, par exemple,

[891] „Polarforscher erzählen uns von der furchtlosen Zutraulichkeit der Pinguine, Rentiere, Seelöwen, Robben, ja der Möwen beim ersten Erscheinen des Menschen. Pioniere der Tropen werden nicht müde, uns mit Erstaunen die Bilder kaum betretener Steppen zu entrollen, wo in friedlicher Gesellung durcheinander wimmeln Wildgänse, Kraniche, Ibisse, Flamingos, Reiher, Störche, Marabus, Giraffen, Zebras, Gnus, Antilopen, Gazellen.“ Ludwig Klages, *Mensch und Erde*, SW III, p. 615 sq.

[892] Ces sources sont données par Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, vol. 2, *op. cit.*, , p. 661 : Konrad Guenther, *Der Naturschutz*, Freiburg, Fehsenfeld, 1910 ; et Ludwig Ankenbrand, *Naturschutz und Naturparke*, München, Kupferschmidt, 1911. Les auteurs de ces ouvrages comptent parmi les plus célèbres protecteurs des oiseaux du début du siècle. En plus de poèmes sur la vie des oiseaux, maintes fois réédités, Ankenbrand est l'auteur de manuels sur l'éducation des enfants dans l'amour des animaux. Cf. Ludwig Ankenbrand, *Unserer Vöglein Lust und Leid. Vogelschutzgedichte*, Berlin, Verlag des Berliner Tierschutzvereins, 1909 ; et idem, *Erziehung des Kindes zur Tierliebe*, München, Kupferschmid, 1911. Ornithologue et zoologue, Konrad Guenther était une des personnalités dominantes du *Bund für Vogelschutz* ; il est l'organisateur en 1910 à Berlin du premier *Deutscher Vogelschutztag*. De ce dernier, lire : Konrad Guenther, *Kultur und Tierwelt. Eine Tragödie unserer Zeit*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1920.

essentiellement à la suite du commerce de masse de fourrures contaminées de rongeurs locaux, comme la marmotte sibérienne, que la peste d'Asie du Sud-Est s'est développée[893]. »

Aux yeux de KLAGES, ces calamités ne sont liées ni au hasard ni à la négligence des hommes ; elles sont la conséquence directe d'une pensée moderne dominée par l'esprit. Principale source de l'anthropocentrisme, le christianisme a réprimé avec une violence extrême tous les cultes païens de la nature et contribué ainsi à dévaloriser toute vie n'étant pas a priori utile à l'espèce humaine, considérée comme la fin-dernière de la Création. Il s'est ainsi fait l'héritier du « yahvisme » [*Jahwismus*], un monothéisme destructeur inventé par les Juifs mais que le protestantisme aurait, selon lui, porté à son apogée[894]. Le capitalisme, ainsi que son principal soutien la science, ont pris racine dans ce terrain favorable, et ont définitivement déchiré le lien qui existait à l'origine entre l'homme et l'âme de la Terre, laissant ainsi libre cours à un véritable pillage de la nature. La théorie de l'évolution, en particulier, considérant que, dans le règne animal, l'omniprésent « combat pour l'existence » [*Kampf ums Dasein*] est indispensable au perfectionnement progressif des espèces les plus résistantes, n'est selon KLAGES qu'une invention destinée à justifier cette œuvre dévastatrice[895]. En présentant le règne animal comme régi par un état de guerre permanent « de tous contre tous », DARWIN ne fait, d'après lui, que projeter sur la nature les structures de l'économie libérale. L' « instinct de conservation » est pour le philosophe une chimère, et il suffit de penser au danger que courent les mères de toutes les espèces pour nourrir

[893] „Wo die Singvögel schwinden, vermehren sich maßlos blutsaugende Insekten und schädliche Raupen, die oft schon in wenigen Tagen Weinberge und Wälder kahl gefressen; wo man die Bussarde abschießt und die Kreuzottern ausrottet, kommt die Mäuseplage und verdirbt durch Zerstörung der Hummelnester den zu seiner Befruchtung auf diese Insektenart angewiesenen Klee; das größere Raubzeug besorgte die Auslese unter dem Jagdwild, welches durch Fortpflanzung kranker Stücke entartet, wo seine natürlichen Feinde fehlen; und so geht es fort bis zu den schlimmeren Rückschlägen der verwundeten Natur exotischer Länder in Gestalt jener furchtbaren Seuchen, die sich an die Ferse des „zivilisierenden" Europäers heften. Entstand doch z.B. die ostasiatische Pest wesentlich infolge des massenhaften Vertriebs keimbergender Felle dortiger Nager, wie des sibirischen Murmeltiers." Ludwig Klages, *Mensch und Erde*, *op. cit.*, p. 617.

[894] En ce sens, il semble qu'il faille distinguer la critique du judaïsme par Klages d'un antisémitisme de type raciste, même si nous disposons également, notamment dans l'introduction aux fragments d'Alfred Schuler, de preuves de l'amalgame temporaire des deux. Cf. Alfred Schuler, *Fragmente und Vorträge : aus dem Nachlaß. Mit einer Einführung von Ludwig Klages*, Leipzig, Barth, 1940. A ce sujet, nous nous rallions à la conclusion de Stefan Breuer dans un article paru dans la *FAZ* le 14/11/2000 (article reproduit dans : *Hestia* 20/2000-2001, p. 167-169) : „daß bei Klages der philosophisch legitimierte (was nicht heißen soll : legitime) Antijudaismus mit antisemitischen Stereotypen amalgamierte und im Spätwerk in einen Konspirationismus mit paranoiden Zügen ausuferte, dies alles ist so unbestreitbar wie unverzeihlich. Ein Argument gegen Klages' Kritik des Rationalisierungsprozesses ist es jedoch nicht."

[895] Ce complexe d'idées a déjà été mentionné dans la 2e partie de la présente étude. Lire : p. 120 sq., en particulier la note 72. Sur la position de Ludwig Klages par rapport au darwinisme, lire aussi : Olivier Hanse, „Mechanische / automatische Bewegung vs. lebendige Bewegung", *Hestia* 21, 2002/03, p. 145-161, ainsi que : idem, « Nature animale et protection de l'animal dans l'œuvre de Ludwig Klages », *art. cit.*, p. 213-227.

leurs petits pour s'en rendre compte[896]. La nature n'a en réalité que faire de la conservation de l'individu, « tant que la vague de la vie continue à se déployer sous des formes similaires[897] ». Lorsque l'homme anéantit des espèces entières, cela n'est donc en rien la conséquence d'une quelconque loi éternelle.

> « Jamais des espèces n'ont éliminé d'autres espèces, car chaque surpoids d'un côté entraîne aussitôt un rééquilibrage de la balance, étant donné que plus les proies se font rares, plus leur ennemi manque de nourriture ; mais leur changement s'est produit dans des laps de temps gigantesques pour des raisons planétaires, et a conduit à une augmentation constante des variétés[898]. »

Au service de la « volonté de puissance[899] » de l'esprit, les sciences modernes justifient, et même provoquent, la destruction d'une totalité organique dans laquelle l'homme avait originellement sa place. Ainsi, les Occidentaux étendent à la nature l'état d'esclavage et de dislocation dans lequel eux et leur société sont tombés. Tandis que le corps social est en train de se morceler en groupuscules défendant avec acharnement leurs intérêts particuliers, la nature n'est plus admirée pour la beauté et la productivité du rythme qui la traverse, mais on la perçoit également comme le théâtre d'un combat perpétuel, dans lequel chaque espèce ne cherche qu'à asseoir sa domination sur toutes les autres.

---

[896] Cf. Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, *op. cit.*, p. 566-570.

[897] „(...) wenn nur in ähnlichen Formen die Woge des Lebens weiterrollt." Ludwig Klages, *Mensch und Erde*, *op. cit.*, p. 624 sq.

[898] „Nie wurden denn Arten durch andere ausgerottet, da jedem Zuviel auf der einen Seite alsbald der Rückschlag folgt, indem durch stärkere Lichtung der Beute dem Feinde die Nahrung ausgeht; sondern ihr Wechsel vollzog sich in riesenhaften Zeiträumen aus planetarischen Gründen und führte eine beständige Vermehrung der Unterformen herbei." *Ibid.*, p. 624 sq.

[899] Pour Klages, la « volonté de puissance » n'est pas un instinct vital mais la marque de la domination de l'esprit. Le philosophe reconnaît sa dette vis-à-vis de Nietzsche dans une étude publiée en 1926, mais son rapport à ce dernier restera toujours ambigu. Il voit notamment dans son affirmation de la vie l'expression de la négation de son propre penchant au suicide. „Man bedenke: ein Herakliteer von der Entschlossenheit Nietzsches kennt keine (...) Wiederholung (...). Ähnliches mag wiederkehren, Gleiches nie. Umgekehrt bildet die Annahme von Wiederholungen das entscheidende Kennzeichen mechanistischen Denkens (...). Man versetze sich in die Stimmung eines Denkers hinein, der nach immer beschwörenden Formeln greift, um sich seine Lebensbejahung gegen die Verzweiflung zu beweisen, die aus unseliger Gewißheit, auch in ihm gehöre eine zu den Hassern des Lebens, ihn mit Selbstmord bedroht (...)." Ludwig Klages, *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, in SW 5, p. 214. La première édition de cette étude : Ludwig Klages, *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, Leipzig, Barth, 1926 (reproduite dans SW 5, p. 5-216). Un extrait de ce texte a enfin été publié dans : Alfredo Guzzoni (éd.), *100 Jahre philosophische Nietzsche-Rezeption*, Frankfurt am Main, Hain, 1991, p. 29-33. Pour une présentation succincte des rapports entre Klages et Nietzsche, voir : Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne?*, *op. cit.*, p. 176-178. Sur la question de l' « éternel retour » chez Klages, lire aussi : Paul Bishop, „Eine Kind Zarathustras und eine nicht-metaphysische Auslegung der ewigen Wiederkehr", *Hestia* 21, 2002/03, p. 15-37.

La démarche « biocentrique » : une étude du vivant dénuée de toute finalité ?

Si étudier le vivant signifie le détruire, faut-il persévérer dans cette voie ? La réponse du philosophe à cette question est tout aussi radicale que sa position par rapport au monothéisme et à la science : « nous devons effectivement y renoncer, tant que nous (…) ne croirons possible aucune autre forme de compréhension que celle qui s'exprime dans des concepts « exacts[900] » ». L'alternative « biocentrique » que propose KLAGES ressemble davantage à une « connaissance de mystères » [« ein Wissen um Geheimnisse[901] »] qu'à ce que les hommes du XX^e^ siècle appellent « science ». Elle se fonde sur la réhabilitation de l'*Erleben* comme source de connaissance, c'est-à-dire d'une forme d'expérience pré-rationnelle et pré-consciente[902], qui abolit la séparation entre l'objet et le sujet tout en préservant par rapport à ce dernier une certaine « distance », afin de préserver intacte le *nimbus* qui entoure les « images » [*Bilder*] intuitionnées par l'âme[903]. Cette démarche est justifiée par la spécificité même du vivant, dont toute analyse rationnelle constitue à la fois un « désenchantement » [*Entzauberung*[904]], une « réification » [*Verdinglichung*], c'est-à-dire au bout du compte une « dévitalisation », dans laquelle le philosophe voit le plus grave des « sacrilèges » [*Frevel*[905]]. Etudier la vie tout en lui témoignant le respect religieux [*Ehrfurcht*] qu'on lui doit implique de se fonder uniquement sur ce que nous avons vécu et de renoncer définitivement

[900] „Wir müssen in der Tat darauf [auf die Erforschung des Lebens] verzichten, solange wir (...) keine andere Art von Einsicht für möglich halten, als die die in „exakte" Begriffe paßt." Ludwig Klages, *Bewußtsein und Leben*, *op. cit.*, p. 652.

[901] Idem.

[902] „[K]ein Erlebnis ist bewußt und kein Bewußtsein kann etwas erleben." Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, *op. cit.*, p. 229.

[903] Concernant les concepts de *Bild*, *Erleben* et *Ferne*, la présentation très synthétique proposée par Michael Großheim dans son article sur la réception de Klages par Adorno et Horkheimer nous semble très éclairante : „Der Ausdruck „Bilder" steht (...) für die unreduzierten und lebensvollen Einheiten der ursprünglichen Erfahrung (…). Der Aneignungstrieb der Wissenschaft geht darauf, diese Bilder zu zerstören und in die Nähe zu bringen, als verfügbare Dinge, die den Menschen nicht mehr beeindrucken. In diesem Sinne stellt Klages fest, „daß die Entzauberung der Welt bestehe in der Tilgung ihres Gehalts an Ferne" [Klages, SW 3, p. 482]. Die Ferne hindert an Besitzergreifung und Benutzung, sie bietet dem „Schleier" der Welt Schutz vor jeder Art gewaltsamen Zugriffs und dient damit als Entfaltungsraum der Phänomene. Die Wissenschaft ist dagegen bemüht, die Ferne möglichst zu überwinden oder zumindest rechnerisch in den Griff zu bekommen als gemessene Entfernung." Michael Großheim, „„Die namenlose Dummheit, die das Resultat des Fortschritts ist" – Lebensphilosophische und dialektische Kritik der Moderne", *Logos* 3, 1996, p. 114 sq.

[904] Sur la notion de *Entzauberung*, lire : Michael Großheim, *Ludwig Klages und die Phänomenologie*, Berlin, Dunker & Humblot, 1994, p. 7-22.

[905] „Im Mythos und für „Naturvölker" reiten Dämonenheere im Sturm auf den Wolken: für den Verstand schwebender Wasserdampf, mechanisch-seelenlos dem wiederum berechenbaren Mechanismus der Luftströmung folgend; und so durch die ganze innere Welt! Statt „entzaubern" können wir auch positiv sagen „verdinglichen". Was aber verdinglicht wird, das läßt sich in die Nähe deutlichster Sehweite bringen, das kann betastet, umfaßt, ergriffen werden; daher „begreifen" und „erfassen" für die Verstandesfunktion, daher aus frömmeren Zeiten das Freveln als „Antasten" der geheiligten Bilder!" Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, in SW III, p. 481.

à projeter sur elle tous les concepts standardisés de la science mécaniste et les structures pré-établies de la logique et de la causalité.

> « La vie n'est pas perçue, elle est (…) ressentie. Et nous n'avons qu'à nous rappeler ce sentiment pour nous apercevoir de la réalité de l'être-vivant avec une certitude impossible à dépasser. Que nous portions des jugements, que nous émettions des opinions, que nous voulions, souhaitions, rêvions ou imaginions quelque chose, tout cela est porté et traversé par le seul et même courant du sentiment vital élémentaire, qui ne peut être comparé à rien, expliqué par rien, que l'on ne peut ni se représenter ni analyser, et reste donc évidemment à jamais impossible à « comprendre ». Et c'est parce que nous nous sentons nous-mêmes vivre que la vie vient également à notre rencontre dans l'image du monde. Si nous ramenons cela à une courte formule, nous pouvons dire : nous faisons l'expérience de notre propre vie, et en même temps, nous faisons en elle l'expérience de la vie extérieure. Il résulte de tout cela que nous ne pouvons avoir des connaissances sur la vie que dans la mesure exacte où, étant nous-mêmes vivants, nous y plongeons suffisamment profondément pour pouvoir en sauver un souvenir que nous ramenons à note conscience éveillée. Ce n'est pas dans l'objectivité de ce que nous pouvons percevoir de l'intérieur comme de l'extérieur, avec ses concepts habituels de chose, force, cause, effet et mouvement que doit s'ancrer la science du vivant, mais uniquement dans le fait de nous rappeler ce que nous avons vécu[906]. »

S'il reconnaît dans les travaux de certains penseurs romantiques, comme par exemple Carl Gustav CARUS, et dans le vitalisme de Friedrich NIETZSCHE des tentatives comparables à la sienne, d'endiguer la désastreuse « désertification » qui se cache derrière le terme de « progrès », KLAGES présente avant tout sa perspective « biocentrique » comme un retour à la philosophie grecque présocratique, qui aurait été en son temps coupée dans son élan, alors qu'elle était en train de bâtir une science de la vie d'une profondeur et d'une beauté inégalées, et au sein de laquelle la mécanique n'apparaissait que comme « un point de détail à l'intérieur du vivant[907] ».

---

[906] „Leben wird nicht wahrgenommen, aber es wird (...) gefühlt. Und wir brauchen uns nur auf dieses Gefühl zu besinnen, um der Wirklichkeit des Lebendigseins mit einer Gewißheit innezuwerden, über die hinaus es keine noch gewissere geben kann. Ob wir urteilen, meinen, wollen oder wünschen, träumen, phantasieren, es trägt und durchdringt sie alle der eine und selbe Strom des elementaren Lebensgefühls, das mit nichts verglichen, auf nichts zurückgeführt, nicht ausgedacht und zergliedert werden kann, aber freilich auch niemals „begriffen" wird. Und weil wir uns selber lebend fühlen, so begegnet uns das Lebendige auch im Bilde der Welt. In kurzer Formel gesagt: wir erleben das eigene und miterleben in ihm das fremde Leben. Daraus folgt nun, daß wir vom Leben genau nur soweit wissen können, als wir selbstlebendig tief genug darin untertauchen, um in das wache Bewußtsein eine Erinnerung daran hinüberzuretten. Nicht in der Gegenständlichkeit des äußerlich und innerlich Wahrnehmbaren mit ihren Stammbegriffen von Ding, Kraft, Ursache, Wirkung, Bewegung, sondern ganz allein in der Rückbesinnung auf Erlebtes hat Lebenswissenschaft ihren Ankergrund." Ludwig Klages, *Bewußtsein und Leben*, *op. cit.*, p. 652 sq.

[907] Klages cite les noms de Thalès de Milet (625-547 av. J.C.), Anaximandre de Milet (610-546 av. J.C.), Héraclite d'Ephèse (541-480 av. J.C.), Empédocle d'Agrigente (484-424 av. J.C.), Pythagore (580-490 av. J.C.) et les pythagoriciens. Cf. *ibid.*, p. 654. Pour une introduction succincte à ces auteurs, lire : Wolfgang Röd, *Kleine Geschichte der antiken Philosophie*, München, Beck, 1998, p. 11-70.

La nouvelle science du vivant se nomme également « étude des phénomènes » [*Erscheinungsforschung*] ou phénoménologie [*Phänomenologie*]. Comme son nom l'indique, elle s'intéresse au « monde des phénomènes » [*Welt der Erscheinungen*], par opposition au « monde des choses » [*Welt der Dinge*], qui est, quant à lui, du ressort de la physique et des autres disciplines « logocentriques ». Tandis que le premier, « en perpétuel changement et fuite », échappe à l'emprise de l'esprit, le second, « immobile, atemporel[908] », se plie au raisonnement logique et à la pensée systématique. Disciple sur ce point de NIETZSCHE, pour qui la logique est, à la base, fondée sur une falsification du réel s'appuyant sur la condition « admettons qu'il y ait des cas identiques[909] », KLAGES considère l'existence supposée de « choses » [*Dinge*] et de « mois » [*Iche*] comme une fiction, liée à la nécessité de « compter » et d' « analyser » ce qui nous entoure pour pouvoir en prendre possession et le reconstruire à notre guise[910]. La seule réalité incontestable est, à ses yeux, la « réalité des images » [*Wirklichkeit der Bilder*] ou « réalité des phénomènes » [*Wirklichkeit der Erscheinungen*], qui est un univers dans lequel rien n'est « isolé » et « un », et tout est inextricablement lié et emporté dans une pulsation continue[911]. En délaissant les choses pour se tourner vers les phénomènes, c'est-à-dire vers ce qui est à proprement parler « vécu » (avant que l'esprit ne le fige et ne le réifie), le philosophe accède à la nature inconsciente du vivre [« Bewußtlosigkeit des Erlebens »] et à la constitution [*Beschaffenheit*] de la vie[912].

La prise de distance que nécessite la démarche phénoménologique permet l'étude de notions comme le rythme et la ressemblance [*Ähnlichkeit*], longtemps négligées par la science malgré le rôle fondamental qu'elles jouent à l'intérieur des phénomènes de perception. En effet, si le rythme demeure, par nature, inaccessible au regard « microscopique », qui, en le décomposant, tend à l'assimiler à la mesure, il en va de même pour la ressemblance, qui, loin d'être une « égalité

[908] „Die Welt der Erscheinungen befindet sich in immerwährender Wandlung und Flucht, während die Welt der Dinge (gleichsam zeitentzogen) verharrt." Ludwig Klages, „Vom Wesen des Rhythmus", *art. cit.*, p. 95.
[909] „Die Logik ist geknüpft an die Bedingung: Gesetzt es gibt identische Fälle (...). Das heißt: der Wille zur logischen Wahrheit kann erst sich vollziehen, nachdem eine grundsätzliche Fälschung alles Geschehens vorgenommen ist." Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht* [= Nachlaß August-September 1885 40 [13]], in KSA 11, p. 633 sq. Chez Klages, on trouve cette citation dans : Ludwig Klages, *Vom Wesen des Bewußtseins*, in SW III, p. 268. Selon ce dernier, Nietzsche aurait été aveuglé par l'idée de « volonté de puissance », qui l'aurait empêché de tirer de ce raisonnement la conclusion qui s'imposait, à savoir la théorie de la « réalité des images » [*die Lehre von der Wirklichkeit der Bilder*].
[910] Cf. Ludwig Klages, *Vom Wesen des Bewußtseins*, *op. cit.*, p. 268 sq.
[911] Cf. *ibid.*, p. 270.
[912] Cf. Ludwig Klages, „Vom Wesen des Rhythmus", *art. cit.*, p. 122.

imparfaite ou bien réduite », ne peut être vécue et ressentie que par celui qui ne s'attache pas au détail mais laisse agir sur lui le phénomène dans son entier. Lorsque nous percevons une tache sur un torchon dès le premier regard parce que celle-ci contraste avec la ressemblance qui unit les différentes parties de ce torchon, cela nous montre bien que toute impression sensorielle, qu'il s'agisse d'une impression de couleur, de taille, de température, etc., de même que toute expérience de continuité (comme de rupture) sont inextricablement liées à celle de ressemblances [*das Erleben von Ähnlichkeiten*]. Or, pour que ces dernières puissent être vécues, il faut que notre expérience ne reste pas attachée à l'impression de l'instant présent, mais oscille de façon rythmique entre celle-ci et les impressions passées, de façon que l'instant présent nous apparaisse non pas comme la « répétition » d'instants passés, mais bien comme leur « renouvellement ». Tout est par conséquent lié : sans rythmicité des processus vivants, il n'y a pas d'expérience de la ressemblance, et sans ressemblance, pas de continuité, pas d' « images », et donc pas d'acte de perception[913].

Pour celui qui accepte de réhabiliter l'expérience vécue [*Erleben*] comme fondement de l'étude de la nature, l'animal n'a plus rien en commun avec la machine que René DESCARTES avait vue en lui ; il apparaît au contraire comme le plus beau représentant du miracle de la vie.

> « Comment l'animal reconnaît-il dans l'eau le moyen d'apaiser sa soif ? Comment l'animal carnivore reconnaît-il dans la viande, et l'animal herbivore dans les plantes, son alimentation ? (…) Pourquoi le jeune chat chasse-t-il la souris avant même qu'on lui ait montré comment le faire ? (…) Pourquoi, dès que des ailes lui ont poussé, le moustique évite-t-il l'eau, où il a pourtant grandi ? (…) D'où le léopard sait-il qu'il doit attaquer la girafe au cou et lui déchirer la carotide s'il veut avoir des chances de tuer cet animal bien plus gros que lui[914] ? »

De tels phénomènes sont pour KLAGES inexplicables d'un point de vue purement « mécanique ». Sur la question de la soif, la physiologie pourra sans doute nous décrire les processus chimiques qui provoquent cette sensation, le spécialiste des phénomènes sensoriels décomposer cette dernière dans ses moindres détails ; mais aucun des deux ne pourra nous dire pourquoi tout cela aboutit à ce que l'organisme se mette en mouvement pour rechercher de l'eau. Il

[913] Cf. *ibid.* p. 127.
[914] „Woher erkennt das Tier im Wasser das Mittel, seinen Durst zu löschen, woher das fleischfressende im Fleisch, das pflanzenfressende in Pflanzen seine Nahrung? (...) Warum hascht die junge Katze nach der Maus, ehe es noch ihr wer vorgemacht? (...) Warum, sobald ihr Flügel gewachsen, scheut die Mücke das Wasser, worin sie doch groß geworden? (...) Woher erfuhr es der Leopard, daß er die Giraffe am Hals anspringen und die Schlagader aufreißen müsse, wenn er Aussicht haben soll, das so viel größere Tier zu erlegen?“ Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, *op. cit.*, p. 206 sq.

nous faut, selon le philosophe, accepter l'idée d'une « image » [*Bild*] de l'eau qui agit sur l'animal. Une fois que celui-ci s'est désaltéré, l'attraction causée par cette dernière prendra fin puis réapparaîtra à des intervalles qui ne sont jamais parfaitement réguliers, mais néanmoins comparables[915]. Sans accepter l'action rythmique d' « images » à l'intérieur de l'âme des individus, il semble de même impossible de s'expliquer l'accouplement des oiseaux au printemps, l'apparition du pelage d'hiver ou encore du rut chez les mammifères. De surcroît, tous les phénomènes d'idiosyncrasie, le fait que le mâle soit attiré par la femelle, que rien que le son de la voix de certaines personnes puisse parfois nous sembler insupportable, que le cheval évite instinctivement le chameau, ou encore que le taureau soit attiré par le rouge, peuvent-ils être compris si l'on n'accepte l'idée que certaines « images » s'attirent, que d'autres se repoussent, et que de tels rapports agissent sur l'âme de l'homme et de l'animal[916] ?

Par-delà la conception de l'action rythmique du « monde des images », l'étude phénoménologique des êtres vivants amène KLAGES à supposer l'existence d'une « connexion à distance » [*Fernanschluß*] entre chaque individu et les forces planétaires, qui conduirait notamment les mammifères qui hibernent à se préparer un terrier avant l'arrivée de l'hiver. Tout animal serait donc relié de par son âme à la vie du cosmos, et la marmotte posséderait en elle la capacité à recevoir des signaux à distance [*Ferneempfänglichkeit*], parmi lesquels l'ordre de construire son refuge. De la conception antique du macrocosme, tant prisée par les penseurs de la Renaissance, le philosophe propose par conséquent de supprimer le rapport à Dieu et de conserver la « vérité ésotérique » selon laquelle chaque individu est en quelque sorte une reproduction du cosmos en miniature et est, d'une manière ou d'une autre, relié à ce dernier. Comment, autrement, s'expliquer que les fourmis, les abeilles ou les oiseaux puissent s'éloigner de leur point de départ de plusieurs kilomètres sans pour autant courir le risque de se perdre[917] ?

Tandis que les biologistes ne sont toujours pas parvenus à se mettre d'accord sur ce qui différencie l'homme de l'animal, l' « étude des phénomènes » apporte à cette question une réponse

[915] Cf. *ibid.*, p. 598.
[916] Cf. *ibid.*, p. 207-209.
[917] Cf. *ibid.*, p. 833.

simple et incontestable. Les uns invoquent la fabrication d'outils, le langage ou encore la création esthétique, les autres leur répondent que certains insectes cognent avec un caillou contre un œuf pour l'ouvrir, que certaines espèces se transmettent par leurs cris des messages extrêmement complexes et variés, et que certains oiseaux mâles de Nouvelle Guinée composent, pour attirer leurs femelles, de petits « nids d'amour » faits de pierres, de fleurs et de coquillages, qui sont de véritables œuvres d'art[918]. Le terme équivoque de *homo sapiens* aurait tendance à nous faire croire que l'homme est le seul capable de penser, ce qui paraît également très contestable au philosophe. A ses yeux, la différenciation entre l'être humain et l'animal est la conséquence d'une inversion des pôles. Tous deux possèdent de toute éternité un corps et une âme ; or, chez l'animal, le pôle dominant est le corps, de sorte que l'âme reste concentrée sur les réalités sensorielles. Chez l'homme préhistorique, l'âme a subitement pris le dessus sur le corps, ce qui a eu pour conséquence la « libération de la faculté d'intuition [sa principale fonction] de la domination de la sensation » [« Befreiung des Schauens von der Herrschaft des Empfindens[919] »]. Cette modification a entièrement bouleversé la vie et la perception du monde de l'être humain, dont l'activité de l'âme s'est soudainement éloignée de celle de l'animal pour se rapprocher de celle de la plante. En matière de capacités, la principale différence qui découle de cette inversion des pôles est l'aptitude de l'homme à représenter la réalité.

> « Leur faculté d'intuition [celle des animaux], entièrement conditionnée par les attractions et les répulsions ressenties par le corps, n'acquiert jamais (…) l'indépendance qui permettrait de comparer l'impression à la conception d'une image intérieure[920]. »

On verra des chevaux dressés accomplir de véritables prouesses, retenir de mémoire des numéros de cirque extrêmement longs et compliqués, mais jamais ils ne seront capables, à l'aide de leurs sabots, de représenter dans le sable de l'arène le chemin qu'ils viennent de parcourir, tandis que les enfants, bien avant d'aller à l'école, commencent déjà à dessiner le monde qui les entoure[921]. Il convient néanmoins, pour KLAGES, de relativiser la « prétendue supériorité de l'homme sur

[918] Cf. *ibid.*, p. 371 sq.
[919] Cf. *ibid.*, p. 369.
[920] „Ihre Anschauung [die der Tiere], völlig von Anziehungen und Abstoßungen des Leibes gegängelt, gewinnt (...) niemals diejenige Selbständigkeit, die es erlauben würde, den Eindruck dem Entwerfen eines inneren Bildes zu vergleichen." *Ibid.*, p. 370.
[921] Cf. *ibid.*, p. 372 sq.

l'animal », d'une part parce que toute hiérarchie dépend du critère de classement qui aura été retenu, et d'autre part, il constate que ce dernier se passe à merveille de bon nombre des capacités qui nous sont propres. Ainsi, si les animaux sont incapables de se souvenir, ce qui impliquerait la présence chez eux de la conscience d'un moi identique, force est de constater qu'ils ont néanmoins une bonne mémoire[922] : ils sont à même, selon le même principe par lequel nous avons expliqué le caractère pulsateur des phénomènes de perception, d'établir une similitude (ou ressemblance) entre une impression présente et un vécu passé, et de réagir de façon adéquate. De surcroît, l'écureuil n'a pas besoin de savoir évaluer les distances pour déterminer en une fraction de seconde s'il peut ou non atteindre une branche ; il sait instinctivement faire la différence entre « proximité possible à atteindre » et « proximité impossible à atteindre », ce qui lui confère une rapidité de réaction incomparable. En outre, tandis que l'inversion des pôles a provoqué chez l'homme une concentration sur le sens de la vue et la dégénérescence des autres sens, la majorité des animaux ont une perception du monde beaucoup plus complète que la nôtre, et ce que nous interprétons parfois à tort comme étant des preuves de leur intelligence est souvent tout bonnement la conséquence d'impressions tactiles ou olfactives auxquelles nous n'avons pas eu accès[923].

Comme chez les animaux l'intuition est dépendante des sensations, le mouton appréciera certes la fraîcheur du ruisseau et l'ombre de l'arbre, mais il ne s'extasiera jamais devant le paysage. En revanche, la finesse de leur odorat leur permettra de sentir à l'avance l'arrivée d'une tempête ou d'un tremblement de terre, alors que l'homme n'aura rien remarqué[924]. Tout chien se montrera satisfait si on le traite d'imbécile sur un ton affectueux, mais il sera par ailleurs toujours capable de ressentir dans notre voix les moindres nuances de nos réactions affectives[925]. En un mot, l'observation du monde animal nous apprend que ce que l'homme a gagné d'un côté, il l'a fatalement aussi perdu de l'autre.

Enfin, l'homme est fier, en tant qu'être doué de volonté, d'avoir le monopole de la liberté, concept auquel, comme en témoigne l'exemple suivant, KLAGES accorde bien peu de valeur.

[922] Cf. *ibid.*, p. 363-365.
[923] Cf. *ibid.*, p. 368.
[924] Cf. *ibid.*, p. 370 sq.
[925] Cf. *ibid.*, p. 509.

L'enfant et le chien qui ont faim mais se gardent d'aller voler le morceau de viande qui est dans la cuisine, agissent à l'évidence pour des raisons différentes : tandis que le premier est retenu par la connaissance d'un interdit, le second est empêché par une impulsion [*Antrieb*] contraire à son désir de nourriture et qui lui fait craindre des représailles. De ces deux êtres, on ne pourra dire que de l'enfant qu'il est libre de son choix, c'est-à-dire libre de choisir entre le respect de la loi et sa propre volonté. Mais au bout du compte, tous deux ne font que répondre à une exigence [*Forderung*].

> « Nous appelons liberté le fait de pouvoir décider de quelque chose soi-même, servitude le fait de devoir renoncer à son autodétermination. Or une exigence reste une exigence, que je la pose ou que je la reçoive ; il est par conséquent évident que la loi et la volonté sont faites du même bois[926] ! »

Le regard « à distance » [*aus der Ferne*[927]] que KLAGES pose sur la nature a pour effet de « ré-enchanter » [*wiederverzaubern*] cette dernière, et en particulier tout ce qui concerne les spécificités de l'animal, en vue de détruire le mythe de son infériorité par rapport à l'homme qui, à l'instar du prétendu « combat pour l'existence », n'est qu'un stratagème de l'esprit pour justifier l'exploitation inconsidérée de la nature qu'exige sa « volonté de puissance ». Quand KLAGES nous invite à interpréter ce qui distingue le genre humain du genre animal non pas comme la preuve de la supériorité de l'un sur l'autre, mais comme le résultat d'un rapport inversé entre les pôles de l'âme et du corps, son objectif n'est pas de minimiser la portée de cette évolution, pour que les hommes se sentent plus proches des animaux, mais plutôt de les mener à réviser leurs critères de comparaison, pour ouvrir la voie à ce qu'il considère comme un des principaux buts de toute éducation : éveiller chez l'homme une admiration religieuse pour les phénomènes de la vie [*Ehrfurcht vor dem Lebendigen*[928]].

---

[926] „Selber bestimmen können, nennen wir Freiheit, auf Selbstbestimmung verzichten zu müssen, Unfreiheit. Forderung aber bleibt Forderung, ob ich sie stelle oder vernehme; woraus es klärlich hervorgeht, daß Gesetz und Willkür aus dem nämlichen Stoffe gewoben!" *Ibid.*, p. 518.

[927] Sur la notion de *Ferne*, lire : Michael Großheim, „Die namenlose Dummheit...", *art. cit.*, p. 115.

[928] A l'encontre de la tendance générale à dénigrer la *Lebensphilosophie*, le philosophe Stephan Grätzel a, dans un article publié en 1997, tenté de démontrer l'actualité de cette tentative « historique » de remettre à l'honneur l'expérience vécue (*das Erleben*) et de poser un regard critique sur la biologie et sa tendance à projeter sur le vivant des principes économiques. Cf. Stephan Grätzel, „Von der Erkenntnis des Lebens zur Ehrfurcht. Zur Aktualität der Lebensphilosophie", *Hestia. Jahrbuch der Klages-Gesellschaft*, 1996/1997, p. 42-66. Une autre tentative engagée de montrer l'actualité de la philosophie de Klages (conçue comme une invitation à vivre selon le „Prinzip Gegenwart" plutôt que selon le „Prinzip Hoffnung") se trouve chez : Michael Großheim, „Zur Aktualität der Lebensphilosophie", in idem *et al.*, *Perspektiven der Lebensphilosophie: zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages*, Bonn, Bouvier, 1999, p. 9-20.

Par opposition à la tendance des sciences à séparer le sujet de son objet d'étude [*Subjekt-Objekt-Trennung*], à isoler ce dernier du contexte dont il est issu, et à le diviser plus ou moins artificiellement en unités inférieures, la nouvelle science du vivant préconisée par KLAGES exprime sa volonté de relier entre eux les êtres et les phénomènes, de faire apparaître des relations, de retrouver l'unité profonde du cosmos là où la raison humaine n'a cessé de tracer des lignes de partage. L'individu qui a accès, dans un instant d'extase[929], au « monde des images », se sent profondément intégré dans un univers qui, de la cellule à l'existence supra-organique des astres en passant par celle des organismes animaux et végétaux, est tout entier soumis à la pulsation régénératrice de la vie[930]. Aidant à relativiser l'importance de la « vie individuelle » à l'intérieur de la totalité organique[931], une telle démarche devait aider à résorber l'égoïsme et l'individualisme et à constituer, sur la base du respect du vivant, une communauté fraternelle. D'ailleurs, lorsque en 1935, KLAGES est invité par la fédération nationale-socialiste des enseignants [*Nationalsozialistischer Lehrerbund / NSLB*] à résumer dans un article pour la revue *Der Neue Volkserzieher* les éléments de sa philosophie susceptibles d'intéresser les pédagogues, il présente ces deux revendications comme indissociables l'une de l'autre et s'exprime en des termes qui relativisent le reproche de pessimisme improductif souvent adressé à son œuvre[932].

> « Mais c'est dans ce respect religieux que le véritable esprit de communauté prend racine, non pas cet esprit de communauté qui est seulement montré en spectacle, mais cette force active continuellement présente dans nos sentiments, dans nos jugements et dans nos actes. Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil aux innombrables formes d'égoïsme comme la recherche avide du profit, l'arrogance, la jalousie, la suffisance de caste, ou cette tendance à vouloir tout mieux savoir que les autres, et l'on se rendra immédiatement compte qu'aucune ne serait compatible avec un vrai respect religieux du vivant. C'est

[929] Sur les trois formes d'extase (« héroïque », « érotique » et « magique ») distinguées par Klages, voir : Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, *op. cit.*, p. 390-414. Lire aussi : Robert J. Kozljanič, „Die Formen der Ekstase bei Ludwig Klages und ihre Entsprechung in der Antike", *Hestia* 21, 2002/03 , p. 67-83.

[930] Cf. Ludwig Klages, *Bewußtsein und Leben*, *op. cit.*, p. 653 sq.

[931] „Nur das Einzelleben altert, das Essentialleben verjüngt sich in ihr." Ludwig Klages, „Heidnische Feuerzeichen", in idem, *Rhythmen und Runen. Nachlaß*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1944, p. 277.

[932] Sauf à placer ses espoirs dans un hypothétique « tournant vital » [« innere Lebenswende »], Klages ne présente aucune alternative à l'inévitable déclin de l'humanité. En revanche, il ne condamne pas les conséquences pratiques que ses disciples Rudolf Bode (voir dans la présente étude les chapitres 1 et 3 de la partie en cours) et l'écrivain Werner Deubel (1894-1949) (cf. idem, „Auswirkungen des biozentrischen Menschenbildes", *Süddeutsche Monatshefte* 31, 1934, p. 220-231) tirent de sa philosophie. Dans l'article mentionné, ce dernier relève la contradiction qu'il y a entre, d'une part, le prétendu fatalisme de Klages, et d'autre part, la nécessité d'un grand tournant [*Umkehr*] qui ressort de sa philosophie, et les « préceptes » qu'il se permet de donner aux éducateurs, et dont Hans Prinzhorn, un autre de ses disciples, a su tirer profit (p. 229). De ce dernier, voir : Hans Prinzhorn, *Persönlichkeitspsychologie. Entwurf einer biozentrischen Wirklichkeitslehre vom Menschen*, Leipzig, Quelle & Meyer, [1]1932, [2]1958. Pour une présentation synthétique de l'œuvre de ce psychologue, lire : Reinhard Falter, *Ludwig Klages*, *op. cit.*, p. 69-73.

à partir de ce sentiment, et par lui, que se tissent les liens entre âme et âme, entre âme et paysage, entre âme de l'individu et âme du peuple[933]. »

Cette citation contient sans aucun doute la critique sous-jacente d'une fausse cohésion sociale largement mise en scène par la propagande nationale-socialiste, elle n'en montre pas moins la persistance, chez le philosophe, du rêve communautaire très répandu dans les écrits de la bourgeoisie cultivée allemande du premier tiers du XX^{e} siècle. De même qu'un Rudolf LABAN a vu dans la danse, et un Wolf DOHRN dans l'importation du concept britannique de la cité-jardin, le moyen de rendre sa cohésion à un corps social en proie à la discorde et à la décomposition, KLAGES place ses espoirs dans les effets bénéfiques d'un discours anti-darwinien sur la nature et dans une éducation qui mettrait le développement de l'âme et le respect des êtres vivants au cœur de ses préoccupations. Car à ses yeux, ainsi que le formule son disciple Werner DEUBEL (1894-1949), le progrès de la civilisation « logocentrique » est « un chemin de mort qui mène inexorablement à la dévastation et à la guerre de tous contre tous[934] ».

Vue sous cet angle, la série de polarités sur laquelle est fondée la philosophie de KLAGES peut s'interpréter comme le reflet de mécanismes psychosociaux, dans le contexte desquels la position somme toute ambiguë de ce dernier par rapport à l'animal et sa préférence pour le monde végétal prendraient une tout autre signification. Ainsi, quand dans *L'esprit antagoniste de l'âme*[935], l'esprit est présenté comme une force séparatrice qui s'est introduite dans la cellule vitale et crée,

---

[933] „In dieser Ehrfurcht aber wurzelt der echte Gemeinschaftsgeist, jener Gemeinschaftsgeist, der nicht etwa nur zur Schau getragen wird, sondern als wirkende Macht unablässig zugegen ist im Fühlen, Urteilen, Handeln. Man werfe einen Blick auf die zahllosen Arten der Selbstsucht wie Profitgier, Hochmut, Neid, Standesdünkel, Besserwisserei, und man überzeugt sich sofort, daß ihrer keine verträglich wäre mit wahrer Ehrfurcht vor dem Lebendigen. Aus ihr und durch sie werden die Fäden gesponnen zwischen Seele und Seele, zwischen Seele und Landschaft, zwischen Einzelseele und Seele des Volkes." Ludwig Klages, *Vom Verhältnis der Erziehung zum Wesen des Menschen*, in SW III, p. 728.

[934] „Der Fortschrittsweg der logozentrischen Zivilisation ist ein Todesweg, der unweigerlich zur Verödung und zum Krieg aller gegen alle führt." Werner Deubel, „Auswirkungen des biozentrischen Menschenbildes", *art. cit.*, p. 228. Dans cet article publié en 1934, il semble que Deubel n'ait pas encore perdu tout espoir de faire jouer un rôle important à la recherche biocentrique à l'intérieur du nazisme, dont les leitmotivs (culte de la volonté et de la guerre, etc.) pouvaient déjà, à de nombreux égards, paraître tout à fait incompatibles avec la philosophie de Klages. „(...) in Deutschland hat die erste Revolution stattgefunden, die nicht im Namen logozentrischer Fortschrittswerte geschah. Gerade darum wäre die ganze deutsche Revolution umsonst, wenn sie nicht (...) zu einer wirklichen Revolution, d.h. einer biozentrischen Umwertung aller Werte durchstößt." Quoi qu'il en soit du rapport entre Klages (et ses disciples) et le régime nazi à ses débuts (cf. Tobias Schneider, „Ideologische Grabenkämpfe. Der Philosoph Ludwig Klages und der Nationalsozialismus", *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 49, 2001, p. 275-294), la rupture est définitive en 1938, quand Alfred Rosenberg condamne publiquement le pessimisme de cette „secte moderne" et ouvre ainsi la voie à la persécution des disciples de Klages. Cf. Michael Großheim, *Ökologie oder Technokratie?: Der Konservatismus in der Moderne*, Berlin, Duncker & Humblot, 1995, p. 130 sqq.

[935] L'œuvre maîtresse de Ludwig Klages correspond aux tomes 1 et 2 des œuvres complètes.

chez l'homme, un fossé toujours plus grand entre le corps et l'âme, nous serions tentés, ainsi que Marc Cluet, reprenant un raisonnement de Theodor W. ADORNO (1903-1969) et de Max HORKHEIMER[936] (1895-1973), avait proposé de le faire concernant le programme de fusion moniste entre corps et âme exprimé à plusieurs reprises dans la revue *Die Schönheit*, de voir dans cette scission le reflet d'une angoisse par rapport à la situation sociale de l'Allemagne : « quand au début du XX^e^ siècle, la frange supérieure de la « bourgeoisie titrée » veut fusionner âme et corps, il s'agit pour elle de résorber – superficiellement – le conflit entre bourgeoisie industrielle et prolétariat, et plus encore, sans doute, entre soi-même (…) et les autres classes mobilisant des corps – soit les leurs propres, soit ceux de tiers[937] ». Plus ou moins consciemment, KLAGES projetterait donc sur la constitution de l'homme les angoisses de désagrégation du corps social communes à une bonne partie des intellectuels de sa génération.

De même, la polarité entre le masculin et le féminin, souvent mise en rapport avec l'opposition entre le temps et l'espace, pourrait jouer un rôle similaire. Conformément au cliché traditionnel véhiculé par le romantisme, KLAGES place du côté du masculin « la clarté révélatrice, la mobilité, la force centrifuge, la position debout, la voie ascendante d'Héraclite et la mise en forme de l'avenir » et du côté féminin « l'obscurité qui voile, le calme, la force d'attraction, la position allongée, la voie descendante d'Héraclite et l'attachement au passé[938] ». Tout en accordant sa préférence à ce dernier pôle, le philosophe reconnaît que c'est dans le mélange voire l'union des deux à l'intérieur de l'individu qu'il faut chercher la perfection, alors que l'époque moderne, placée sous le signe de la séparation, a tendance à les éloigner l'un de l'autre, et à pousser les sexes à s'exploiter mutuellement et à se faire la guerre. En disciple du théoricien du matriarcat Johann Jakob BACHOFEN[939], KLAGES situe la femme du côté de toutes les valeurs qu'il défend – elle est

[936] Dans Adorno/Horkheimer, *Interesse am Körper*, in idem, *Dialektik der Aufklärung* (1947), Frankfurt am Main, Fischer, 1994, p. 246 sqq., les deux auteurs émettent l'hypothèse selon laquelle le dualisme entre le corps et l'âme serait, dans bien des cas, le « reflet idéologique » d'un conflit de classes. En d'autres mots, quand un Platon soutient la prééminence de l'esprit sur le corps, il défend la suprématie de ceux qui cultivent leur esprit sur ceux qui font travailler leur corps.

[937] Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 367 sq.

[938] „Danach entsprechen dem Männlichen: offenbarende Helle, Beweglichkeit, Schleuderkraft, aufrechte Lage, heraklitischer Weg nach oben, Gestaltung des Kommenden; dem Weiblichen: verhüllendes Dunkel, Ruhe, Ziehkraft, liegende Lage, heraklitischer Weg nach unten, Hang zum Gewesenen." Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, *op. cit.*, p. 1317.

[939] Johann Jakob Bachofen (1815-1887) : Historien suisse. Dans son ouvrage *Das Mutterrecht* (1861), il décrit le passage, dans l'histoire de l'humanité, de la « gynécocratie » au patriarcat. Certains de ses écrits sur la mythologie

tournée vers le passé, attachée à la terre, fondamentalement conservatrice – mais il déplore avant tout le divorce entre ces principes-là et les valeurs « actives » du pôle masculin.

Enfin, cette rupture entre âme et corps, entre féminin et masculin, qui nous est apparue comme le possible reflet d'un malaise social, trouve également son équivalent dans le fossé qui s'est ouvert entre les qualités « contemplatives » de la plante et la « sensorialité » de l'animal, autrefois réunies à l'intérieur de l'homme primitif. Pour KLAGES, la vie végétale est avant tout une vie de l'âme[940] ; elle est bien plus en osmose avec l'ensemble du cosmos et avec le lointain que celle de l'animal, qui est beaucoup plus corporelle. Car c'est en acquerrant sa mobilité que ce dernier aurait développé le sens du toucher, qui le contraint à rester essentiellement concentré sur ce qui l'entoure[941]. De par l'inversion des pôles qui a, par la suite, donné naissance à l'homme, celui-ci aurait originellement réuni en son être à la fois les caractéristiques de l'animal et celles de la plante. Seulement, cette harmonie, que KLAGES croit notamment reconnaître dans le peuple des Pélasges [*Pelasger*[942]], aurait été de courte durée : en créant un tel être, « citoyen de deux réalités » [« Bürger zweier Wirklichkeiten »] - pour reprendre l'expression du célèbre anthropologue hollandais Frederik J.J. BUYTENDIJK[943] (1887-1974) - la nature aurait pris un gros risque et mis à rude épreuve l'aptitude de l'âme à contenir une telle abondance d'informations, donnant ainsi la possibilité à l'esprit de s'introduire dans la cellule vitale[944]. Encore une fois, le philosophe accorde clairement sa préférence au pôle que l'on pourrait appeler passif, c'est-à-dire celui de la plante, mais déplore avant tout la scission intervenue entre celui-ci et le pôle actif (animal, masculin, corporel) à l'intérieur de l'être humain.

---

antique, remettant à l'ordre du jour une interprétation romantique, connaîtront un écho favorable dans les années 1920. Principaux ouvrages : *Das Mutterrecht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, ^{8}1993 ; *Der Mythus von Orient und Okzident* (1926), München, Beck, ^{2}1956 ; et *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859), Basel, Schwabe, ^{3}1954. Il existe également une édition complète de ses œuvres : Gesammelte Werke, Karl Meuli (éd.), Basel, Schwabe, 1943-1967.

[940] Le lien entre la polarité homme/femme et la polarité animal/plante est établi par Klages lui-même, pour qui ce n'est pas un hasard si les femmes aiment les fleurs ! Cf. Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, *op. cit.*, p. 1097 sq.

[941] Cf. *ibid.*, p. 813.

[942] Voir la partie : „Das Weltbild des Pelasgertums", in *ibid.*, p. 1249-1415. Les Pélasges sont un ancien peuple de souche 'aryenne' qui aurait laissé des traces en Italie, en Asie Mineure et surtout en Grèce, où il a disparu devant les Hellènes ou bien s'est fondu avec eux. Leur religion, qui était probablement une sorte de naturisme, est sans doute ce qui a poussé Klages à voir dans cette civilisation disparue un rapport idéal entre l'homme et la nature.

[943] Cf. Frederik J.J. Buytendijk, *Mensch und Tier*, Hamburg, Rowohlt, 1958, p. 51. De cet auteur, voir aussi : idem, *Traité de psychologie animale*, Paris, PUF, 1952.

[944] Cf. Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, *op. cit.*, p. 842.

En combattant une science ayant pour effet de détacher l'homme de la nature et de briser la cohésion du vivant, KLAGES pense donc pouvoir ouvrir la voie à une harmonisation sociale, dans laquelle il n'aurait apparemment pas entièrement perdu espoir. En poussant les choses un peu plus loin, nous pourrions voir dans ce désir d'affaiblir la force séparatrice de l'esprit et de rapprocher les deux pôles (actif et passif) constitutifs de la cellule vivante, la volonté ardente de se réconcilier avec les travailleurs et ceux qui les emploient, mais à condition que cette réunification du corps social se face sous le leadership du pôle de l'âme, c'est-à-dire des garants de la culture, seuls capables d'opposer une résistance digne de ce nom à l'esprit rationnel et déstructurant qui règne sur l'époque.

Quand KLAGES s'érige, à la suite de BACHOFEN et de son ami le penseur ésotérique Alfred SCHULER[945] (1865-1923), en défenseur du « principe féminin[946] » et prend le parti de la réconciliation, de l'enracinement et de la vie, quand il s'attaque à la « surévaluation de l'activité » [*Überschätzung des Tätertums*], il cherche en réalité à rapprocher l'homme actif, le *Täter*, celui dont la vie est essentiellement faite de travail physique et de projets d'avenir, des idéaux du bourgeois cultivé, et il défend par conséquent, plus ou moins consciemment, les intérêts de son clan. Sa philosophie n'en débouche pas moins sur une conception originale de l'écologie, dont l'objectif ne doit pas être de perfectionner la domination de l'homme sur Terre de manière à en réduire les effets négatifs en vue de la rendre plus « durable », mais de restaurer tant que faire se peut un état

[945] Alfred Schuler (1865-1923) passe pour avoir été la personnalité la plus influente du « cercle cosmique » [*Kosmikerkreis*], cercle littéraire et ésotérique proche de Stefan George (1868-1933) et auquel appartenait également Klages. Prophète d'un néo-paganisme fondé sur une mystique du sang et de la lumière, Alfred Schuler faisait de nombreuses conférences sur des thèmes archéologiques et ésotériques, qui étaient fréquentées par des personnalités littéraires comme Stefan George et Rainer Maria Rilke (1875-1926) ; Stefan Breuer le dit également soutenu par plusieurs professeurs d'université ainsi que l'éditeur Hugo Bruckmann (1863-1941) et son épouse Elsa Bruckmann, célèbre pour avoir introduit plus tard Adolf Hitler dans la *high society* munichoise. Schuler a contribué à la popularité de la svastika comme symbole ésotérique. Notons que, depuis le milieu des années 90, le « cercle cosmique » semble susciter un nouvel intérêt scientifique, comme en témoignent entre autres les travaux éditoriaux de Baal Müller. Voir : Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, en particulier le chapitre : „Die Kosmiker: Alfred Schuler und Ludwig Klages", p. 95-113 ; Baal Müller *et al.*, *Alfred Schuler. Der letzte Römer*, Amsterdam, Castrum-Peregrini, 2000 ; Franz Wegener, *Alfred Schuler, der letzte deutsche Katharer*, Gladbeck, KFVR, 2003 ; et Alfred Schuler, *Cosmogonische Augen. Gesammelte Schriften*, Paderborn, Igel-Verlag, 1997 [édition critique, introduite et commentée par Baal Müller].

[946] Au sujet de l'opposition entre « principe masculin » et « principe féminin » dans la *Technikkritik* de l'époque (Ludwig Klages, Arthur Moeller van den Bruck, Friedrich Georg Jünger, etc.), lire le chapitre : „Vaterland oder Mutterland", in Michael Großheim, *Ökologie oder Technokratie?: Der Konservatismus in der Moderne*, *op. cit.*, p. 133-139.

antérieur d'harmonie, dans lequel l'homme, plus proche des valeurs contemplatives de la plante ne mettait pas en danger la cohésion du cosmos et se laissait emporter par sa pulsation régénératrice.

CHAPITRE 3 :
LA GYMNASTIQUE BODE ET SA TENTATIVE DE LIBERATION DES FORCES RYTHMIQUES

En s'appuyant sur la critique de la méthode Jaques-Dalcroze[947] et sur la philosophie de Ludwig KLAGES, Rudolf BODE pose les bases d'une gymnastique qui, par rapport aux systèmes concurrents, tente de se fixer des objectifs de type « qualitatif » et se définit avant tout par sa volonté de préserver les forces vitales de l'individu et la forme rythmique du mouvement originel, pour leur permettre de résister durablement aux « attaques » de la volonté. Véhiculées par un discours remarquablement clair et méthodique en dépit de son parti pris franchement anti-rationaliste, les revendications en apparence apolitiques du gymnaste semblent moins anodines qu'il n'y paraît dès lors qu'on les replace dans le contexte social et historique qui les a vu naître.

Critique des modèles en vigueur et définition des principes fondamentaux

Outre le contre-modèle que représente la méthode Jaques-Dalcroze, le gymnaste cherche en premier lieu à éviter deux écueils. Le premier consisterait, comme le font la plupart des systèmes d'éducation physique, à bâtir ses exercices sur des connaissances anatomiques et physiologiques, censées conférer à ceux-ci un semblant de sérieux et de légitimité. BODE réprouve cette façon de procéder : étant par nature hostile au vivant, la science moderne est, à ses yeux, parfaitement inapte à guider la gymnastique, qui doit adopter une démarche radicalement opposée. En effet, pour la première, l' « unité organique » n'est qu'un objet de recherche, qu'elle peut à sa guise décomposer en autant de parties qu'elle le souhaite, pour pouvoir ensuite la reconstruire pas à pas. La seconde,

[947] La critique de l'aspect trop rigide et trop rationnel de la méthode Jaques-Dalcroze est partagée par plusieurs élèves du pédagogue suisse. Ainsi, la célèbre Mary Wigman (1886-1973) lui a fait les mêmes reproches, préférant, quant à elle, fonder la danse sur un rythme corporel intérieur, indépendant de la musique. Sous l'impulsion de Rudolf Laban, elle prendra ses distances par rapport à Hellerau et se tournera vers une « danse sans musique ». Sur les raisons de cet éloignement, lire : Hedwig Müller, *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*, Diss. Köln, 1986, p. 25 sqq. ; et idem, *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim, Quadriga, 1992, p. 31-34.

en revanche, ne connaît ni « parties » ni « membres », mais elle a pour fonction d'aider un corps « indivisible » à trouver sa « forme idéale », et doit, à cette fin, faire travailler ce dernier dans son ensemble, en veillant bien à ne pas bouleverser son équilibre interne.

> « Faire évoluer la forme de cette unité organique sans la détruire, tel est le sens de l'action pédagogique[948]. »

Cette démarche est à rapprocher non seulement de celle du phénoménologue, qui renonce à toute démarche « analytique » et étudie le vivant à partir des unités indivisibles que sont les « images » intuitionnées, mais aussi de celle de l'artiste, qui doit être capable de porter sur le monde un regard « synthétique », et d'apprécier les évolutions, les rapports spatiaux et les contrastes en les rassemblant en une impression unitaire[949]. Tandis que même le meilleur des scientifiques demeurera toujours incapable de décrire le moindre « mouvement naturel », et encore moins d'énoncer les conditions qui permettent de le produire, l'artiste est doté d'un talent « plastique », qui lui permet d'évaluer instinctivement le degré d'épanouissement de toute forme vivante. Et ce n'est pas en étudiant superficiellement la médecine et la biologie, que le gymnaste apprendra à concevoir une démarche pédagogique cohérente et respectueuse des équilibres naturels, mais en se fondant sur cette aptitude particulière et en la développant.

> « Dès l'instant que l'on se fixe des objectif qualitatifs, toute connaissance de l'anatomie, aussi grande soit-elle, est condamnée à échouer, car aucun muscle n'a jamais la même forme, ne serait-ce que chez deux individus différents. Or, le secret de la formation plastique du corps repose précisément sur cette forme unique et bien déterminée qui émane de la structure d'ensemble. Etre capable de la retrouver avec une certitude instinctive et sans faire l'assemblage de parties dénuées de cohérence interne, voilà ce qui constitue le talent plastique[950]. »

La principale différence entre l'artiste et le gymnaste est que le second n'est pas à proprement parler « créateur ». C'est toujours la nature qui façonne les formes et produit les mouvements, et le professeur de gymnastique n'est pas censé s'approprier ce rôle, mais il est

---

[948] „Diese organische Einheit umzuformen, ohne sie zu zerstören, ist der Sinn pädagogischer Einwirkung." Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, 1922, p. 17.
[949] Cf. *ibid.*, p. 17 sq.
[950] „Sobald man qualitative Ziele erstrebt, versagt jede noch so große Kenntnis der Anatomie, denn kein Muskel hat jemals auch nur bei zwei Individuen dieselbe Form. Das Geheimnis plastischer Körperbildung beruht ja gerade auf jener ganz bestimmten einmaligen Form, welche aus der Gesamtstruktur hervorgeht. Diese Form mit instinktiver Sicherheit finden zu können und keine Zusammenfügung innerlich unzusammenhängender Teile zu liefern, macht die plastische Begabung." *Ibid.*, p. 17 sq.

simplement appelé à choisir parmi ces derniers ceux « qui permettent le mieux aux forces plastiques de la nature de se manifester[951] ». Faire reposer ce choix sur des connaissances d'anatomie et de physiologie serait, pour BODE, comparable à l'attitude d'un musicien qui chercherait à concevoir un cours de chant en se basant exclusivement sur l'observation du système vocal. Ainsi, de même que l'artiste peut recevoir ponctuellement certaines impulsions de la part de la théorie des arts, mais en aucun cas tirer de celle-ci les grandes lignes de sa création, le gymnaste a tout intérêt à aller puiser des informations dans les études scientifiques sur le corps humain, mais il devra fonder sa démarche sur son instinct et l'impression globale qu'il a de l'individu[952].

Le deuxième écueil auquel Rudolf BODE souhaite échapper serait celui d'une éducation physique qui chercherait uniquement à renforcer la volonté, et serait donc entièrement au service de l'asservissement des forces vitales par l'esprit. La gymnastique doit, au contraire, préserver ces dernières face aux interventions répétées de la rationalité.

> « [B]ien qu'il soit nécessaire de canaliser le courant originel de la vie pour le mettre au service d'objectifs précis (…), le nivellement entre le lit du fleuve et ses berges ne doit pas être trop important, pour éviter qu'il ne détruise intégralement l'image rythmique du mouvement qui provient de l'âme[953]. »

Partant, avec Ludwig KLAGES, du principe que la volonté, instrument de l'esprit, est en soi incapable de produire un mouvement, mais ne fait que détourner l'énergie vitale pour atteindre ses objectifs, Rudolf BODE met en garde les éducateurs contre toute pratique de la culture physique qui ne donnerait pas suffisamment au flux rythmique l'occasion de « regagner son lit d'origine ». Les conséquences d'une telle « crispation » continue de la volonté seraient, selon lui, dévastatrices : continuellement détournées, les forces vitales finiraient par s'épuiser ; et le stade ultime d'une telle évolution serait la « mort de l'âme » [*Seelentötung*[954]] ou la folie. En ce sens, la pratique de la

[951] „Die Aufgabe des Gymnastiklehrers besteht (...) darin, diejenigen Bewegungen zu finden, unter denen die plastischen Naturkräfte sich am besten betätigen können." *Ibid.*, p. 18.
[952] Cf. *ibid.*, p. 20 sq.
[953] „[W]enn es schon nötig ist, den ursprünglichen Strom des Lebens zu kanalisieren, um ihn bestimmten Zwecken (...) dienstbar zu machen, so darf die Nivellierung des Flußbettes und der Flußufer nicht so weit getrieben werden, daß eine völlige Zerstörung des rhythmisch-seelischen Bewegungsbildes eintritt." *Ibid.*, p. 15.
[954] „Unser Leben ist so auf Kampf eingestellt, daß wir dem Organismus die stärksten Willensanspannungen zumuten müssen. Der Gefahr der Seelentötung begegnen wir nur dann, wenn wir Sorge tragen, daß jede, auch die stärkste Anspannung abgelöst wird von der Entspannung." Rudolf Bode, „Alte und neue Pädagogik", *art. cit.*, p. 140.

gymnastique engage à une prudence particulière, dans la mesure où le corps, pris comme point d'attaque de la volonté, s'y retrouve particulièrement exposé aux attaques de l'esprit.

Dès lors que les gymnastes auront pris conscience du danger que représenterait une perturbation durable du mouvement vital, ils reviendront à la finalité première de leur discipline. A l'origine, celle-ci n'est pas censée servir les mêmes objectifs que les autres matières enseignées à l'école, mais créer un contrepoids à une éducation exclusivement fondée sur le développement de l'intellect et de la volonté. Il ne peut donc s'agir, pour eux, d'inciter les enfants à dépasser sans cesse leurs limites en atteignant des résultats quantitativement toujours supérieurs, sans se préoccuper des conséquences sur leur bien-être corporel et de la santé de leur âme, mais au contraire, de servir l'équilibre de l'individu. La gymnastique Bode se veut donc être une forme d'éducation physique qui respecte et « préserve l'unité organique de la vie » [« Erhaltung der organischen Geschlossenheit des Lebens[955] »], et non un système rigide comparable à celui de JAQUES-DALCROZE, visant à donner de l'ordre et à imposer de l'extérieur une organisation rationnelle à l'organisme.

Tandis que, pour JAQUES-DALCROZE, l'éducation a pour but de donner forme au tempérament encore chaotique de l'enfant, BODE considère avec KLAGES que tout ce que produit la nature est déjà « formé ». A « l'anarchie des mouvements » que le pédagogue suisse observe chez ses jeunes élèves, Rudolf BODE oppose sa foi en l'existence d'une « forme naturelle », vers laquelle chaque organisme tendrait à tout instant de sa vie, entravé en cela par les interventions intermittentes de l'esprit. La réalisation de cette forme correspond à « la hauteur maximale de l'expression vivante » [« die maximale Höhe des lebendigen Ausdrucks[956] »], et le rôle du professeur de gymnastique consiste précisément à évaluer instinctivement cette dernière et à créer les conditions de son épanouissement.

> « Ce n'est pas nous qui donnons forme au corps, mais la nature. Nous ne pouvons rien faire d'autre que de créer les conditions qui lui permettent d'accomplir au mieux sa tâche[957]. »

[955] Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 15.
[956] Cf. Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, *op. cit.*, p. 10.
[957] „Nicht wir formen den Körper, sondern die Natur formt den Körper. Wir können nichts weiter tun, als die Bedingungen schaffen, unter denen die Natur am besten ihr Werk vollbringt." *Ibid.*, p. 11.

Ainsi, pour chaque mouvement, BODE considère qu'il y a, dans la puissance physique que l'on peut déployer, une limite maximale prescrite par des « lois intérieures », et que dépasser celle-ci revient à mettre en danger la vie de l'âme[958]. En construisant par ailleurs ses exercices de façon rythmique, le gymnaste utilise un langage universel, qui fait réagir les forces vitales, encourage l'épanouissement de l'âme, et recrée le lien capable de réunir le mouvement corporel aux pulsations du cosmos. Mais au fond, la véritable originalité de cet enseignement est qu'il ne se conçoit pas tant comme un système au service de l'homme, de son progrès et de son bien-être, que comme une invitation à respecter la vie et le rythme, que le pédagogue place même au-dessus du destin de l'humanité[959]. Le corps, en tant « forme d'apparition de la vie de l'âme » [« Erscheinungsform seelischen Lebens[960] »], doit être traité avec le plus grand respect et la plus grande prudence, car il est la « forme apparente de l'âme », et donc en soi porteur des forces rythmiques. En ce sens, on ne peut tolérer qu'il devienne le « jouet de notre libre arbitre » [« Spielball der Willkür[961] »] et perde ainsi à jamais la beauté originelle du mouvement, signe de son lien avec la totalité du vivant. Dans tout corps sain doivent continuer à s'exprimer les « forces inconscientes », les seules qui soient réellement belles et productives.

> « Tout ce qui est inconscient – mais pas pour autant non vécu ! – est de nature géniale, tout cela est productif (…). Plus nos gestes deviennent conscients, plus nous descendons sur l'échelle des forces créatrices, plus nous privons nos mouvements de l'expression de l'âme, de la perfection propre à tout ce qui a grandi naturellement, c'est-à-dire inconsciemment[962]. »

Le paradoxe apparent d'une méthode éducative au service de l'inconscient et de la « forme naturelle » trouve une représentation parlante dans la métaphore du jardinier : pour que les feuilles d'une plante atteignent, à la fois quantitativement et qualitativement, le degré de développement maximal qui est inscrit dans leur nature, il faut qu'elles soient placées par le jardinier dans des

---

[958] Idem.
[959] „Denn wir dienen nicht Personen, sondern dem, was über allen Personen lebt und webt, dem Rhythmus." Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 27.
[960] Cf. Rudolf Bode, „Die Kulturbedeutung der körperlichen Erziehung", in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, *op. cit.*, p. 8.
[961] Cf. Rudolf Bode, „Alte und neue Pädagogik", *art. cit.*, p. 143.
[962] „Alles Unbewußte – wenngleich deswegen nicht Unerlebte! – ist genialer Natur, es ist produktiv (...). Je bewußter wir uns gebärden, umso tiefer sinken wir auf der Skala der schöpferischen Kräfte, umso mehr nehmen wir unseren Bewegungen den seelischen Ausdruck, das Vollkommene alles natürlich, d.h. unbewußt Gewachsenen." Rudolf Bode, „Die Kulturbedeutung der körperlichen Erziehung", *art. cit.*, p. 10.

conditions idéales. Celui-ci peut intervenir pour faire varier un certain nombre de facteurs, mais seule la nature est à même de produire cette forme. Et en définitive, ce n'est qu'en fonction du degré d'épanouissement de celle-ci que l'on peut déterminer si le traitement infligé était adéquat ou non[963]. Tel un jardinier, le gymnaste doit donc libérer les forces productives de la nature et réunir instinctivement les moyens de son épanouissement.

Par la métaphore du bateau, également chère à Ludwig KLAGES[964], Rudolf BODE relativise d'une certaine manière son hostilité affichée à l'égard de la volonté et du rationnel, dont le fonctionnement nécessaire est présenté comme étant tributaire de la vigueur du courant vital.

> « L'âme est l'image de la réalisation individuelle, qui est transportée par le courant de la vie comme un bateau par les flots marins ; l'intellect est la personne qui dirige le bateau. Mais le simple fait de manipuler le gouvernail ne suffit pas à le piloter. Tout pilotage nécessite que le bateau soit en mouvement. Ce mouvement ne peut pas être créé par l'action du gouvernail, il est le résultat de forces naturelles indépendantes de celui qui tient le gouvernail, qu'il s'agisse de courants marins ou aériens, de forces de propulsion organiques ou anorganiques. De même, aucun intellect ne parviendra à s'exprimer sans le courant de l'âme, qui porte en lui toutes les figures de l'imagination et tous les élans du sentiment[965]. »

Comme le souligne bien ce passage, l'éducation préconisée par le gymnaste doit avoir pour objectif le développement de la personnalité dans l'équilibre entre les forces vitales et les forces rationnelles. Les éducateurs doivent s'efforcer de « laisser la voie libre au mouvement vital tout en lui donnant une direction[966] », ce que jusqu'à présent ils avaient omis de faire, par peur de ne pas parvenir à maîtriser les forces de la nature. Après avoir, selon les termes de BODE, longtemps préféré « laisse[r] les chevaux à l'écurie » de crainte de les monter, il importe maintenant de faire

[963] Cf. *ibid.*, p. 8 et p. 10 sq.
[964] Voir le deuxième point du deuxième chapitre de la présente partie : « L'esprit comme facteur d'aveuglement et de destruction ».
[965] „Seele ist das Bild individueller Gestaltung, die getragen wird vom Strom des Lebens wie ein Schiff von den Meeresfluten; der Intellekt ist der Steuermann des Schiffes. Aber durch bloßes Steuern vermag niemand ein Schiff zu lenken. Die Voraussetzung alles Steuerns bleibt die Bewegung des Schiffes. Diese kann nicht durch Steuern erzeugt werden, sie wird hervorgerufen durch unabhängig vom Steuermann wirkende Naturkräfte, seien dies Meeres- oder Luftströmungen, seien es organische oder anorganische Triebkräfte. Ebenso vermag kein Intellekt sich zu äußern ohne die alle Gestalten der Phantasie und alle Regungen des Gefühls tragende Strömung der Seele." Rudolf Bode, „Der Rhythmus als Weltanschauung", in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, *op. cit.*, p. 68.
[966] „Das Neuland ist gewonnen, sobald (...) wir die Kunst kennen, der Lebensbewegung freie Bahn zu lassen und sie doch zu lenken (...)." Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *art. cit.*, p. 13.

d'eux de bons cavaliers, c'est-à-dire de leur apprendre à maîtriser le mouvement originel en tirant « le moins possible sur les rênes » et en donnant « le moins de coups d'éperons possible[967] ».

Par conséquent, BODE revendique le passage d'une éducation de type « moniste » à une éducation de type « dualiste », fondée sur la stimulation mutuelle et équilibrée des forces vitales et rationnelles. Sachant que, d'un côté, on ne peut évidemment diriger les enfants que par l'esprit et la volonté, et que de l'autre, il est essentiel de préserver en eux la vitalité et le mouvement originel, l'éducateur doit s'efforcer d'adopter une attitude conciliatrice. Il ne peut renoncer à maîtriser le courant de la vie, mais en se gardant bien de transformer celui-ci en un vulgaire « réseau de canaux[968] ». De celui qui asservit et affaiblit, il doit devenir celui qui réconcilie et qui guide.

Une des conséquences qui découleraient directement de cette revendication serait par exemple la prise en considération de la résistance des forces vitales dans l'évaluation de l'élève. De même qu'en graphologie tout phénomène observé peut être interprété de deux façons différentes, le maître d'école devrait fonder son jugement sur une vision globale de l'élève, au lieu de se contenter de critères directement « chiffrables ».

> « Plus un enfant a d'imagination, plus il aura de difficultés à assimiler un contenu rationnel. Jusqu'à présent, pour évaluer les enfants, on mesurait leurs forces sans tenir suffisamment compte des forces intérieures contraires[969]. »

Comme l'avait déjà souligné SCHILLER, l'éducation dite dualiste doit aussi être un « appel au combat », dans la mesure où celui-ci est nécessaire à l'épanouissement de l'individu. Contrairement à ces professeurs qui préféraient affaiblir les instincts de la jeunesse pour ne pas en perdre le contrôle, BODE invite les éducateurs à « oser » la confrontation entre les forces vitales et les forces rationnelles, et à organiser ce combat de telle façon qu'aucun côté ne cède sous la

[967] „Man läßt die Pferde im Stall, weil man nicht wagt, sich darauf zu setzen (...). Der Reiter ist der beste, der mit möglichst seltenem und möglichst geringem Zug und Druck an Zügel und Sporn ans Ziel gelangt." Idem.
[968] Cf. *ibid.*, p. 14.
[969] „Je phantasiebegabter ein Kind ist, umso schwerer wird ihm die Anerwerbung rationalen Besitzes. Die bisherige Beurteilung der Kinder maß deren Kräfte, ohne die inneren Gegenkräfte hinreichend in Anschlag zu bringen." *Ibid.*, p. 15.

pression de l'autre[970], ce qui ferait tomber l'individu dans l'aliénation [*Wahnsinn*] ou dans la folie [*Irrsinn*].

> « L'aliéné est à proprement parler « sans esprit ». En lui, l'âme est seul maître à bord, entièrement emportée par les puissances sauvages de la vie. Le fou est à proprement parler « possédé par l'esprit ». En lui, c'est l'esprit qui règne sans bornes, réprimant tout déroulement de mouvement vivant, tant dans la pensée que dans l'action (…). L'homme que nous appelons normal et en bonne santé vit sur un pont entre l'aliénation et la folie ! Pour déterminer la valeur de toute pédagogie, il faut regarder dans quelle mesure elle place l'homme sur ce pont[971]. »

Etant donné que le danger de « folie » paraît le plus menaçant des deux dans le contexte éducatif de l'après-guerre, la façon la plus prudente de procéder consiste, pour BODE, à renforcer la résistance des forces organiques avant de les soumettre aux forces rationnelles, afin d'éviter à celles-ci de tourner « à vide » et de détruire instantanément les maigres embûches rencontrées ; puis, on peut augmenter très progressivement la pression de la volonté tout en prenant garde à ce qu'elle n'en vienne jamais à dépasser ce que la nature peut soutenir[972].

Conséquences pratiques

Selon BODE, le meilleur moyen de renforcer la résistance de la sphère vitale est l'utilisation de la musique, à condition que ce ne soit pas, comme dans la méthode Jaques-Dalcroze, sa structure métrique qui soit mise à profit, mais son contenu vital, son aptitude à émouvoir l'individu, en d'autres termes sa « force rythmique ». En effet, si la musique aide le gymnaste à dépasser l'ennui et la monotonie des exercices et à supporter leur pénible régularité, cela provient du fait que celle-ci renferme, avec le rythme, un élément « irrationnel » capable de contrer la mesure en « excitant » les

[970] „Nicht der Besitz toten Wissens, sondern die Steigerung des Kampfes zwischen Druck und Gegendruck ist das entscheidende Ziel. Oder mit den Worten Friedrich Schillers: „Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freie Prinzip in uns kenntlich." Rudolf Bode, „Musik und Körpererziehung", in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, *op. cit.*, p. 23.

[971] „Der Wahnsinnige ist im wahrsten Sinne „geistlos". In ihm herrscht allein die Seele, völlig verwoben den wildtreibenden Mächten des Lebens. Der Irrsinnige ist im wahrsten Sinne „geistbesessen". In ihm herrscht restlos der Geist, allen Ablauf lebendiger Bewegung, sei es im Denken oder Handeln, unterbindend (...). Der Mensch, den wir normal und gesund nennen, lebt auf einer Brücke zwischen Wahnsinn und Irrsinn! Der Wert jeder Pädagogik ist dadurch gegeben, wie weit sie den Menschen auf diese Brücke stellt." Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 13.

[972] Cf. Rudolf Bode, „Musik und Körpererziehung", in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, *op. cit.*, p. 54.

forces de l'âme[973]. Comparée à la pratique du sport, dans laquelle la concentration extrême sur l'objectif à atteindre exige la plus grande vigilance des forces rationnelles, la gymnastique accompagnée de musique s'adresse parallèlement à la vie des instincts et nous apprend par là même à maîtriser ce bouillonnement intensif, au lieu de lui faire perdre son intensité en le canalisant[974]. Comme le souligne BODE, il existe bien entendu d'autres moyens de stimuler la vitalité de l'âme : il serait par exemple pensable de faire appel aux arts plastiques ; dans certains cas, la personnalité du professeur suffira s'il émane d'elle une puissante « vie rythmique ». Mais la musique, dans la mesure où elle est bien jouée et surtout bien choisie, pour sa simplicité et la richesse de ses « impulsions plastiques », a clairement la préférence du gymnaste, car, étant elle-même un « processus temporel », susceptible d' « accompagner le mouvement dans chacune de ses phases », elle semble avoir un lien plus direct avec la sphère des sentiments et de la créativité[975]. Et surtout, elle exerce sur l'individu un remarquable effet « libérateur », qui accentue instantanément l'intensité expressive du mouvement.

> « Si on allie la musique aux exercices, l'élève sortira tout autrement de lui-même, c'est-à-dire que sans le vouloir, il se donnera pleinement dans l'expression naturelle[976]. »

Au reproche d' « amollissement » [*Verweichlichung*] de la gymnastique par l'utilisation de la musique, Rudolf BODE répond que c'est précisément le contraire qui se produit : la musique active la vie intérieure, augmente la résistance du mouvement naturel, si bien que le combat « plein de jouissance » [*lustbetont*[977]] et nécessaire que lui livrent les forces rationnelles n'en est que plus intense.

> « Car la mission de la gymnastique expressive n'est pas d'apprendre à s'abandonner à la musique, mais à maîtriser le mouvement excité par la musique[978]. »

---

[973] Cf. Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, *op. cit.*, p. 16 sq.
[974] Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 23 sq.
[975] „Die Musik aber ist unmittelbarer mit dem seelischen im Menschen verknüpft [als die plastische Kunst], ist selbst wie die Bewegung ein zeitlicher Vorgang und vermag somit die Bewegung in allen ihren Phasen zu begleiten." Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, *op. cit.*, p. 17.
[976] „Ist Musik mit den Übungen verbunden, wird der Schüler ganz anders aus sich herausgehen, d.h. sich unwillkürlich im natürlichen Ausdruck ausleben." Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *art. cit.*, p. 9.
[977] Cf. Rudolf Bode, „Musik und Körpererziehung", *art. cit.*, p. 54.
[978] „Denn nicht Hingabe an die Musik, sondern Beherrschung der durch Musik erregten Bewegung ist die Aufgabe der Ausdrucksgymnastik." Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 24.

Tout en justifiant la place de la musique à l'intérieur de l'éducation physique, Rudolf BODE exprime par ailleurs un certain scepticisme à l'égard des revendications de personnalités comme Rudolf LABAN ou Mary WIGMAN (1886-1973) en faveur d'une « danse sans musique » [*musikloser Tanz*]. En cette époque d' « intellectualisme » et de « paralysie de l'âme », où peu d'individus sont spontanément capables de mouvements expressifs, de telles tentatives ne peuvent, à ses yeux, qu'aboutir à vouloir compenser par la technique le manque d'authenticité. Un tel art ne mériterait pas le nom de « danse », si l'on conçoit cette dernière comme l'expression la plus immédiate du « tourbillon entraînant » de la vie[979]. A mi-chemin entre la danse et le sport, la gymnastique peut, quant à elle, préparer à ces deux formes opposées d'activité physique. Fondée à la fois sur l' « excitation du sentiment » et sur l' « acte volontaire », elle utilise la musique pour animer le combat productif entre ces deux sphères, tout en maintenant un rapport des forces qui ne mette pas en danger le rythme naturel du mouvement.

Au rôle fondamental de la musique viennent s'ajouter quatre règles essentielles, qui concourent à la réalisation du même objectif, à savoir apprendre à maîtriser les forces vitales de l'enfant, à renforcer sa volonté sans mettre en danger la santé de son âme et en préservant son aptitude à revenir par lui-même au mouvement naturel après le détournement ponctuel du courant originel. Il s'agit, pour simplement les nommer, du respect du principe de totalité [*Prinzip der Totalität*], de la prise en considération du centre de gravité du corps, du nécessaire relâchement intermittent et de la pratique collective.

Concernant la première de ces règles, BODE considère que, pour être capable de concevoir des « mouvements justes », il est nécessaire de reconnaître et de respecter la cohésion interne du corps humain, c'est-à-dire le fait que « toutes les manifestations corporelles interagissent et qu'elles sont coordonnées les unes aux autres[980] ». Accepter cette idée revient à considérer que chaque tension isolée d'un membre du corps ou d'un muscle particulier est « mauvaise » [« falsch[981] »], car

[979] Cf. *ibid.*, p. 23 sq.
[980] „Dieser neue Weg ist gegeben mit der Erkenntnis der inneren Einheit des Menschenleibes, der Erkenntnis, daß alle körperlichen Äußerungen eine innere Wechselwirkung haben, daß sie alle aufeinander abgestimmt sind." Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *art. cit.*, p. 6.
[981] Cf. *ibid.*, p. 6.

elle perturbe momentanément l'unité du mouvement et de la forme corporelle. Ainsi, lorsque JAQUES-DALCROZE faisait battre la mesure à ses élèves en utilisant chacun de leurs quatre membres, et surtout lorsqu'il leur faisait réaliser simultanément plusieurs tempos différents avec leurs jambes et leurs bras, cette fixation sur les « extrémités », combinée à une dislocation extrême de la cohésion naturelle de l'organisme, devait, selon BODE, exiger des efforts de volonté et de concentration tels que cela relevait du miracle si un entraînement répété n'aboutissait pas à épuiser l'individu ou à le transformer en un véritable automate. Le gymnaste préconise, au contraire, que les mouvements réalisés par les élèves soient conçus de façon qu'ils ne nécessitent aucune autre tension qu'une tension « de toute la musculature en même temps », même si le degré de celle-ci varie d'un muscle à l'autre[982].

Le respect de ce principe suppose, parallèlement, celui de la deuxième règle énoncée, à savoir la prise en considération du centre de gravité du corps humain [*Prinzip des Schwerpunktes*], qui doit constituer le « point central d'attaque[983] » du mouvement. Si tel est le cas, ce dernier prendra obligatoirement appui sur les « grands muscles du corps » et se propagera ensuite à l'intérieur de l'organisme « comme une vague jusque dans les extrémités des membres ». La production de mouvements isolés ou excentrés exige, quant à elle, une « crispation » de la volonté qui, si elle se reproduit trop souvent, ne restera pas sans conséquence sur la santé des forces de l'âme[984] ; aux yeux de BODE, une telle pratique serait donc à proscrire en éducation physique.

La troisième règle concerne le relâchement [*Prinzip der Entspannung*]. Si le corps est en bonne santé, le mouvement naturel, après avoir été détourné par la volonté en vue de la réalisation d'un but précis, regagne de lui-même son lit d'origine et donc sa force expressive et créatrice. Mais si ce détournement est trop long, trop fort ou trop souvent répété, il est possible qu'il ne retrouve pas sa forme première et reste donc durablement dévié et canalisé[985]. La seule façon d'éviter cela consiste à respecter une alternance régulière entre tension ponctuelle et relâchement.

---

[982] Idem.
[983] „Alle Bewegungen sind richtig, deren Zentralangriffspunkt im Schwerpunkt des Körpers liegt." Rudolf Bode, „Die Kulturbedeutung der körperlichen Erziehung", *art. cit.*, p. 13.
[984] Cf. Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *art. cit.*, p. 6 sq.
[985] Cf. Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 18.

> « Le relâchement remet l'organisme entre les mains des forces régénératrices de la vie, c'est-à-dire de la pulsation du rythme[986]. »

Introduire cette pulsation à l'intérieur de la gymnastique signifie tout simplement que l'on inscrit cette dernière dans la loi rythmique fondamentale du vivant, qui se manifeste dans l'alternance de la veille et du sommeil, dans les pulsations du cœur, dans la respiration, etc. Les exercices bâtis selon ce principe entraînent une remarquable accélération du courant vital, qui réagit immédiatement à chaque « rétrécissement du fleuve[987] » par l'acte volontaire. Mais en comparaison avec certains sports ou avec des systèmes de gymnastique uniquement fondés sur le développement de la volonté, la « canalisation » étant intermittente, elle ne risque pas de mettre en danger la rythmicité du mouvement naturel. Sur ce point, BODE met les éducateurs face à un véritable devoir « éthique », dont ils ne percevront le sens qu'une fois sensibilisés à la beauté de la forme vitale et aux dangers d'une éducation physique mal pratiquée.

> « [P]artout où nous formons la volonté, nous devons garder à l'esprit que le matériel qu'utilise l'acte volontaire est notre propre mouvement de l'âme, qui est déjà formé dans un sens organique, et que toute tension liée à la volonté ne pourra conserver un sens éthique que si elle se donne pour but ultime le développement et le perfectionnement de cette forme organique, et n'implique pas le sacrifice de la forme vivante au profit d'un chiffre arithmétique mort ou d'une ligne géométrique morte[988]. »

Enfin, la dernière règle à appliquer pour préserver les forces vitales de l'individu face aux interventions de la volonté est la pratique des exercices en groupe. Contrairement aux chœurs rythmiques tels que les avait conçus JAQUES-DALCROZE à Hellerau, les élèves qui s'adonnent à la gymnastique Bode ne sont pas entraînés à une coordination quasi mécanique de leurs mouvements guidés par le rythme de la musique, mais cette dernière, en stimulant le rythme vital de chaque individu, réunit les masses à un niveau subliminal et métaphysique, tout en préservant la liberté individuelle de chacun[989]. La masse qui vibre de façon unitaire au gré du rythme résiste

---

[986] „Die Entspannung gibt den Organismus wieder anheim den nährenden Kräften des Lebens, d.h. dem pulsierenden Rhythmus." *Ibid.*, p. 18.

[987] Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 21 sq.

[988] „[Ü]berall, wo wir den Willen schulen, müssen wir dessen eingedenk sein, daß das Material des Willensaktes unsere eigene bereits im organischen Sinn geformte Seelenregung ist und jede Willensanspannung nur dann einen ethischen Sinn behält, wenn sie die Steigerung und Vollendung dieser organischen Form als letztes Ziel aufstellt, nicht aber die Aufopferung der lebendigen Form zugunsten einer toten arithmetischen Zahl oder einer toten geometrischen Linie in sich schließt." *Ibid.*, p. 23.

[989] „Ein entscheidender Grund für die Berechtigung der Musik im Gymnastikunterricht liegt auch darin, daß wir nur durch die Musik imstande sind, eine größere Schar einheitlich und doch mit individueller Freiheit des Einzelnen zu leiten. Der gefühlsmäßige Zusammenschluß ist stärker unter dem Banne der Musikbegleitung, vorausgesetzt, daß in dieser Musik plastische Impulse lebendig sind." Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung", *art. cit.*, p. 10.

collectivement aux injonctions métriques venant de l'extérieur ; les forces vitales engourdissent la conscience, l'irrationnel prend le dessus, et chacun se sent emporté avec les autres par la danse du cosmos.

> « [E]n définitive, tout rythme est un événement de masse. Plus il y a de masse à vibrer dans le rythme, plus la surface de contact avec le rythme cosmique de la vie est grande, et moins il est possible de forcer cet élan de masse à se mettre au service de l'intellect métrique, c'est-à-dire de l'intellect qui mesure (…)[990]. »

Contrairement à ce que l'on a l'habitude d'appeler le « phénomène de masse », ce n'est pas l'uniformisation qui triomphe à l'intérieur d'une telle foule. Plus le nombre de participants est grand, plus il sera, au contraire, facile à chacun de retrouver son propre rythme. Forts de la résistance collective aux forces rationnelles, les élèves bénéficient d'une « mystérieuse interaction » entre chaque individu et la totalité organique qu'ils forment ensemble ; chacun reçoit de cette osmose son individualité propre, de la même façon que les vagues de la mer sont façonnées une à une par la totalité de l'océan[991]. Telle serait d'ailleurs, selon le gymnaste, l'explication de l'importance du chœur dans la tragédie grecque : le nombre impressionnant des choristes lui permettait d'être à la fois « structuré de façon métrique » et « mû par le rythme » ; le frémissement à la fois individuel et collectif des âmes et le réveil des forces irrationnelles en faisait une magnifique expérience de communion et d'intégration à une totalité organique de rang supérieur[992].

Les ambiguïtés du « projet rythmique »

La dimension « éthique » d'une gymnastique cherchant à préserver les forces vitales de l'individu ne doit pas nous tromper quant aux intentions premières de Rudolf BODE. Tout en posant les normes de sa gymnastique, celui-ci soulève des problèmes sociaux, émet des revendications et tente d'ébranler un certain nombre de valeurs établies, conférant par là même à

[990] „[A]ller Rhythmus ist letztlich ein Massenerlebnis. Je mehr Masse im Rhythmus schwingt, umso größer die Berührungsfläche mit dem kosmischen Lebensrhythmus, umso geringer die Möglichkeit, diesen Massenschwung in den Dienst des metrischen, d.h. messenden Intellekts zu zwingen." Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 31.
[991] Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 26 sq.
[992] Cf. *ibid.*, p. 27.

son discours une dimension critique qui dépasse de loin le cadre de l'éducation physique proprement dite. Par-delà sa volonté de se présenter comme un avocat de la vie et un défenseur de l'imagination et de la créativité à l'encontre de la dictature du chiffre et des valeurs marchandes, le gymnaste met à profit son expérience d'éducateur ainsi que plusieurs concepts définis par son maître à penser Ludwig KLAGES pour fragiliser un certain nombre d'idées phares jugées représentatives du régime ou des forces politiques et sociales en place[993]. Sans jamais devenir à proprement parler partisan, son discours globalement antidémocratique navigue en permanence dans une ambiguïté caractéristique de la persistance de tendances contradictoires relevées avant 1914 dans les milieux réactionnaires-progressistes de la « réforme de la vie[994] », et aussi de la radicalisation du discours anticapitaliste.

Lorsque Rudolf BODE défend, par exemple, la cause des travailleurs, le raisonnement tenu laisse clairement transparaître l'intérêt personnel de sa démarche. S'il se penche sur leurs conditions de travail, ce n'est pas pour dénoncer l'exploitation dont ils sont victimes, mais pour commenter la qualité des mouvements que l'organisation moderne de la production industrielle les contraint à produire. La conclusion qu'il tire de l'observation de jeunes femmes travaillant dans une usine qui fabrique des lampes de poche électriques ressemble davantage à une confirmation de ses propres préceptes de gymnastique qu'à une contestation de l'ordre social et des rapports de production.

> « L'homme qui travaille de façon rythmique est plus joyeux que l'homme qui ne travaille pas de façon rythmique (…). D'un côté, l'économie d'énergie psychophysique réalisée et la plus grande force nerveuse qui en découle, et de l'autre, la force fusionnelle du travail rythmique de groupe augmentent le sentiment de vitalité. Seul un travailleur qui travaille avec les bons gestes est à même

[993] Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la République de Weimar est marquée par une forte tendance au particularisme, autrement dit à l'émiettement des forces politiques, qui représentent essentiellement des groupes d'intérêts. La première coalition au pouvoir, la coalition de Weimar (coalition entre le SPD, le *Zentrum* catholique et le parti libéral DDP) doit lutter, d'un côté, contre une opposition de gauche, le KPD, membre de l'Internationale communiste, et de l'autre, contre une opposition de droite, le parti national-conservateur DNVP, auquel s'ajoutera plus tard le NSDAP. Une partie considérable de la bourgeoisie cultivée s'est ralliée à la cause réactionnaire, principalement par peur de la menace ouvrière et par refus de la nouvelle république. Les principales revendications du DNVP sont : retour à l'ordre et à la monarchie, défense des intérêts des industriels et des grands propriétaires terriens, lutte contre les tendances étrangères [*undeutsch*], retour aux « valeurs allemandes », parfois antisémitisme et désirs d'expansion. A la mort de Friedrich Ebert (1871-1925) en 1925, l'élection du président du *Reich* donne le pouvoir au candidat du bloc anti-républicain Paul von Hindenburg (1847-1934).

[994] Voir dans la première partie de la présente étude, chapitre 2, premier point : « Contexte socio-historique : la bourgeoisie cultivée à la recherche d'une nouvelle culture normative ».

d'augmenter son rendement sans s'épuiser prématurément et sans avoir, dans sa dépression, le sentiment d'être un objet exploité[995]. »

Pour le gymnaste, le plus urgent n'est donc, à l'évidence, pas de mettre fin à l'exploitation de l'ouvrier, de réduire les exigences que l'on formule à son égard ou encore d'améliorer ses conditions de vie, mais de « rythmer » son labeur de façon à le rendre à la fois plus efficace et moins insupportable, en partant du principe que cela suffira à rendre le travailleur heureux et à réduire son inquiétante agressivité[996]. Pour ce faire, il convient évidemment de laisser le gymnaste réorganiser le travail, en vue de rétablir l'unité du mouvement de l'ouvrier face à la machine. Concrètement, il faudra se plier aux mêmes préceptes que l'éducation physique : les travaux pénibles devront être exécutés à un tempo qui laisse le temps à l'ensemble du corps d'accompagner le geste à effectuer, tandis que les travaux légers seront accomplis en faisant travailler « le groupe de muscles situé à un niveau supérieur à celui de l'organe exécutant[997] » ; et on évitera à tout prix le mouvement isolé, car celui-ci exige un déploiement de volonté démesuré, brise la cohésion de l'organisme et épuise l'individu.

Dès lors qu'il est « rythmé », le travail, même mécanique, trouve un soutien certain dans la palpitation des « forces irrationnelles de la vie » et prend des allures de danse, à l'image des scènes que Karl BÜCHER avait décrites chez les populations primitives. Mais contrairement à ce dernier, qui semblait sceptique quant à l'idée de réintroduire des formes de « travail rythmique » dans le vacarme des usines et le travail à la chaîne, BODE est d'avis qu'il suffirait de relativement peu de choses pour rendre ce dernier à la fois plus efficace, plus épanouissant et moins épuisant, et il

[995] „Der rhythmisch arbeitende Mensch ist froher als der unrhythmisch arbeitende (...). Die Ersparnis an psychophysischer Energie und die dadurch bedingte größere Nervenkraft einerseits, die zusammenschließende Gewalt rhythmischer Gruppenarbeit andererseits steigern das Lebensgefühl. Nur ein Arbeiter, der richtig arbeitet, vermag den Ertrag seiner Arbeit zu steigern, ohne vorzeitig zu ermüden und sich in seiner Depression als ausgebeutetes Objekt zu fühlen." Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 57.

[996] Rolf Peter Sieferle parle de la « symétrie taxonomique » des idées progressistes et néo-romantiques, qui les aurait empêchés de faire cause commune. Tandis que les sociaux-démocrates (à quelques exceptions près) se désintéressent des questions d'environnement dans la mesure où elles n'ont pas d'impact direct sur les conditions de vie des citadins, les néo-romantiques ignorent totalement les détails de la question ouvrière et espèrent résoudre leurs problèmes par la conjuration d'un programme irrationnel visant l'unité « organique » entre la nature et la société, l'individu et la communauté. Cf. Rolf Peter Sieferle, *Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart*, München, Beck, 1984, p. 158-160.

[997] Cf. Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 58.

revendique donc une meilleure prise en considération de la dimension psychique de toute activité professionnelle ainsi que des enseignements tirés de la pratique gymnique[998].

En outre, suivant dans ce raisonnement la pensée de Ludwig KLAGES[999], le gymnaste conteste sur un plan philosophique les valeurs de « liberté » et d' « égalité », dans la popularité desquelles il voit la marque de la nature « séparatrice » de l'esprit. En intégrant de telles idées à ses écrits, il tente sciemment de miner les fondements d'une démocratie déjà fragile, en présentant celle-ci comme une construction purement intellectuelle et contre-nature. Car pour lui, la liberté, c'est-à-dire le fait d'être « non-lié » [*Ungebundenheit*], s'oppose catégoriquement à l'individualité, qui est le résultat de notre intégration dans le rythme de la vie.

> « Aucune feuille d'arbre n'est identique à une autre, il n'existe pas deux visages humains qui portent exactement les mêmes traits ! Quelle erreur incroyable que de vouloir tirer de cette unicité de la forme le droit de chaque individu à une existence isolée, à la « liberté », à l'arbitraire. Nous disons plutôt le contraire : chaque existence isolée, chaque liberté, chaque arbitraire est le parfait contraire de l'individualité, car toute individualité est liée au rythme de la vie[1000]. »

L'égalité est également, pour BODE, une fiction à l'intérieur du vivant ; la réalisation d'un tel projet dans la société humaine a, selon lui, un prix, qui est la perte du rythme. Le succès de ces valeurs accuse, à ses yeux, la marche triomphale de la raison instrumentale, dont le principe d'action est la « décomposition du vivant » [« Zerlegung des Lebendigen »] en atomes identiques qui fournissent dans un deuxième temps « le matériel de construction nécessaire à la constitution d'un système » [« die Bausteine zur Systembildung[1001] »]. Il n'y a pas de victoire de l'esprit et de la

---

[998] Lors du récit de sa visite de l'usine de lampes de poche, Rudolf Bode compare deux ouvrières accomplissant une tâche extrêmement répétitive. L'une avait instinctivement trouvé le moyen de « se sauver des dangers du travail mécanique pour le corps et l'âme », tandis que l'autre, restant assise et immobile à accomplir toujours le même geste, était visiblement épuisée par sa tâche : „Es saßen zwei junge Mädchen nebeneinander, die eine bleich, die andere im Gesicht die gesündeste Farbe des Lebens. Ich fragte die letzte, ob sie die Arbeit nicht sehr anstrenge und sie am Ende nicht todmüde wäre. Sie gab zur Antwort: „Zuerst schon, aber jetzt nicht mehr, da ich die Arbeit jetzt in meinen ganzen Körper hineinbekommen habe." (...) Dabei arbeitete sie blitzschnell und der Nutzeffekt ihres Tuns war sicher nicht geringer, als bei ihrer ganz mechanisch arbeitenden Nachbarin (...). [D]as, was jedes Mädchen am liebsten tut, tanzen, das war hier, wenn auch in abgeänderter Form in den Arbeitsvorgang mithineingenommen worden." *Ibid.*, p. 58 sq.

[999] Voir plus haut dans la partie présente le 3e point du 2e chapitre : « La démarche « biocentrique » : une étude du vivant dénuée de toute finalité ? ».

[1000] „Kein Blatt gleicht dem andern, kein Menschen Antlitz trägt zweimal dieselben Züge! Wie verkehrt ist es, aus solcher Eigenart der Form das Recht des Einzelnen abzuleiten auf Sonderdasein, auf „Freiheit", auf Willkür. Wir sagen vielmehr umgekehrt: jegliches Sonderdasein, alle „Freiheit", alle Willkür ist der vollkommene Gegensatz des Individuellen, denn alles Individuelle ist gebunden an den Rhythmus des Lebens." Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 8.

[1001] Idem.

volonté sans destruction de la forme naturelle et individuelle. Un tel raisonnement permet de condamner d'une seule traite, au nom du rythme choisi comme valeur fondamentale, les idéologies libérale, républicaine et matérialiste, supposées être « anti-vitales » et « anti-rythmiques » car fondées sur le même principe rationnel et destructeur.

> « L'acte spirituel nous fait détruire le rythme ! Derrière tout arbitraire, il y a l' « Un exclusif », qui cherche à se répandre en se posant lui-même et s'efforce, à cette fin, de créer le plus grand nombre possible d' « unités » (…). Le fait que le moi puisse se poser a comme préalable la décomposition de la nature et de la vie. Que le résultat soit une accumulation de valeurs monétaires égales (capitalisme), une accumulation d'hommes égaux (communisme) ou une accumulation d'objets égaux (industrialisme), ne change pas la similitude de l'acte qui en est la base[1002]. »

L'idéologie dominante des industriels, celle des banquiers et celle des ouvriers sont ramenées à un même fondement[1003]. Le gymnaste voit d'ailleurs tant dans la domination de l' « ordre » que dans celle de l' « anarchie » des extrêmes incompatibles avec les valeurs du vivant et qu'il est indispensable de combattre par tous les moyens. A ses yeux, ces deux principes sont d'une certaine manière à l'image de ceux qui les représentent, c'est-à-dire qu'ils ne s'opposent qu'en apparence. L'un comme l'autre aboutissent au même résultat, sachant que le triomphe de l'ordre, qui se fonderait nécessairement sur une « rationalisation complète de la vie », entraînerait en définitive sa destruction totale et l'avènement du « chaos ». A ces deux voies conduisant au même déclin, BODE tente de faire valoir une « alternative rythmique » : situé quelque part entre l'anarchie et l'ordre sans vie, le rythme ne peut survivre que dans le maintien d'un certain équilibre entre les forces rationnelles et les forces vitales ; il est, à ses yeux, le seul rempart contre les progrès de l'atomisation et de l'uniformisation des individus[1004].

[1002] „Im geistigen Akt zerstören wir den Rhythmus! Hinter aller Willkür steht das „ausschließende Eine", das sich durch Selbstsetzung ausbreiten und zu diesem Zwecke die größtmögliche Zahl von „Einheiten" schaffen will (...). Die Selbstsetzung des Ichs hat zur Voraussetzung die Zersetzung der Natur, des Lebens. Ob diese Selbstsetzung eine Anhäufung gleicher Geldwerte (Kapitalismus), eine Anhäufung gleicher Menschen (Kommunismus) oder eine Anhäufung gleicher Dinge (Industrialismus) ist, ändert nicht die Gleichartigkeit des zugrunde liegenden Aktes." Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 12 sq.

[1003] Il s'agit là d'une tendance relativement fréquente dans les rangs de la bourgeoisie cultivée, que son esprit de caste menait à payer d'un même dédain tout le reste de la société. « Le monde ouvrier n'existait guère pour [le clerc], si ce n'est qu'il le devinait uni, moralement et physiquement, avec le patronat, y compris quand ils s'affrontaient. C'étaient tous des gens à se battre pour un bout de gras. » Marc Cluet, « Avant propos », in idem *et al.*, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, *op. cit.*, p. 11.

[1004] Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 14.

Par ailleurs, refuser, comme Rudolf BODE, l'idée selon laquelle l'histoire de tous les peuples commencerait par un « état de nature » chaotique caractérisé par l' « anarchie des instincts », le « droit du plus fort » et la « guerre de tous contre tous », revient à contester la nécessité d'un « contrat social », tant dans sa version monarchique conçue par Thomas HOBBES (1588-1679) que dans sa version démocratique imaginée par Jean-Jacques ROUSSEAU. Pour BODE comme pour KLAGES, la « volonté de puissance » de l'homme moderne, qui est responsable de l'esclavage, des guerres et de la destruction de la nature, n'est pas la conséquence d'une pulsion naturelle, mais elle provient de l'intrusion de l'esprit dans la cellule vitale. L'enfance des peuples est, selon lui, un état harmonieux qui se rapproche davantage de l' « âge d'or » romantique et dans lequel l'homme, porté par la vague rythmique de la nature, menait une existence paisible et épanouie.

> « L'enfance d'un peuple n'est pas plus chaotique que la structure de l'âme d'un enfant. Ce n'est qu'en considérant le monde d'un point de vue rationnel et mécaniste que la vie de l'âme enfantine, qui, tel le feu, est en perpétuel mouvement rythmique, prend un caractère « indiscipliné », « chaotique » ; si l'on regarde le monde d'une perspective vivante, dominée par l'âme, on se rend compte que tout changement, toute rupture de l'ordre, provient de l'individualité, qui doit elle-même sa forme au rythme cosmique de la vie[1005]. »

Tout en admettant que cet état originel est à jamais révolu, Rudolf BODE cherche à accélérer la prise de conscience de ses contemporains face à l'état d' « effondrement » dans lequel se trouve leur culture, afin que la nation décide de s'engager sur une « troisième voie », fondée sur l'épanouissement psychique et corporel de l'individu et la préservation des forces rythmiques. Destinée à « poser le fondement sur lequel une nouvelle culture allemande pourra ensuite se développer », sa gymnastique vise avant tout à revaloriser les aspects qualitatifs du mouvement et du travail, afin d'aider l'homme moderne à dépasser une logique exclusivement quantitative qui, sur le long terme, s'avère peu « économique », dans la mesure où la négligence des valeurs de l'âme a pour effet l'épuisement des forces productives de l'individu[1006]. Une fois que les hommes auront retrouvé un équilibre satisfaisant, ils percevront les traces de leur intégration dans le rythme

[1005] „Die Kindheit eines Volkes hat ebensowenig chaotischen Charakter wie die Struktur der Kinderseele. Erst vom Standpunkt geistiger mechanistischer Weltbetrachtung aus gewinnt das dem Feuer gleich in stetigem rhythmischen Wandel begriffene Leben der Kinderseele den Charakter des „Disziplinlosen", des „Chaotischen", vom Standpunkt einer lebendigen, d.h. seelenhaften Weltbetrachtung entspringt aller Wechsel, alle Durchbrechung der Ordnung, der Individualität, die ihrerseits wieder dem kosmischen Lebensrhythmus ihre Form verdankt." *Ibid.*, p. 14.
[1006] Cf. Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 26.

cosmique de la nature, abandonneront définitivement leurs revendications contre-nature de liberté, d'égalité ou d'ordre, et se sentiront à nouveau instinctivement réunis par des liens naturels, longtemps mis à mal par les valeurs de l'esprit.

Malgré la persistance, chez BODE, du rêve communautaire, ce dernier soulève également lui-même les limites de sa propre démarche. Il rappelle tout d'abord que le travail éducatif ne peut avoir qu'un effet déclenchant, qui, pour beaucoup, risquera d'arriver bien trop tard.

> « [L]à où l'eau de la vie est définitivement tarie, dégager des pierres et des éboulements ne suffira pas à créer une source rythmique jaillissante[1007]. »

Contrairement à ce que croyait JAQUES-DALCROZE, le rythme tel que le conçoit BODE ne peut en aucun cas être « implanté » à l'homme de l'extérieur ; l'essentiel du travail revient à la nature, à qui on peut simplement tenter de faciliter la tâche. Ensuite, même pour ceux qui parviendront à réveiller en eux les forces irrationnelles, le « rythme originel » tel que le possèdent les animaux sauvages et certains primitifs est à jamais perdu, de même qu'il ne sera jamais possible de rétablir parfaitement en nous le lien qui relie ceux-ci à la nature[1008]. Oscillant entre des revendications remarquablement ambitieuses (comme celle consistant à vouloir faire de sa gymnastique le « fondement » de la culture [« Unterbau der Kultur[1009] »]) et une tendance, inscrite dans la nature même de sa démarche anti-rationnelle et anti-activiste, à relativiser l'ampleur de ce que l'on peut réellement entreprendre et atteindre, Rudolf BODE semble avant tout chercher à endiguer la catastrophe faute de pouvoir véritablement « inverser la vapeur », en attendant, avec KLAGES, un hypothétique « sursaut vital ».

La distinction entre rythme vital et mesure rationnelle permet de dénoncer en des termes très parlants la logique utilitariste de la civilisation industrielle et la mécanisation généralisée qu'elle entraîne, et, pour Rudolf BODE, de se démarquer du volontarisme d'expériences sociales fondées sur la culture physique et qui constituent, au fond, la reprise du schéma schillerien de l'auto-réforme

[1007] „[W]o das Wasser des Lebens endgültig versiegt ist, schafft kein Wegräumen von Steintrümmern und Felsgeröll eine rhythmisch sprudelnde Quelle." Rudolf Bode, „Der Rhythmus als Weltanschauung", in idem, *Rhythmus und Körpererziehung*, *op. cit.*, p. 73.
[1008] Cf. Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, *op. cit.*, p. 18.
[1009] Cf. Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, *op. cit.*, p. 20.

et de la thérapie collective tentée par WAGNER. A la démarche à la fois « progressiste » et « régressive » de personnalités comme JAQUES-DALCROZE et LABAN, qui, tout en essayant de réactiver des réflexes millénaires, croyaient en la possibilité de faire avancer l'humanité « autrement », KLAGES et BODE opposent une conception exclusivement « conservatrice » (au sens premier du terme) : c'est précisément au nom de la volonté de progrès que l'homme a détruit ce qu'il y a de plus beau, à savoir la danse rythmique du cosmos.

Si l'on accepte qu' « on ne peut pas vouloir le rythme », cela signifie également qu'il est impossible de l' « instrumentaliser » dans le cadre de la formation de l'individu comme d'un quelconque projet de société, et que toute tentative allant dans ce sens doit être considérée comme le résultat d'une confusion entre rythme et mesure, ou bien comme étant secrètement au service de la logique matérialiste dominante. Le rythme ainsi défini devient alors le symbole de la cohésion originelle du vivant, mais aussi la marque de tout ce qui est naturellement beau et productif, de ce qui n'est ni dénombrable ni mesurable, qui « n'a pas de prix » et est mis en danger par le prétendu « progrès » de la civilisation. La mission première de tout éducateur doit être non pas de l' « incorporer » artificiellement à la jeunesse, mais de le préserver face au danger que constitue un rapport purement utilitariste à la nature. Ce lien fondamental qui unit toute chose dans une immense pulsation est, dans ce discours, infiniment supérieur à toute forme de « coordination métrique », qui entraînerait la perte des forces productives de l'individu et la destruction définitive de toute cohésion naturelle, pour aboutir finalement soit à l'épuisement soit à l'explosion du corps social.

Mais en cherchant à combattre toute forme d' « activisme » et de « volontarisme » et en se mettant au service des « forces inconscientes », on devait accepter de réduire sa marge d' « action » par rapport à la société. De son côté, Ludwig KLAGES est persuadé qu'en remplaçant (ou du moins en complétant) le regard « microscopique » et « déstructurant » que la science pose sur le vivant par une perspective d'étude qui en préserve toute la « magie », il mettra un terme à la spirale de l'utilitarisme, suscitera auprès de ses lecteurs un « respect religieux » pour les miracles de la nature, et que le retour d'un tel rapport affectif recréera le lien profond qui unissait l'homme au cosmos, mais aussi chaque individu à la communauté organique dont il dépend. Son disciple Rudolf BODE

tire les conclusions de ses théories sur le « mouvement expressif » et en vient, quant à lui, à miser sur une réforme de l'éducation fondée sur un meilleur équilibre entre la formation de la volonté et la stimulation des forces vitales. La préservation de la forme rythmique du mouvement et de l'instinct deviennent, chez lui, un véritable devoir éthique, dont dépendra l'avenir du peuple. Parallèlement, la vision de la « masse vibrant dans le rythme » [*die im Rhythmus schwingende Masse*] prend la signification d'une « totalité organique » dans laquelle on peut voir « le modèle réduit[1010] » de la communauté rêvée. Cependant, le respect de la démarche « anti-volontariste » interdit toute intervention brutale : comparable au jardinier, l'éducateur ne peut que préparer la voie au changement ; il doit laisser faire la nature, créer les conditions qui lui permettent de reprendre le dessus.

Le tournant « vitaliste » que représentent KLAGES et BODE s'accompagne d'un discours plus agressif et politiquement plus ambigu. Sans tomber immédiatement dans un activisme politique qui les contraindrait à renier leurs principes, les deux hommes s'en prennent, au nom de la défense de la vie, au christianisme mais aussi aux fondements de la démocratie, présentant les valeurs de « liberté » et d' « égalité » comme contre-nature et dangereuses. Tandis que le gymnaste fustige l' « internationalisme », déplore la perte du sentiment d'appartenance « raciale, familiale et nationale », et adhère dès 1922 au NSDAP, le philosophe tombera, en 1940, dans l'antisémitisme le plus primaire[1011], alors que son exil en Suisse ne le mettait pas en danger vis-à-vis du régime hitlérien[1012]. Devons-nous considérer, avec Tobias Schneider, que le pas à franchir était minime[1013] ?

[1010] Voici la citation complète de Laure Guilbert : « Le système de représentation du mouvement qu'inaugure Rudolf Bode fonctionne en réalité comme le modèle réduit d'un nouveau monde à venir. Il est l'instrument d'une révolution culturelle, dont le but est de substituer la cadence artificielle du monde moderne par le rythme organique du cosmos. Le gymnaste entend ainsi abolir le modèle dominant de la société, fondé sur la logique de la raison abstraite et de la cadence anonyme, et instaurer un modèle communautaire fondé sur les valeurs d'extase fusionnelle, d'interdépendance et d'harmonie. » Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich*, *op. cit.*, p. 29.

[1011] Lire l'introduction de : Alfred Schuler, *Fragmente und Vorträge : aus dem Nachlaß. Mit einer Einführung von Ludwig Klages*, Leipzig, Barth, 1940.

[1012] Jean-Luc Evard va beaucoup plus loin dans ses accusations contre Klages. Dans un chapitre intitulé « Klages chez les nazis », il prétend qu'entre 1933 et 1938, celui-ci tente de se profiler parmi les idéologues officiels du Troisième Reich en pesant sur les articles fondamentaux de l'antisémitisme. La question de l' « affrontement » entre Klages et Rosenberg se pose, selon lui, en ces termes : « Cet antisémitisme [celui du régime] doit-il jouer principalement la corde chrétienne, ou doit-il au contraire revendiquer un paganisme au nom duquel il s'attaquera ensuite aux églises chrétiennes ? Ou encore : la révolution *völkisch* se déclare-t-elle antisémite au nom d'un Christ « aryen-nordique » (c'est la version Chamberlain / Rosenberg), ou, plus « païenne » encore, vise-t-elle judaïsme et christianisme comme deux produits du même sémitisme (c'est la version de Schuler, de Klages et de Himmler) ? » Jean-Luc Evard, *Signes et insignes de la catastrophe. De la swastika à la Shoah*, Paris, Editions de l'Eclat, 2005, p. 74. Du même auteur et sur l'introduction de la svastika par Klages et Schuler dans le cercle de Stefan George, lire aussi : idem, « La croix gammée chez les poètes », in Marc Cluet *et al.*, *La fascination de l'Inde en Allemagne*, *op. cit.*, p. 299-314.

Une chose semble certaine : une intégration (même prudente) dans le mouvement national-socialiste devait pouvoir susciter chez les deux hommes l'espoir (largement illusoire) de voir se réaliser leurs principaux objectifs : une révolution culturelle (« un tournant vital » ?) allant dans le sens du renversement des valeurs rationnelles, la constitution d'une communauté fusionnelle fondée sur des liens « biologiques », mais sans doute aussi la réalisation d'une ambition personnelle.

[1013] Tobias Schneider est l'auteur de deux articles étudiant les rapports que Klages et son cercle ont entretenus avec le national-socialisme. Cf. Tobias Schneider, „Ideologische Grabenkämpfe. Der Philosoph Ludwig Klages und der Nationalsozialismus", *art. cit.* ; ainsi que : idem, „Sektierer oder Kampfgenossen? Der Klages-Kreis im Spannungsfeld der NS-Kulturpolitik", in Walter Schmitz *et al.*, *Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur*, Dresden, Thelem, 2005, p. 299-323. Dans ce dernier article, Tobias Schneider décrit les tentatives successives de la part des disciples de Klages Rudolf Bode (1881-1970), Werner Deubel (1894-1949), Hans Kern (1902-1945), et Hans Eggert Schröder (1905-1985) pour faire accepter la compatibilité entre le „biocentrisme klagésien" et l'idéologie du régime, et faire de Klages un des idéologues officiels du NSDAP.

Conclusion

La tendance, qui s'est développée dans le premier quart du XX^{e} siècle, à évaluer les individus et les phénomènes en fonction de leur plus ou moins grande « rythmicité », et à poser ainsi le rythme en objet de culte ou en critère moral méritait d'être soumise à un examen critique. Celui-ci a permis de mettre en évidence une logique collective plus ou moins consciente, mais qui prend tout son sens dès lors qu'on la replace dans le contexte culturel et social qui lui a donné naissance.

Les critiques et revendications que véhicule le fréquent constat d' « arythmie » de l'homme moderne et de la civilisation rapprochent ce discours des peurs de « dégénérescence » et du diagnostic de « nervosité » ou de « neurasthénie » qui ont cours autour de 1900. Par-delà le « déguisement » médical qui entoure cette tendance au catastrophisme et ces mises en garde, celles-ci apparaissent comme l'expression de la « somatisation d'un malaise de classe ». Durant l'époque wilhelminienne, les membres de la bourgeoisie cultivée, qui sont principalement les auteurs de ces observations critiques, éprouvent le sentiment partiellement justifié de leur propre « décrochage » social, et expriment leurs angoisses à travers le tableau qu'ils brossent de la civilisation et leurs visions d'avenir.

Les causes de cette inquiétude sont multiples. Tandis que la visible ascension des industriels et du milieu des affaires creuse un fossé toujours plus grand à l'intérieur de la bourgeoisie et suscite un sentiment d'injustice, la révolution prolétarienne, qui risquerait de désorganiser la société et de laisser libre cours au « triomphe de la médiocrité », semble de plus en plus menaçante. Par ailleurs, les clercs, caractérisés par un esprit de caste très marqué, contestent l'avènement d'un modèle de formation qui traduit la domination de l'utilitarisme des ingénieurs et des techniciens et met en danger leur hégémonie culturelle et éducative. A partir du naturalisme, l'orientation ouvertement anti-bourgeoise de l'art moderne est vécue comme la contestation directe du rôle de définition des normes esthétiques dont ils croyaient avoir le monopole. Face à ces évolutions qui leur sont défavorables, les membres de la classe cultivée luttent

contre tout ce qui paraît remettre en question leur position sociale et leur prestige, mais en présentant les facteurs qui les « écrasent » comme des maux touchant l'ensemble de la société. Plus qu'une simple métaphore, la médicalisation de leur discours est censée développer des tendances hypocondriaques[1014] dans la population, qui leur permettraient de se profiler ensuite comme « médecins du corps social » et uniques détenteurs des remèdes susceptibles de sauver l'humanité, la société ou bien la race de leur déclin[1015]. Elle prend essentiellement appui sur les théories de DARWIN, qui ont connu en Allemagne une réception très vive et ont répandu l'idée selon laquelle toute espèce pouvait « dégénérer » ou bien, au contraire, connaître une évolution « ascendante », ainsi que sur les écrits de NIETZSCHE qui, en conflit avec WAGNER, avait vu dans l' « arythmie » de ce dernier le symptôme d'une « décadence » générale de la culture allemande, qu'il fallait d'urgence réconcilier avec les valeurs du corps et de la vie. Reprenant à leur compte les raisonnements et le vocabulaire de ces deux penseurs, les clercs présentent ce fléau comme un mal qui se répand, ronge les fondements de l'édifice social et dont il faut donc d'urgence interrompre la propagation.

Par un mécanisme psychosocial de projection de leurs angoisses collectives sur le corps humain, la dénonciation de l'arythmie comme « problème de coordination », provenant lui-même de l'« absence d'un lien efficace entre le cerveau et les muscles » (Emile JAQUES-DALCROZE), ou bien comme la conséquence de l' « introduction d'une force séparatrice au sein de la cellule vitale » (Ludwig KLAGES) exprime, en

[1014] Le terme d'« hypocondriaque » est ici employé dans le sens de « malade imaginaire », et non dans celui de « mélancolique, neurasthénique », ce qui laisserait entendre que les clercs entretiennent la population dans un état dépressif conduisant à la passivité. Or, les tenants de la « réforme de la vie », et particulièrement les représentants du « mouvement du rythme » prônent, au contraire, des solutions « actives » aux maux de la civilisation. Par-delà leur tendance au catastrophisme, leur discours est caractérisé par un certain optimisme, qui tourne parfois même au messianisme.

[1015] Notons que les problèmes qu'accusent les clercs sont souvent bien réels, et que les solutions qu'ils ont apportées ont parfois un intérêt pédagogique certain, même si leurs discours leur servent également de faire-valoir. On peut, à cet égard, souvent observer une gradation qui, concernant la rythmique, pourrait se ramener aux cinq stades suivants :

1- La rythmique permettrait un meilleur enseignement de la musique.
2- La pratique de la rythmique serait un bienfait pour les individus.
3- Des individus formés à la rythmique constitueraient une société meilleure.
4- La société souffre de graves déséquilibres que la rythmique pourrait aider à résorber.
5- Seule « ma » rythmique peut sauver la société du déclin qu'elle connaît actuellement et qui risque de la mener à sa perte.

réalité, la peur de l'abîme qui les sépare progressivement du reste de la société, le sentiment d'une « atomisation » du corps social qui pourrait, à moyen terme, aboutir à son implosion ou à son entière désagrégation, ainsi que la volonté de dépasser les égoïsmes de classe et la perte des liens naturels qui caractérisent à leurs yeux la société moderne.

Ce qui est qualifié d'« arythmique » correspond, en réalité, à tout ce qui accable les clercs ou menace les valeurs qu'ils représentent, et par là même leur influence sur la société. Largement commutable avec les adjectifs « inculte » ou bien « dégénéré », le terme sert, par conséquent, aussi bien à condamner le matérialisme et l'utilitarisme triomphants, qu'à critiquer la tendance générale de l'époque à privilégier la spécialisation et les savoirs techniques au détriment de la créativité, de l'intuition et des qualités de synthèse. Il permet de fustiger l' « intellectualisme » de la « vieille école », qui néglige sciemment l'équilibre de l'enfant et le développement de la personnalité en vue de produire des individus dociles et facilement exploitables, ou encore de mettre la bourgeoisie en garde contre les mauvais traitements infligés aux ouvriers, qui, déshumanisés au contact de la machine, menacent de faire exploser le corps social. L'artiste, qui n'échappe évidemment pas à la propension générale à privilégier le détail et à négliger la composition d'ensemble et qui, sous prétexte d'affirmer son indépendance et sa liberté, perd progressivement tout sens des formes harmonieuses, des équilibres naturels et des réalités corporelles, se voit également taxé d'arythmie. Il résulte de cet ensemble d'accusations et de critiques construites autour de ce terme d'origine médicale un discours plus ou moins cohérent qui, mis à part le fait qu'il s'en prenait à des phénomènes perçus par les clercs comme menaçants, pouvait également se retourner contre eux, lorsqu'il s'agissait, par exemple, de remettre à l'honneur les valeurs de la beauté du corps et de la santé physique, et de dénoncer l'importance démesurée accordée à l'intellect.

Face à ce monde arythmique, la volonté, affichée par certains membres de la bourgeoisie cultivée, de « re-rythmer » les individus et les foules, s'inscrit dans le cadre de stratégies visant, dans la tradition des réformes « indolores » héritées du XVIII^{e} siècle, à retransformer la « société » froide et anonyme de l'ère industrielle en une « communauté » fraternelle (selon la définition donnée par le sociologue Ferdinand TÖNNIES), tout en prenant soin de la recentrer sur soi. Fondé à la fois sur une analogie entre corps individuel et corps social et sur un renversement des valeurs aboutissant, au sein de la mouvance de la « réforme de la vie », à l'édification de ce qu'il convient d'appeler une véritable « religion de la santé », le discours sur les bienfaits du rythme se nourrit d'un certain nombre d'éléments conjoncturels et de références culturelles communes. Ainsi, la réhabilitation « philosophique » du corps, entamée par Arthur SCHOPENHAUER puis surtout par Friedrich NIETZSCHE, avait mis fin à des siècles de dénigrement dans la tradition platonicienne et chrétienne. Elle trouve une application directe dans l'obsession de toute une génération de clercs à vouloir « régénérer », à la fois physiquement et moralement, les habitants des grandes villes, voire améliorer les caractéristiques de la race en faisant porter aux femmes un habit plus sain, en pratiquant le végétarisme, la gymnastique, les « bains d'air et de lumière », ou encore en faisant campagne contre la consommation d'alcool et pour les thérapies « naturelles ». Les « remèdes » et les « traitements » préconisés reprenaient en grande partie les principes hygiénistes du XVIII^{e} siècle, à la différence qu'ils étaient, le plus souvent, accompagnés d'un discours irrationnel de type ésotérique, partiellement emprunté à la médecine romantique, et laissaient largement transparaître les intentions hégémoniques de ceux qui se réservaient le droit de les administrer.

Par ailleurs, tandis que le succès international des danseuses américaines Loïe FULLER, Isadora DUNCAN et Ruth ST DENIS fait apparaître le corps comme l'instrument d'une libération de l'expression, mais aussi d'une « union mystique avec le cosmos », on projette sur l'Antiquité grecque et les civilisations dites « primitives », découvertes aux siècles précédents en Afrique, en Australie et en Amazonie, des rêves

de synthèse entre nature et culture, ainsi que la vision d'expériences communautaires « fusionnelles », liées notamment à la pratique du travail rythmique ou à de grandes réalisations collectives à caractère à la fois artistique et religieux. Enfin, la médiatisation du conflit qui oppose le médecin berlinois Wilhelm FLIEß, auteur d'une théorie sur les « biorythmes » et sur la récurrence de périodes « masculines » et « féminines » dans tous les phénomènes biologiques, à son ami de longue date Sigmund FREUD et ses détracteurs Hermann SWOBODA et Otto WEININGER, ainsi que la notoriété acquise par l'école du psychologue Wilhelm WUNDT et son étude expérimentale de la perception des rythmes, contribuent également à la constitution d'un véritable creuset de références, dans lequel les clercs vont pouvoir puiser allègrement pour justifier le bien fondé de leurs stratégies et asseoir ces dernières sur un socle théorique solide.

La mosaïque que constitue l'ensemble de ces éléments largement connus du public cultivé fait apparaître le rythme comme un levier d'action idéal pour éduquer les masses et pacifier les rapports sociaux, mais aussi comme l'instrument possible d'un leadership qui s'exercera sans la moindre violence. Tout d'abord, la présence de ce principe au cœur même de notre organisme, ainsi que le rôle pédagogique et socialisant qu'il est supposé avoir joué par le passé, font de lui un remède aux déséquilibres de la société moderne à la fois facilement accessible et administrable à tous. Par ailleurs, compte tenu de son aptitude, souvent relevée, à la synthèse et à la réunion des extrêmes (qu'il s'agisse du corps et de l'âme, de l'ordre et du mouvement, des sphères vitale et rationnelle, du sentiment de liberté et de l'intégration au groupe), le rythme se présente comme une mystérieuse force structurante, capable de créer une cohésion parfaite entre les parties et le tout, et ce dans le respect d'une « hiérarchie naturelle », qui n'est pas vécue comme une usurpation ou une contrainte, mais plutôt comme une simple analogie au rapport établi, à l'intérieur du corps, entre le cerveau, qui donne les impulsions, et les muscles, qui les réalisent. Au sein de l'organisme comme entre les différents membres d'un groupe, l'éducation rythmique sera donc à même d'améliorer la communication et d'ouvrir la voie à une transmission « sans perte » des ordres entre l'instance qui les

formule et celle qui les met en application, principalement en développant la réceptivité de l'organe exécutant ainsi que son aptitude à réagir sans délai et avec la plus grande précision aux injonctions les plus complexes.

Enfin, chacun sait que, par son caractère incitatif et entraînant, le rythme provoque une irrésistible envie d' « entrer dans la danse » et éveille en tout individu un sentiment de joie et de libération intérieure. Dans le chœur rythmique, tout en apprenant à obéir, chacun s'intègre à une démarche collective ; la rencontre entre le « rythme intérieur » et les injonctions rythmiques venant de l'extérieur, mais aussi le simple fait d'allier son propre rythme à celui des autres membres du groupe, procurent à tous les participants une jouissance sans pareille, qui légitime, d'une certaine manière, la tutelle indispensable du chorégraphe ou du professeur de rythmique.

En schématisant légèrement, nous pouvons distinguer, à l'intérieur des projets de réforme fondés sur le rythme, trois attitudes différentes, qui ne s'excluent pas mutuellement mais découlent, au contraire, partiellement les unes des autres : la tentative d' « auto-réforme » ou de « réforme de l'individu », conçue comme le préalable d'une reconstruction de la société sur de nouvelles bases, aboutit, dans un deuxième temps, à des projets de plus grande envergure, dont la réalisation nécessite un interventionnisme plus fort et le soutien de personnalités influentes ; ceux-ci sont, dans un troisième temps, contestés dans leur principe même, au nom de la défense d'un rythme vital et hostile à la rationalité, qui serait mis en danger par toute forme de « volontarisme » et représenterait néanmoins le seul lien naturel possible d'une communauté conçue comme « totalité organique ».

La première de ces trois positions constitue la reprise du concept d' « éducation esthétique » développé à la fin du XVIII^{e} siècle par Friedrich SCHILLER : avant de renverser prématurément les piliers de l'ordre social, on tente d'agir en profondeur sur l'individu, en partant du principe que la réforme de la société qui s'imposera alors

d'elle-même, se fera dans un large consensus, sans sacrifice humain ni débordement ou bain de sang. Longtemps négligé à l'intérieur d'une formation musicale essentiellement fondée sur l'intellect et la maîtrise de la technique instrumentale, l'enseignement du rythme restitue à la musique sa nature avant tout corporelle. Il permet également de redécouvrir des méthodes éducatives qui permettent la mobilisation de l'individu dans son entier (corps, âme et esprit), et dont l'efficacité semble largement prouvée par la supériorité culturelle et artistique des Grecs anciens, supposés en avoir expérimenté les bienfaits. Au risque de se condamner à une certaine marginalité au sein de l'enseignement musical institutionnel, le « solfège corporel » développé par le compositeur suisse Emile JAQUES-DALCROZE élargit ainsi peu à peu ses objectifs pour devenir une méthode complexe d'éducation « par le rythme », qui se conçoit de plus en plus comme un moyen de « musicaliser » les hommes, et par là même de les rendre à la fois plus disciplinés, plus performants, plus libres et plus heureux. Par-delà la volonté d'opérer le rééquilibrage, souhaité en son temps par SCHILLER, entre la raison et la sensibilité, et de développer les capacités d'expression et de communication indispensables au dialogue entre les personnes et les groupes sociaux, la gymnastique rythmique permet, tout en « assouplissant le système nerveux », d'améliorer la coordination entre les différentes facultés de l'individu. Conformément à la logique fondatrice de la « réforme de la vie », elle part du principe que la construction d'une « société coordonnée » doit précisément s'appuyer sur la formation d' « individus coordonnés », qui auront par la suite plus de facilités à faire fructifier ensemble leurs talents et à unir leurs efforts. Influencé en cela par les théories de Karl BÜCHER sur les bienfaits du chant dans l'organisation primitive du travail et le rôle « socialisateur » joué par le rythme aux confins de la civilisation, JAQUES-DALCROZE mise sur les effets positifs de l'automatisation des mouvements et la libération de l'esprit qu'elle entraîne. Par la maîtrise d'une technique qui lui permet d' « incorporer » le rythme de la musique, l'homme acquiert non seulement la capacité à vivre plus intensément cette dernière, mais aussi à donner forme à ses pulsions et à ses instincts, ce qui lui donne la possibilité de les partager avec d'autres, voire d'intégrer leur expression dans une œuvre

collective. Plus performant dans ses diverses activités mais aussi plus créatif, plus apte à se concentrer et à travailler avec d'autres, l'apprenti rythmicien tire de cet enseignement une joie profonde, le sentiment d'avoir dépassé le chaos qui était en lui, et de s'être lui-même partiellement détaché de « l'emprise de la matière » en apprenant à « spiritualiser » ses mouvements.

L'utilisation de l'art comme levier d'action sur la société, suggérée par le *Rembrandt éducateur* de Julius LANGBEHN, un des best-sellers de l'époque, supposait, pour une grande partie des clercs, que l'on commence par « régénérer » celui-ci, ce qui pouvait passer par la réintroduction du rythme comme principe fondamental de la création esthétique. En prenant ainsi position en faveur de formes à la fois dynamiques, épurées et clairement structurées, essentiellement d'inspiration classique, on tentait de reprendre le contrôle des normes esthétiques, de guérir de leur « égoïsme » et de leur « intellectualisme » les artistes avant-gardistes, tout en leur donnant les moyens de produire à nouveau des œuvres harmonieuses et bénéfiques à la nation. En se présentant de façon générale comme une « préparation à l'art », la rythmique cherche à agir en profondeur sur les différents métiers de la création comme de l'exécution (acteurs, chanteurs, metteurs en scène, musiciens, chefs d'orchestre), afin que tout ce qui émane d'eux inonde de son rythme régénérateur et restructurant l'ensemble de la société. En ce sens, construit dans le but de former à cette méthode une petite élite de pédagogues censés se profiler par la suite à la tête d'une vaste thérapie sociale, l'institut de rythmique de Hellerau contribue à faire de la cité-jardin le « laboratoire d'une humanité nouvelle ».

Dans certains cas, la réforme de l'individu par le rythme s'intègre dans le cadre d'expérimentations collectives à plus ou moins grande échelle qui, comme pour le dernier exemple cité, nécessitent un investissement humain et financier à la mesure des objectifs fixés. Le projet, élaboré par Rudolf LABAN, d'une communauté de travail et de fête, le théâtre d'élite que souhaite construire Georg FUCHS et, bien sûr, la cité-

jardin de Dresde-Hellerau témoignent (virtuellement, à l'exception de cette dernière) de la volonté de créer de véritables « cellules expérimentales », censées servir de point de départ à une refondation plus vaste de l'édifice social. A l'intérieur de ces microsociétés d'avant-garde, le rythme et la danse prennent en quelque sorte la place de la religion en tant qu' « institution[s] sociale[s] », à la différence que les cérémonies auxquelles ils sont supposés donner lieu seraient avant tout, pour la communauté, l'occasion de se célébrer elle-même tout en renforçant sa propre cohésion.

A Hellerau, la tentative de souder entre eux les habitants de la cité dans le respect d'une hiérarchie sociale « naturelle » assurant l'hégémonie « légitime » des clercs se manifeste, d'une part à travers l'idée, proposée par Wolf DOHRN, d'une « mission » commune visant à faire fructifier, avec le rythme, une découverte jugée aussi capitale que celle de l'électricité, tout en œuvrant patiemment à l' « évolution ascendante de la race », et d'autre part dans la reprise du projet wagnérien d'une « œuvre d'art totale », conçue à la fois comme un aboutissement de l'art, un retour à ses origines, et comme le meilleur des remèdes à la fragmentation du corps social. Persuadés qu'il n'avait manqué à Richard WAGNER que le rythme pour aboutir à une synthèse satisfaisante, Emile JAQUES-DALCROZE et Adolphe APPIA visent à étendre aux groupes humains les bienfaits de la rythmique sur les individus et à transformer ainsi la communauté de Hellerau elle-même en une « œuvre d'art totale », c'est-à-dire une construction harmonieuse, vivante, cohérente, structurée, joyeuse et fraternelle, qui s'imposera naturellement comme le modèle d'une « troisième voie » entre capitalisme et communisme. Les corps mus rythmiquement et réunis sous la forme d'un chœur parfaitement coordonné deviennent à la fois la métaphore de la société nouvelle que l'on cherche à bâtir et le lieu de la réalisation de cet idéal.

Tandis que chez le metteur en scène Georg FUCHS, l'expérimentation d'une nouvelle forme de cohésion sociale à l'intérieur d'un cercle restreint attelé à la reconquête du rythme salvateur prend la forme d'une « scène d'élite », autour de

laquelle tout serait mis en œuvre pour permettre aux plus beaux spécimens de la race allemande d'élaborer, en toute indépendance, la « vraie » culture qui fait défaut au *Reich* depuis son unification, on voit réapparaître chez Rudolf LABAN la volonté de faire de la danse le principal levier d'une pacification durable des rapports sociaux. Doté d'un sens particulier qui lui permet de porter sur l'homme comme sur la société un regard « conciliateur » et « synthétique », le danseur est présenté comme le seul être capable d'éduquer la jeunesse dans le respect de son équilibre intérieur, de lui apprendre à coordonner ses forces, et de dissoudre les tensions et les inhibitions individuelles et collectives qui empêchent l'émergence d'un sentiment communautaire. En proposant d'édifier le travail et la fête en piliers d'un nouvel ordre social, LABAN envisage le retour, à un niveau plus élevé, d'un état de culture comparable à celui décrit par Karl BÜCHER dans les sociétés primitives, où ces deux activités fondamentales, profondément unies par le même rythme, se conditionnaient et se relayaient mutuellement sans véritable rupture. En créant les conditions permettant de reproduire, mais à rebours, l'évolution décrite par l'économiste, le chorégraphe prévoit de retransformer le travail en fête et, à travers cette revalorisation, de faire en sorte que l'ouvrier finisse par reprendre goût à son labeur et par rentrer dans le rang. Parallèlement à cette stratégie visant à réduire l'agressivité du prolétariat, le danseur s'octroie, dans le cadre de ce projet, une position centrale de metteur en scène d'une réconciliation sociale permanente : par la représentation dansée des tensions qui agitent les différents groupes et des revendications qui émanent d'eux, ceux-ci, guidés par le pouvoir synthétique et pacificateur du chorégraphe, parviendront à exorciser leurs conflits et à les dépasser.

En élaborant une série de projets de plus ou moins grande envergure, dans lesquels le rythme et la danse sont les principaux outils de la construction d'une communauté plus unie, plus joyeuse et plus fraternelle, les clercs se présentent comme les porteurs de l'intérêt général et les leaders naturels du nouvel ordre à construire. Dans la réalité, on sait que leur autorité ne s'est appliquée que ponctuellement et à une partie

infime de la société, essentiellement constituée d'artisans et d'employés, qui cherchaient ainsi, de façon illusoire, à acquérir une sorte de « ticket d'entrée » dans les milieux de la bourgeoisie cultivée. Mais les querelles internes au « mouvement du rythme » (il y avait pour ainsi dire autant d'écoles concurrentes que de danseurs influents), la résistance au sein même de la bourgeoisie cultivée (loin d'avoir été acquise dans son ensemble aux théories du rythme), le refus catégorique de faire cause commune avec la social-démocratie, l'effet de découragement lié à l'aggravation progressive du décrochage social, puis le traumatisme de la Première Guerre mondiale mettront fin à certaines expériences. Dans d'autres cas, la déception des clercs provoquera, après 1918, un durcissement du ton qui verra les tentatives de conquête d'une hégémonie culturelle basculer dans les tendances plus chauvines et plus ambiguës de la « révolution conservatrice ».

Enfin une troisième tendance, qui se développe dès le début du siècle mais connaîtra son plus grand succès dans les années 1920, consiste à perdre confiance dans ce type de stratégies interventionnistes, tout en persistant à croire que le rythme est la clé de la rénovation sociale tant espérée. Partant du principe que le caractère fondamentalement rationnel et volontariste de leur démarche fait de ces projets de purs produits de la logique marchande dominante, ses représentants considèrent qu'en tant que principe vital, distinct de la mesure mécanique produite par une machine, le rythme ne peut être en soi « réactivé », ni encore moins « incorporé » de façon artificielle à l'organisme. En répandant l'idée selon laquelle on pourrait « vouloir le rythme », Emile JAQUES-DALCROZE et Karl BÜCHER sont accusés d'être les complices involontaires d'un rationalisme destructeur qui dégrade les forces mystérieuses et productives de la nature à l'état de « régularités exploitables » et transforment l'homme en un « esclave de la volonté », parfaitement aveugle aux miracles du vivant et facilement manipulable.

Violemment hostile à l'idée d'une libération de l'individu par le développement d'automatismes, et persuadé que de telles pratiques gymniques ne font que transformer celui-ci en un parfait « rouage », directement intégrable à la chaîne de production, le gymnaste Rudolf BODE mise quant à lui sur la résistance des forces vitales et biologiques, conçues comme les seules sources possibles de cohésion, de beauté et de créativité, tandis que la volonté et la rationalité, devenues dominantes, ne font que « canaliser » et affaiblir le mouvement originel, qui est par définition « génial », pour le détourner à des fins utilitaristes. Compte tenu que, pour celui-ci, seule la nature renferme les énergies capables de rassembler groupes antagonistes et individus dispersés en une « totalité organique », le pédagogue est appelé à former l'individu de façon à préserver tant que possible la forme première du mouvement, à « déblayer la rivière », à la libérer de toutes ses « impuretés », pour que le flux rythmique coule à nouveau librement et réunisse dans sa progression les rives et les îlots parsemés. A la manière des médecines naturelles, qui partent du principe que toute guérison durable ne peut venir que de l'intérieur et que toute intervention brutale d'un corps extérieur ne fait que détruire l'équilibre naturel de l'organisme, on tente de créer les conditions qui permettent à la vie de reprendre par elle-même le dessus sur les forces qui freinent son épanouissement et l'étouffent progressivement, en attendant la venue incertaine d'un « tournant vital » qui renversera soudainement la domination de l'esprit, conçu comme une instance anorganique séparatrice et déstructurante.

Auteur de la théorie du mouvement sur laquelle Rudolf BODE prend appui, le philosophe et graphologue Ludwig KLAGES partage avec ce dernier l'espoir de voir renaître un authentique « sentiment de communauté », fondé sur les liens naturels qui relient les hommes au cosmos, mais il place quant à lui ses espoirs dans un discours « biocentrique », visant à combattre le regard mécaniste et analytique de la science traditionnelle, supposée au service de la destruction de la nature au nom d'intérêts économiques, et s'attachant à recréer un rapport affectif et religieux au monde organique. A la guerre « de tous contre tous » imaginée par DARWIN et à l' « animal-

machine » décrit par DESCARTES, qui ne sont à ses yeux que le résultat de la projection de structures rationnelles sur une réalité qui échappe à de telles catégories, le phénoménologue[1016] oppose un regard émerveillé sur la rythmicité du vivant et l'infinie capacité de renouvellement qui en découle. S'il souligne lui-même que la discipline qu'il est en train de bâtir, se refusant à percer le *nimbus* qui entoure les images, n'aboutit qu'à une « connaissance de mystères », ayant pour effet un « ré-enchantement du cosmos » dans la tradition romantique, KLAGES n'en défend pas moins la complémentarité voire la supériorité scientifique du regard « à distance » qu'il pose sur le monde et de sa démarche fondée sur l' « expérience vécue », par rapport à l'approche « matérialiste », « microscopique » (et en définitive « sacrilège ») de la biologie, qui « dénature » son objet d'étude et en « tue » la spécificité pour mieux le livrer en pâture à la « volonté de puissance » de l'esprit. Car, tandis que cette dernière discipline se cantonne à tout ce qui peut être compté, mesuré et donc exploité, la réflexion « biocentrique » permet la réintroduction dans le discours scientifique de notions purement qualitatives mais néanmoins fondamentales, telles que l'opposition entre

[1016] Klages utilise parfois le terme de « phénoménologie » pour désigner sa philosophie. Il parle également de *Erscheinungswissenschaft*, *Erscheinungsforschung*, ou bien de *Wesensforschung*. Les représentants du courant actuel de la *Neue Phänomenologie*, Hermann Schmitz (*1928) et son élève Michael Großheim (*1962), souhaitant faire sortir la philosophie de la caverne de Platon et de l' « académisme », se réclament non seulement d'Edmund Husserl (1859-1938) mais aussi de Ludwig Klages. Au sujet de ce nouveau courant, lire : Hermann Schmitz, *Höhlengänge. Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie*, Berlin, Akad.-Verlag, 1997 ; ainsi que : idem, *Was ist Neue Phänomenologie?*, Rostock, Koch, 2003. Bien que se fondant toutes deux sur la volonté de décrire les phénomènes tels qu'ils se présentent à la conscience, la démarche de Husserl et celle de Klages sont fondamentalement différentes. Tandis que, pour Husserl, l' « intuition des essences » [*Wesensschau*] est une fonction de la conscience intentionnelle, et désigne sa capacité à reconnaître des structures générales dans des données individuelles, la « contemplation » [*Schauung*] de Klages ouvre la voie à des réalités qui échappent fondamentalement à une approche rationnelle. Le premier croit la phénoménologie capable de dégager la structure rationnelle du monde, tandis que le second va jusqu'à détacher la réalité de la pensée conceptuelle et à postuler la « réalité des images » [*Wirklichkeit der Bilder*]. „Bei den Bildern, welche die erlebte, begrifflich nicht deformierte Erfahrungswirklichkeit darstellen, hat man zunächst an innere Bilder zu denken, wie sie in der Erinnerung oder in ekstatischen Zuständen auftauchen. Aber auch Bilder der äußeren Erfahrung sind gemeint, die den qualitativen Reichtum der konkreten Wahrnehmung ausmachen. Phänomenologisch liegt der Aufwertung der Bilder die richtige Beobachtung zugrunde, daß der Mensch in natürlicher Einstellung nicht primär Dinge wahrnimmt, sondern Situationen erlebt, die unter Umständen poetische Qualitäten besitzen: das Säuseln des Windes, das Rauschen des Meeres, usw., alles Bilder, deren Eindruck sich auch der aufgeklärteste Mensch nicht entziehen kann. Bei diesen Qualitäten handelt es sich laut Klages nicht um bloß subjektive Zutaten, keineswegs um bloße Stimmungen, sondern sie machen in seinen Augen die Erscheinungswirklichkeit selbst aus, wie sie vom Menschen erlebt wird: als „Ferne“, „Verlockung“, „Bedrohung“, usw. Den Bildern billigt Klages einen größeren Wirklichkeitsgehalt zu als den gegenständlichen Begriffen. Wirklichkeit wird damit vom begrifflichen Denken abgekoppelt (...).“ Ferdinand Fellmann, *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993, p. 161 sq.

rythme et mesure, entre la réalité des « choses » et celle des « images », la polarité constitutive du vivant, l'idée de « ressemblance » indispensable à la compréhension des phénomènes de perception, ainsi que la nature profondément inconsciente du vivre. Par ailleurs, en interprétant la différence homme-animal comme le résultat d'une inversion accidentelle entre les pôles du corps et de l'âme, KLAGES tente de remettre en question l'anthropocentrisme de la pensée occidentale et d'ouvrir la voie à un plus grand respect de la nature, censé préparer la réintégration de l'homme dans la cohésion rythmique du cosmos et rétablir par là même les liens originels qu'il entretenait avec le paysage et avec ses congénères.

Parfois qualifié d' « écologiste-conservateur », le discours de Ludwig KLAGES et de son disciple Rudolf BODE mérite certainement qu'on lui reconnaisse une remarquable modernité, au regard des débats actuels sur la bioéthique[1017], le réchauffement de la planète et la préservation de la biodiversité et des écosystèmes[1018]. Mais il constitue également une tentative de faire triompher, à travers une véritable adoration religieuse des forces rythmiques, les valeurs d'imagination, de créativité et de contemplation passive que représente la bourgeoisie cultivée, et de lutter contre le « matérialisme » des Lumières, supposé avoir préparé le terrain à la domination destructrice des industriels. Par ailleurs, l'anti-activisme prôné risquait d'apparaître rapidement comme une impasse pour des « clercs révoltés » dont l'objectif, partiellement inavoué, était également de se profiler en leaders naturels d'un corps social régénéré, ce qui passait obligatoirement par un investissement humain et financier considérable, à la fois personnel et collectif.

Cette attitude largement paradoxale a fatalement débouché sur l'envie de prendre un raccourci. Avec l'utilisation de termes comme « nettoyage », « impureté », « dégénéré », « progrès de la race », on assiste à la naissance d'un arsenal sémantique

[1017] Lire à ce sujet : Heinz-Siegfried Strelow, „Die Diktatur der Zauberlehrlinge. Utopismus als Widersacher des Lebens: Das Beispiel Gentechnik", *Hestia* 21, 2002/03, p. 133-144.
[1018] Cf. Reinhard Falter, *Ludwig Klages. Lebensphilosophie als Zivilisationskritik*, *op. cit.*, p. 128-136.

dangereux, déjà utilisé par des personnalités réputées « humanistes » comme Emile JAQUES-DALCROZE et Wolf DOHRN. A l'emploi de ces termes faciles à « détourner » viennent s'ajouter un discours mystique sur le sang et son lien au sol, une contestation de l' « internationalisme » et des valeurs de « liberté » et d' « égalité » au nom de principes vitalistes, ainsi qu'un « anti-yahvisme » philosophique qui n'aura pas de peine à basculer (ne serait-ce que ponctuellement) dans l'antisémitisme racial. On peut s'imaginer que, pour Rudolf BODE, l'alliance avec le national-socialisme représente une possible sortie de ce paradoxe, en même temps que l'opportunité de réaliser son ambition personnelle. La révolution proposée puis menée par Adolf HITLER, n'était-elle pas une façon plus « active », et donc plus réaliste et moins désespérante, de conjurer le « tournant vital » espéré par les disciples de KLAGES, alors que le philosophe exilé en Suisse, s'il ne condamne pas les initiatives de ses proches auprès des hauts dignitaires du régime, se réfugie dans la plus parfaite ambiguïté. Cet espoir d'accélérer politiquement le cours des choses en tentant de gagner de l'influence sur les objectifs et la philosophie du III^{e} Reich s'avère rapidement être un leurre. Après avoir largement puisé dans leurs idées, l'idéologie officielle, incarnée par Alfred ROSENBERG et Joseph GOEBBELS, condamne publiquement le caractère improductif de cette pensée, jugée incompatible avec les plans conquérants du régime. Il faudra alors attendre la fin de la guerre pour pouvoir à nouveau, mais avec une crédibilité douteuse, tenter de se poser en donneur de morale et d'imposer la vie et le rythme comme les seules valeurs sur lesquelles puisse se construire une « vraie » communauté fraternelle.

Concernant le dérapage de ces projets dans les années 1930, on peut se demander si la référence de la « réforme de la vie » aux idées de 1848 ne constitue pas une des clés de la compréhension de cet échec : à l'image de cette révolution libérale tardive, les *Lebensreformer* tentent la synthèse entre, d'un côté, la liberté individuelle et l'épanouissement personnel hérités de la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen », et de l'autre, les aspirations romantiques à une unité fusionnelle et à une

nation conçue comme une totalité organique. Par là même, ils construisent leurs projets sur un équilibre fragile entre ambition personnelle et rêve communautaire que, d'une certaine manière, tout destinait à imploser.

La volonté de mettre à profit les vertus pédagogiques et socialisantes du rythme et de la danse a connu une vaste postérité, même si le souhait, exprimé par JAQUES-DALCROZE, d'introduire de façon systématique l'enseignement de la rythmique dans les écoles primaires n'a jamais pu aboutir. Récemment, le film *Rhythm is it* (2004) de Thomas GRUBE (*1971) et Enrique SÁNCHEZ LANSCH (*1963), couronné en 2005 « meilleur film documentaire » par le jury du *Deutscher Filmpreis*, a d'ailleurs prouvé l'actualité persistante de cette thématique. Présentant la construction d'un spectacle de danse conçu par le chorégraphe britannique Royston MALDOOM (*1943) sur *Le sacre du printemps* d'Igor Fjodorowitsch STRAWINSKI (1882-1971), accompagné par l'orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Simon RATTLE (*1955), et impliquant 250 jeunes Berlinois de 25 nationalités différentes et issus des milieux sociaux les plus variés[1019], le film insiste, par-delà le travail et l'effort nécessaires à la préparation d'un tel projet, sur la supériorité d'une communication pré-verbale fondée sur le rythme, le pouvoir à la fois disciplinant, coordonnant et libérateur de la danse, et la synthèse magique qui en découle, pour l'individu[1020] comme pour le groupe. Si un tel principe ne semble plus guère aujourd'hui être consciemment mis au service d'un quelconque idéal communautaire, la fascination de la foule, avec le « désir de mort latent » qu'elle implique pour l'individu, et l'aptitude (sans doute illusoire, ou du moins éphémère) de certains phénomènes de masse à résorber une fracture sociale ou nationale[1021], semble néanmoins restée bien intacte.

[1019] La participation au projet des établissements Lenau-Grundschule de Berlin-Kreuzberg et Heinz-Brandt-Oberschule de Berlin-Weißensee, réputés pour leur public défavorisé, conférait au projet une dimension sociale très marquée. Le site officiel du film en tient pour preuve le contraste qui apparaît dans la proportion des élèves ayant, avant cette expérience, déjà eu l'occasion d'assister à un concert de musique classique. D'une école à l'autre, les chiffres allaient d'un seul élève à près de 50%.

[1020] La « devise » du film était : "You can change your life in a dance class."

[1021] Le rêve (très allemand ?) du dépassement d'une fracture nationale par des moyens autres que politiques semble s'être aujourd'hui partiellement reporté sur le sport, et particulièrement sur le football, devenu à certains égards le nouvel « espace liturgique » voué à la célébration par le peuple de son unité retrouvée. Ainsi, trois ans après le succès remarquable du film de Sönke Wortmann (*1959) sur *Le*

Bibliographie

1. TEXTES ETUDIES

1.1 Ecrits à caractère philosophique ou ésotérique

KLAGES, Ludwig, *Bewußtsein und Leben*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 3 [Philosophie III], Bonn, Bouvier, 1974, p. 646-655.

KLAGES, Ludwig, *Der Geist als Widersacher der Seele*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 1-2 [Philosophie I-II], Bonn, Bouvier, 1981.

KLAGES, Ludwig, *Die Ausdrucksbewegung und ihre diagnostische Verwertung*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 6 [Ausdruckskunde], Bonn, Bouvier, 1964, p. 55-137.

KLAGES, Ludwig, *Die Probleme der Graphologie. Entwurf einer Psychodiagnostik*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1910.

KLAGES, Ludwig, *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 5 [Charakterkunde II], Bonn, Bouvier, 1979, p. 5-216.

KLAGES, Ludwig, *Handschrift und Charakter*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1917.

KLAGES, Ludwig, *Mensch und Erde*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 3 [Philosophie III], Bonn, Bouvier, 1974, p. 614-636.

KLAGES, Ludwig, *Prinzipien der Charakterologie*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1910.

KLAGES, Ludwig, *Rhythmen und Runen. Nachlaß*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1944.

miracle de Berne (2003), mettant en scène la réconciliation intergénérationnelle entraînée par la victoire inattendue de l'équipe allemande à la coupe du monde de 1954, quelques mois après le retour de captivité d'un grand nombre de soldats allemands retenus en Union soviétique, le « prodige » (largement amplifié par la médiatisation exceptionnelle de l'événement) semble s'être reproduit lors de la coupe du monde de 2006, où à l'immense joie provoquée par le dépassement ressenti de la fracture Est-Ouest comme de tous les clivages sociaux, en même temps que la disparition des tabous qui frappaient les symboles nationaux, s'est naturellement ajoutée une dimension d'ouverture internationale, composante aujourd'hui indissociable de l'identité allemande. Les discours sur la fierté nationale et le sentiment collectif retrouvés [*Wir-Gefühl*], que l'on a pu entendre et lire presque quotidiennement lors de cette gigantesque manifestation sportive, ne sont évidemment pas l'aboutissement d'un projet savamment justifié et orchestré, dans le but de réorganiser profondément le corps social, mais ils apparaissent avant tout comme le résultat d'une longue évolution, que l'euphorie collective, largement conditionnée par l'ambiance de fête qui régnait alors sur l'ensemble du pays, a momentanément semblé porter à son terme. Cet exemple nous montre néanmoins à quel point la « magie » de la foule, qui à la fois effraie et fascine, doit bel et bien être considérée comme une constante de la modernité. Une des causes de cette ambiguïté réside sans doute dans l'élan de mort qu'implique cette volonté de s'éteindre en tant qu'individu pour s'unir au corps collectif. Inge Baxmann souligne à cet égard très justement la présence, au cœur même de la modernité, d'un « désir de mort latent ». Cf. Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft*, *op. cit.*, p. 265.

KLAGES, Ludwig, *Vom kosmogonischen Eros*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 3. [Philosophie III], Bonn, Bouvier, 1974, p. 353-497.

KLAGES, Ludwig, *Vom Verhältnis der Erziehung zum Wesen des Menschen*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 3 [Philosophie III], Bonn, Bouvier, 1974, p. 723-730.

KLAGES, Ludwig, *Vom Wesen des Bewußtseins*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 3 [Philosophie III], Bonn, Bouvier, 1974, p. 239-351.

KLAGES, Ludwig, „Vom Wesen des Rhythmus", in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 94-137.

KLAGES, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus*, Bonn, Bouvier, ^{4}2000 [Traduction française : *La nature du rythme. Pour comprendre la philosophie vitaliste allemande* (Traduction et présentation de Olivier Hanse), Paris, L'Harmattan, 2004].

KLAGES, Ludwig, *Zur Handschrift Beethovens*, in *Sämtliche Werke* (Ernst Frauchinger *et al.* éd.), vol. 8. [Graphologie II], Bonn, Bouvier, 1968, p. 652-658.

SCHLEICH, Carl Ludwig, *Von der Seele*, Berlin, Fischer, 1910.

SCHULER, Alfred, *Fragmente und Vorträge: Aus dem Nachlaß. Mit einer Einführung von Ludwig Klages*, Leipzig, Barth, 1940.

STEINER, Rudolf, *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dornach, Philosophisch-anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1927.

STEINER, Rudolf, *Geisteswissenschaftliche Menschenkunde*, Dornach, Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, 1989.

STEINER, Rudolf, *Rhythmen im Kosmos und im Menschenwesen*, Dornach, Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, 1992.

STEINER, Rudolf, „Über das Wesen der Eurythmie", in idem, *Eurythmie. Die neue Bewegungskunst der Gegenwart. Vorträge und Ansprachen zu Eurythmie-Aufführungen in den Jahren 1918 bis 1924*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1986, p. 97-106.

STEINER, Rudolf, „Was ist und was will die neue Bewegungskunst", in idem, *Eurythmie. Die neue Bewegungskunst der Gegenwart. Vorträge und Ansprachen zu Eurythmie-Aufführungen in den Jahren 1918 bis 1924*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1986, p. 18-25.

1.2 Ethnologie

ACHELIS, Thomas, *Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung*, Berlin, Räde, 1902.

BECK, Paul, *Die Ekstase. Ein Beitrag zur Psychologie und Völkerkunde*, Bad Sachsa, Hermann Haacke, 1906.

BÜCHER, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig / Berlin, Teubner, ^{4}1909 [1^{e} éd. = Leipzig, Hirzel, 1896].

HORNBOSTEL, Erich Moritz von, *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1999 [articles recueillis et assemblés par Christian Kaden et Erich Stockmann].

SCHURTZ, Heinrich, *Urgeschichte der Kultur*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1900.

STUMPF, *Anfänge der Musik*, Leipzig, Barth, 1911.

1.3 Psychologie, Sciences naturelles

CLAPARÈDE, Edouard, *Kinderpsychologie und experimentelle Pädagogik*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1911.

FLIEß, Wilhelm, *Vom Leben und vom Tod. Biologische Vorträge*, Jena, Diederichs, 1909.

FLIEß, Wilhelm, *Les relations entre le nez et les organes génitaux féminins présentées selon leurs significations biologiques* [traduit de l'allemand par Patrick Ach et Jean Guir], Paris, Seuil, 1977 [titre original : Wilhelm Fließ, *Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen in ihrer biologischen Bedeutung dargestellt*, Leipzig, Franz Deuticke, 1897].

FOREL, Oscar Louis, *Le rythme. Etude psychologique*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1920.

GIESE, Fritz, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin Verlag, 1925.

KOFFKA, Kurt, *Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1908 [= *Zeitschrift für Psychologie* 52, 1909].

MEUMANN, Ernst, „Beiträge zur Psychologie des Zeitsinns", *Philosophische Studien* vol. 9, fasc. 2, 1893.

MEUMANN, Ernst, „Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus", *Philosophische Studien*, vol. 10, fasc. 1, 1894.

MÜLLER-FREIENFELS, Richard, *Psychologie der Kunst*, Vol. 1 et 2, Leipzig, Teubner, 1922 sq.

SCHLIEPER, Hans, *Der Rhythmus des Lebendigen. Zur Entdeckung von Wilhelm Fließ*, Jena, Eugen Diederichs, 1909.

STUMPF, Carl, *Tonpsychologie*, 2 vol., Leipzig, Hirzel, 1883-1890.

SWOBODA, Hermann, *Die Perioden des menschlichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung*, Leipzig, Franz Deuticke, 1904.

WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter*, Leipzig, Braumüller, 1903.

WUNDT, Wilhelm, *Einführung in die Psychologie*, Bonn, Dürrsche Buchhandlung, 1950 [=7^{e} réimpression de idem, Leipzig, Voigtländer, 1911].

WUNDT, Wilhelm, *Grundriß der Psychologie*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1897.

WUNDT, Wilhelm, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1873.

WUNDT, Wilhelm, *Sinnliche und übersinnliche Welt*, Leipzig, Alfred Kröner, 1914.

WUNDT, Wilhelm, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwiclungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte*, vol. III [Die Kunst], Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1908.

WUNDT, Wilhelm, *Vorlesungen über Menschen- und Tierseele*, Hamburg, Voss, ^{1}1863, ^{5}1911.

1.4 Hellerau et Emile Jaques-Dalcroze

APPIA, Adolphe, *La musique et la mise en scène*, in *Œuvres complètes*, Denis Bablet (éd.), vol. 2, Bonstetten, L'Âge d'Homme, 1986, p. 41-208.

APPIA, Adolphe, „Die rhythmische Gymnastik und das Theater", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1, 1911, p. 57-64.

APPIA, Adolphe, „Über Ursprung und Anfang der rhythmischen Gymnastik", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1, 1911, p. 21-31.

BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE DRESDEN-HELLERAU (éd.), *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*, vol.1, Jena, Eugen Diederichs, 1911.

DOHRN, Wolf, „Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1, 1911.

DOHRN, Wolf, „Jahresbericht der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze für das Unterrichtsjahr 1910-1911", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1, 1911, p. 65-70.

DOHRN, Wolf, *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften* [mit einem biographischen Nachwort von Karl Lorenz und Hans-Jürgen Sarfert], Dresden, Hellerau-Verlag, 1992.

JAQUES-DALCROZE, Emile, *Die Atmung und die Muskelinnervation. Anatomische Tafeln als Beilage zur Methode der rhythmischen Gymnastik*, Paris/Neuchatel/Leipzig, Verlag von Sandoz, Jobin & Cie, 1906.

JAQUES-DALCROZE, Emile, *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik*, Basel, Helbing & Lichtenbahn, 1907.

JAQUES-DALCROZE, Emile, „Was die rhythmische Gymnastik ihnen gibt und was sie von ihnen fordert", *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1, 1911, p. 32-56.

JAQUES-DALCROZE, Emile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch, 1965.

JAQUES-DALCROZE, Emile, *Rhythmus, Musik und Erziehung* [Aus dem Französischen übertragen von Julius Schwabe], Basel, Benno Schwabe, 1921.

JAQUES-DALCROZE, Emile, *La musique et nous. Notes sur notre double vie*, Genève – Paris, Slatkine, 1981.

1.5 Pédagogie, Gymnastique, Rythmique

BODE, Rudolf, „Alte und neue Pädagogik", in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 138-143.

BODE, Rudolf, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, München, Otto Gmelin, 1913.

BODE, Rudolf, *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck, 1922.

BODE, Rudolf, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1925.

BODE, Rudolf, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, Jena, Eugen Diederichs, 1920.

BODE, Rudolf, „Gymnastik und Jugenderziehung“, *Bausteine zur neuen Schule* 4, 1920, p. 3-16.

BODE, Rudolf, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena, Eugen Diederichs, 1925.

FISCHER, Hans W., *Körperschönheit und Körperkultur. Sport, Gymnastik, Tanz*, Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1928, p. 167-262.

GIESE, Fritz, „Körperkultur und Erziehung“, in Fritz Giese / Hedwig Hagemann *et al.*, *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck*, München, F. Bruckmann, 1920, p. 83-96.

HILKER, Franz, „Was uns Not tut“, in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 9-13.

KALLMEYER, Hade, *Künstlerische Gymnastik. Harmonische Körperkultur nach dem amerikanischen System Stebbins-Kallmeyer*, Berlin-Schlachtensee, Kulturverlag, 1910.

KALLMEYER-SIMON, Hedwig, „Aus der Arbeit von Genevieve Stebbins“, in Deutscher Gymnastikbund (éd.), *Gymnastik*, vol. 1, Berlin, Braun, 1926, p. 74-82.

LICHTWARK, Alfred *et al.*, *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14., 15. Oktober 1905*, Leipzig, R. Voigtländer, 1906.

LUSERKE, Martin, „Bewegungsspiel und Schaubühne“, in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 150-163.

LUSERKE, Martin, „Über die Tanzkunst“, *Die Freie Schulgemeinde* Heft 1, 1914.

MAIER-SMITS, Lory, „Die Anfänge der Eurythmie“, in Maria Josepha Krück von Poturzyn *et al.*, *Wir erlebten Rudolf Steiner. Erinnerungen seiner Schüler*, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben, ^{3}1967, p. 147-168 [1^{e} éd. = 1956].

MENSENDIECK, Bess, *Körperkultur des Weibes*, München, F. Bruckmann, 1906.

MENSENDIECK, Bess, „Mein System“, in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 37-40.

MERZ, Max, „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“, in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923, p. 14-27.

MERZ, Max, *Körperlicher Ausdruck und Erziehung*, Leipzig, Teubner, [ca. 1916] [= Sonderabdruck aus *Körper und Geist* 24].

MERZ, Max, *Körperbildung und Rhythmus*, Salzburg, Kiesel, 1926.

MERZ, Max, *Grundfragen der künstlerischen Körperbildung*, Salzburg, Kiesel, 1927.

MERZ, Max, „Don’t look back – Look forward! Erinnerungen an das Tanzkloster und seine Mitbewohner”, in Frank-Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Köln, Wienand, 2000, p. 153-173.

MERZ, Max, *Tanz als Lebensfrage. Grundlagen der musischen Körperkultur*, Bensberg, Verlag für Lebenskunde, 1964.

PALLAT, Ludwig *et al.*, *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg*, Leipzig, R. Voigtländer, 1929.

SCHAFFHORST, Clara, „Die Bedeutung der Atmung“, in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923.

STEBBINS, Genevieve, *Delsarte System of expression*, New York, Dance Horizons, 1977 [reproduction de : idem, New York, Werner, 1898].

WINTHER, Fritz und Hanna, *Rhythmus und Freiheit in Gymnastik, Sport und Tanz*, Karlsruhe, G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag, 1920.

WINTHER, Fritz und Hanna, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, München, Delphin-Verlag, 1920.

WINTHER, Fritz und Hanna, „Die neuzeitlichen Turnsysteme“, in Fritz Giese / Hedwig Hagemann *et al.*, *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck*, München, F. Bruckmann, 1920, p. 155-170.

1.6 Danse

BRANDENBURG, Hans, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1921.

DUNCAN, Elizabeth, „Greece is living, Greece once more !“, in Frank Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Köln, Wienand, 2000, p. 123-128.

DUNCAN, Isadora, *Der Tanz der Zukunft: Eine Vorlesung*, Leipzig, Diederichs, 1903.

FUCHS, Georg, *Der Tanz*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1906.

FUCHS, Georg, *Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des deutschen Volkes*, München, Georg Müller, 1904.

LABAN, Rudolf von, „Kultische Bildung im Feste“, *Die Tat*, Heft 3, 1920 (12. Jg.), p. 161-168.

LABAN, Rudolf von, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart, Walter Seifert, 1920.

LABAN, Rudolf von, *Choreographie*, Jena, Eugen Diederichs, 1926.

LABAN, Rudolf von, *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg i.O., Gerhard Stalling, ^{4}1926.

LABAN, Rudolf von, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926.

SCHEFFLER, Karl, „Ruth St. Denis“, *Kunst und Künstler*, 1907 (5^{e} année), p. 154-162.

ST. DENIS, Ruth, *Wisdom comes dancing. Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance, spirituality and the body*, Kamae A. Miller (éd.), Dempster, Thompson-Shore, 1996.

1.7 Métrique, linguistique et musicologie

BENECKE, Max, *Vom Takt in Tanz, Gesang und Dichtung mit besonderer Berücksichtigung des Volkstümlichen*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1891.

CARPE, Adolph, *Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage*, Leipzig, Reinecke, 1903.

KIRCHHOFF, Christian, *Die orchestische Eurhythmie der Griechen*, Altona, K. Christianeum, 1873.

KIRCHHOFF, Christian, *Dramatische Orchestik der Hellenen*, Leipzig, Teubner, 1898.

LUSSY, Mathis, *Le rythme musical. Son origine, sa fonction et son accentuation*, Paris, Fischbacher, 1884.

RIEMANN, Hugo, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

SIEVERS, Eduard, *Metrische Studien*, Leipzig, Teubner, 1901 [= *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 21].

SIEVERS, Eduard, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg, Carl Winter, 1912.

SIEVERS, Eduard, *Zur Rhythmik des germanischen Alliterationsverses*, Halle, E. Karras, 1885.

WESTPHAL, Rudolph, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.S. Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.

1.8 Contexte intellectuel et références culturelles

BALTZER, Eduard, *Erinnerungen. Bilder aus meinem Leben*, Frankfurt am Main, Verlag des deutschen Vegetarier-Bundes, 1907.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, [1]1939, [5]1997.

HAECKEL, Ernst, „Über die Entwicklungstheorie Darwins", in idem, *Gemeinverständliche Werke*, vol. 5, Leipzig, Kröner, 1924.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1998.

HERDER, Johann Gottfried, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, in *Werke*, vol. 2, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, „Die unvergleichliche Tänzerin", in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, vol. 6 [Prosa II], Frankfurt am Main, Fischer, 1959, p. 222-228.

KLEIST, Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1964.

LANGBEHN, August Julius, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig, Hirschfeld, 1890.

NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, in idem, *Kritische Studienausgabe*, vol. 4, München, DTV, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *Der Fall Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, Leipzig, Naumann, 1905.

NIETZSCHE, Friedrich, *Der Wille zur Macht*, in idem, *Kritische Studienausgabe*, vol. 11, München, DTV, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, in idem, *Kritische Studienausgabe*, vol. 1, München, DTV, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *Nietzsche contra Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, Leipzig, Naumann, 1905.

NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Nietzsches Werke*, vol. 5, Leipzig, Naumann, 1905.

NIETZSCHE, Friedrich, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Nietzsches Werke*, vol. 1, Leipzig, Naumann, 1909.

NORDAU, Max, *Entartung*, 2 vol., Berlin, Duncker, 1892/93.

SCHELLING, Wilhelm Joseph, *Philosophie de l'art* [Traduction de Caroline Sulzer et Alain Pernet], Grenoble, Gérôme Million, 1999.

SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in *Schillers Werke* (Nationalausgabe), vol. 20 [Philosophische Schriften Erster Teil], Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962, p. 309 sqq.

SCHILLER, Friedrich, *Über Anmut und Würde*, in *Schillers Werke* (Nationalausgabe), vol. 20 [Philosophische Schriften Erster Teil], Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962, p. 251-308.

SCHLEGEL, Friedrich, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in idem, *Studien des klassischen Altertums*, Paderborn, Schöningh, 1979, p. 233 sqq. [= Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, vol. 1].

SCHLEGEL, Johann Gottfried, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Paderborn, Schöningh, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in idem, *Sämtliche Werke*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

SCHULZE-NAUMBURG, Paul, *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, Leipzig, Diederichs, 1901.

SCHULZE-NAUMBURG, Paul, „Gewand und Körper", in Fritz Giese / Hedwig Hagemann *et al.*, *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck*, München, F. Bruckmann, 1920, p. 147-154.

SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, München, Beck, [1]1923, 1990.

TESSENOW, Heinrich, *Kleinstadt und Handwerk*, Berlin, Cassirer, 1919.

WAGNER, Richard, *Beethoven. Über das Dirigieren*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1953.

WAGNER, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in idem, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 3, Leipzig, E.F.W. Siegel's Musikalienhandlung, 1907, p. 42-177.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in idem, *Gedanken..., Sendschreiben..., Erläuterungen...*, Stuttgart, Reclam, 1982.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

2. LITTERATURE SECONDAIRE

2.1 Etudes sur l'époque ou le contexte historique et culturel

APKE, Bernd *et al.*, *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* [catalogue de l'exposition Schirn Kunsthalle], Frankfurt am Main, Tertium, 1995.

BEHRENDT, Bernd, „August Julius Langbehn, der „Rembrandtdeutsche"", in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur „völkischen Bewegung" 1871-1918*, München, K.G. Saur, 1996, p. 94-113.

BERNSTEIN, Serge / MILZA, Pierre, *L'Allemagne 1870-1991*, Paris, Masson, 1992.

BOLLENBECK, Georg, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

BOLLENBECK, Georg, „Die Debatten über die deutsche Kunst im Wilhelminischen Kaiserreich. Ein semantisches Laboratorium", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, p. 223-228.

BOLLENBECK, Georg, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999.

BOLLENBECK, Georg, „Weltanschauungsbedarf und Weltanschauungsangebote um 1900. Zum Verhältnis von Reformoptimismus und Kulturpessimismus", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, p. 203-207.

BREUER, Stefan, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

CLUET, Marc, *L'architecture du Troisième Reich. Origines intellectuelles et visées idéologiques*, Berne, Peter Lang, 1987.

CLUET, Marc, *La libre culture. Le mouvement nudiste en Allemagne depuis ses origines au seuil du XX^e^ siècle jusqu'à l'arrivée de Hitler au pouvoir (1905-1933)*, 2 vol., Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

CLUET, Marc *et al.*, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, Rennes, PUR, 2003.

CLUET, Marc *et al.*, *La fascination de l'Inde en Allemagne 1800-1933*, Rennes, PUR, 2004.

CLUET, Marc *et al.*, *L'amour des animaux dans le monde germanique 1760-2000*, Rennes, PUR, 2006.

DUGAST, Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, PUF, 2001.

DUPEUX, Louis, „Die Intellektuellen der konservativen Revolution und ihr Einfluß zur Zeit der Weimarer Republik", in Walter Schmitz *et al.*, *Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur*, Dresden, Thelem, 2005, p. 3-19.

DUPEUX, Louis, „Kulturpessimismus, Konservative Revolution und Modernität", in Manfred Gangl *et al.*, *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1994, p. 287-300.

DUPEUX, Louis *et al.*, *La révolution conservatrice allemande sous la République de Weimar*, Paris, Kimé, 1992.

FRECOT, Janos *et al.*, *Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, München, Rogner & Bernhard, 1972.

FRECOT, Janos, „Die Lebensreformbewegung", in Klaus Vondung *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, p. 138-152.

FRITZSCHE, Klaus, *Politische Romantik und Gegenrevolution: Fluchtwege in der Krise der bürgerlichen Gesellschaft: das Beispiel des « Tat »-Kreises*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

GANDOULY, Jacques, *Pédagogie et enseignement en Allemagne de 1800 à 1945*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.

GANDOULY, Jacques, « La figure de l'enfant créateur dans la culture allemande autour de 1900 », in Marc Cluet *et al.*, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, Rennes, PUR, 2003, p. 19-28.

GENTON, François, « Les idées du Haut-Meissner », in Marc Cluet *et al.*, *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, Rennes, PUR, 2003, p. 147-162.

HAMANN, Richard / JOST, Hermand, *Stilkunst um 1900*, Frankfurt am Main, Fischer, 1977.

KOEHN, Barbara *et al.*, *La révolution conservatrice et les élites intellectuelles européennes*, Rennes, PUR, 2003.

KRABBE, Wolfgang R., „Die Lebensreformbewegung", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, p. 25-29.

KRABBE, Wolfgang R., „Biologismus und Lebensreform", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, p. 179-181.

LAQUEUR, Walter, *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Köln, Verlag Wissenschaft und Politik, 1978.

LINSE, Ulrich, „Die Jugendkulturbewegung", in Klaus Vondung *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, p. 119-137.

LINSE, Ulrich *et al.*, *Zurück, O Mensch, zur Mutter Erde. Landkommunen in Deutschland 1890-1933*, München, DTV, 1983.

LINSE, Ulrich, „Gemeinschaft und Gesellschaft von Ferdinand Tönnies bis Theodor Geiger", in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal, Peter Hammer, 1998, p. 161-165.

MOHLER, Arnim, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

MOUTON, Georgette, *Jeunesse et genèse du nazisme*, Thèse Paris, 1997 [microfiches Lille III].

RADKAU, Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München, Carl Hanser, 1998.

REULECKE, Jürgen, „Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik", in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal, Peter Hammer, 1998, p. 197-210.

RIEDEL, Manfred, „Gesellschaft, Gemeinschaft", in Otto Brunner *et al.*, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 2, Stuttgart, Klett & Cotta, 1975, p. 354 sqq.

ROHKRÄMER, Thomas, „Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozeß", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, p. 71-73.

RUHWINKEL, Brigitte, „Georg Fuchs – Theater als völkischer Ritus", in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur „völkischen Bewegung" 1871-1918*, München, K.G. Saur, 1996, p. 747-761.

SCHWAB, Andreas, *Monte Verità. Sanatorium der Sehnsucht*, Zürich, Orell Füssli, 2003.

SIEFERLE, Rolf Peter, *Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart*, München, C.H. Beck, 1984.

SZEEMANN, Harald *et al.*, *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Milano, Electra, 1978.

VONDUNG, Klaus *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.

ZERBEL, Miriam, „Tierschutzbewegung“, in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur „völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München, K.G. Saur, 1996, p. 546-557.

2.2 Lebensphilosophie

ALBERT, Karl, *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bis zu ihrer Kritik bei Lukács*, Freiburg, Karl Alber, 1995.

BARTELS, Enno, *Ludwig Klages. Seine Lebenslehre und der Vitalismus*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1953.

BISHOP, Paul, „Ein Kind Zarathustras und eine nicht-metaphysische Auslegung der ewigen Widerkehr“, *Hestia* 21, 2002/03, p. 15-37.

BREUER, Stefan, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

DEUBEL, Werner, „Ludwig Klages oder die Revolution in der Philosophie“, *Der Kreis* IX, 1932, p. 714-719.

DEUBEL, Werner, „Auswirkungen des biozentrischen Menschenbildes“, *Süddeutsche Monatshefte* 31, 1934, p. 220-231.

EUGSTER, Konrad, *Die Befreiung vom anthropozentrischen Weltbild*, Bonn, Bouvier, 1989.

EVARD, Jean-Luc, « La croix gammée chez les poètes », in Marc Cluet *et al.*, *La fascination de l'Inde en Allemagne 1800-1933*, Rennes, PUR, 2004, p. 299-314.

EVARD, Jean-Luc, *Signes et insignes de la catastrophe. De la swastika à la Shoah*, Paris, Editions de l'Eclat, 2005.

FALTER, Reinhard, *Ludwig Klages. Lebensphilosophie als Zivilisationskritik*, München, Telesma, 2003.

FELLMANN, Ferdinand, *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993.

GRÄTZEL, Stephan, „Von der Erkenntnis des Lebens zur Ehrfurcht. Zur Aktualität der Lebensphilosophie“, *Hestia*, 1996/97, p. 42-66.

GROßHEIM, Michael, „„Die namenlose Dummheit, die das Resultat des Fortschritts ist“ – Lebensphilosophische und dialektische Kritik der Moderne“, *Logos. Zeitschrift für systematische Philosophie* 3, 1996, p. 97-133.

GROßHEIM, Michael, *Ludwig Klages und die Phänomenologie*, Berlin, Dunker & Humblot, 1994.

GROßHEIM, Michael, *Ökologie oder Technokratie?: Der Konservatismus in der Moderne*, Berlin, Duncker & Humblot, 1995.

GROßHEIM, Michael *et al.*, *Perspektiven der Lebensphilosophie*, Bonn, Bouvier, 1999.

HANSE, Olivier, „Nature animale et protection de l'animal dans l'œuvre de Ludwig Klages“, in Marc Cluet *et al.*, *L'Amour des animaux dans le monde germanique 1760-2000*, Rennes, PUR, 2006, p. 213-227.

KASDORFF, Hans, *Ludwig Klages Werk und Wirkung. Kommentierte Bibliographie*, 2 vol., Bonn, Bouvier, 1974.

KASDORFF, Hans, *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen. Eine Wirkungsgeschichte von 1895-1975*, Bonn, Bouvier, 1978.

KOZLJANIČ, Robert Josef, „Die Formen der Ekstase bei Ludwig Klages und ihre Entsprechung in der Antike“, *Hestia* 21, 2002/03, p. 67-83.

KOZLJANIČ, Robert Josef, *Lebensphilosophie. Eine Einführung*, Stuttgart, Kohlhammer, 2004.

KRONAWETTER, Karl-Heinz, *Die Vergöttlichung des Irdischen. Die ökologische Lebensphilosophie von Ludwig Klages im Diskurs mit der christlichen Theologie*, Bonn, Bouvier, 1999.

LUKÁCS, Georg, *Die Zerstörung der Vernunft*, Darmstadt, Luchterhand, 1974.

RICKERT, Heinrich, *Die Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Tübingen, J.C.B. Mohr, ^{2}1922.

ROHKRÄMER, Thomas, *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880-1933*, Paderborn, Schöningh, 1999.

ROHKRÄMER, Thomas, „Formen der konservativen Technikkritik in Deutschland 1890-1933 – Ludwig Klages (1872-1956) und Ernst Jünger (geb. 1895), *Humanismus und Technik* 38, 1994.

ROHKRÄMER, Thomas, „Ludwig Klages und Walter Rathenau. Zivilisationskritik und Technik im Deutschen Kaiserreich“, in Michael Großheim *et al.*, *Perspektiven der Lebensphilosophie*, Bonn, Bouvier, 1999, p. 217-234.

SCHNEIDER, Tobias, „Ideologische Grabenkämpfe. Der Philosoph Ludwig Klages und der Nationalsozialismus 1933-1938”, *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 49, 2001, p. 275-294.

SCHNEIDER, Tobias, „Sektierer oder Kampfgenossen? Der Klages-Kreis im Spannungsfeld der SS-Kulturpolitik“, in Walter Schmitz *et al.*, *Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur*, Dresden, Thelem, 2005, p. 299-323.

SCHRÖDER, Hans Eggert, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens* [2 parties : 1^{e} partie : *Die Jugend*, Bonn, Bouvier, 1966 ; 2^{e} partie : *Das Werk*] vol. 1, Bonn, Bouvier, ^{2}1992 et vol. 2, Bonn, Bouvier, 1972.

2.3 Etudes sur Hellerau et Emile Jaques-Dalcroze

BERCHTOLD, Alfred, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000.

CLUET, « Le Festival de Dresde-Hellerau 1910-1914 dans ses rapports à Bayreuth », in Danielle Buschinger *et al.*, *Richard Wagner : Points de départ et aboutissements*, Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, 2002, p. 159-177.

GIERTZ, Gernot, *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der rhythmischen Gymnastik*, München, J. Kitzinger, 1975.

GIERTZ, Gernot, « La gymnastique rythmique au service du théâtre », in Richard C. Beacham *et al.*, *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausanne, Payot, 1992, p. 49-67.

GOBBERT, Joachim, *Zur Methode Jaques-Dalcroze. Die rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System. Wege und Möglichkeiten der plastischen Darstellung von Musik durch den menschlichen Körper*, Berlin, Peter Lang, 1998.

HARTMANN, Kristiana, *Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform*, München, Heinz Moos, 1976.

STORCK, Karl, „Die Rhythmik der Szene“, *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist*, oct. 1910 [13e année], p. 125-129.

ULBRICHT, Justus H., „Keimzellen deutscher Wiedergeburt – die Völkischen in Hellerau und in Dresden“, *Dresdner Hefte* 51, 1997, p. 80-86.

2.4 Littérature secondaire touchant directement à la danse, la « Körperkultur » et aux questions de rythme

BAXMANN, Inge, „Tanz als Kulturkritik und Projekt der Gemeinschaftsbildung”, in Hans Manfred Bock *et al.*, *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, Paris, CNRS Editions, 1993, p. 527-548.

BAXMANN, Inge, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München, Fink, 2000.

BAXMANN, Inge, „Die Gesellschaft auf der Suche nach ihrem Körper“, *Weimarer Beiträge* 39, 1993, p. 499-518.

BEACHAM, Richard C. *et al.*, *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausanne, Payot, 1992.

BEISWANGER, Barbara, *The ideational sources of the modern dance in America as expressed in the works of two leading exponents, Isadora Duncan and Ruth St. Denis*, Diss. New York, 1944.

BRANDSTETTER, Gabriele, *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Fischer, 1995.

BRANDSTETTER, Gabriele, „„Tanzt die Orange“. Literatur und Tanz der Moderne“, in Karin Adelsbach *et al.*, *Tanz in der Moderne: von Matisse bis Schlemmer“*, Köln, Wienand, 1996, p. 277-286.

BRANDSTETTER, Gabriele, „Ausdruckstanz“, in Diethart Kerbs *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal, Peter Hammer, 1998, p. 451-463.

BRANDSTETTER, Gabriele / OCHAIM, Brygida Maria, *Loïe Fuller. Tanz. Licht-Spiel. Art Nouveau*, Freiburg, Rombach, 1989.

BRANDSTETTER, Gabriele, „Rhythmus als Lebensanschauung. Zum Bewegungsdiskurs um 1900“, in Christa Brüstler *et al.*, *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2005, p. 33-44.

CLUET, Marc, « Cité-jardin et idées « réactionnaires-progressistes » », in Barbara Koehn *et al.*, *La Révolution conservatrice et les élites intellectuelles*, Rennes, PUR, 2003, p. 177-199.

COMMENGÉ, Béatrice, *La danse de Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1988.

CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika, « Rhythmus », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 8, Basel, 1992, p. 1026-1033.

COUTURIER-HEINRICH, Clémence, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2004.

DÖRR, Evelyn, „Wie ein Meteor tauchte sie in Europa auf... Die philosophische Tänzerin Isadora Duncan im Spiegel der deutschen Kritik“, in Frank-Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Köln, Wienand, 2000, p. 31-49.

DÖRR, Evelyn, *Rudolf Laban. Ein Portrait*, Norderstedt, Books on Demand, 2005.

GUILBERT, Laure, *Danser avec le III^e Reich*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000.

HANSE, Olivier, « La gloire allemande de Ruth St. Denis, danseuse orientale », in Marc Cluet *et al.*, *La Fascination de l'Inde en Allemagne 1800-1933*, Rennes, PUR, 2004, p. 237-256.

HANSE, Olivier, „“Mechanische“/ „automatische Bewegung“ vs. „lebendige Bewegung“: Spaltungen innerhalb der „Rhythmusbewegung“ im Lichte von Klages' Darwin-Kritik“, *Hestia* 21, 2002/03, p. 145-161.

KUGEL, Walter, „Theosophie und Anthroposophie“, in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, 113-115.

LE RIDER, Jacques, *Le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris, PUF, 1982.

LE RIDER, Jacques / LESER, Norbert *et al.*, *Otto Weininger. Werk und Wirkung*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1984.

LINDENBERG, Christoph, *Rudolf Steiner*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992.

LISTA, Giovanni, „Loïe Fuller oder die Macht des Geistes“, in Bernd Apke *et al.*, *Okkultismus und Avantgarde*, Frankfurt am Main, Tertium, 1995, p. 589-591.

LUBKOLL, Christine, „Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900“, in Christine Lubkoll (éd.), *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg in Breisgau, Rombach, 2002, p. 83-110.

MÜLLER, Hedwig, *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*, Diss. Köln, 1986.

MÜLLER, Hedwig, *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim, Quadriga, ^{3}1992.

MÜLLER, Hedwig, „Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz“, in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, p. 329-334.

MÜLLER, Hedwig, „Vom freien Tanz. Zur Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland“, in Karin Adelsbach *et al.*, *Tanz in der Moderne: von Matisse bis Schlemmer“*, Köln, Wienand, 1996, p. 261-268.

MÜLLER, Hedwig / STÖCKEMANN, Patricia, *„...jeder Mensch ist ein Tänzer“. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen, Anabas, 1993.

MÜLLER, Hedwig, „Unser Tanz besteht wirklich nur aus der Schönheit der herrlichen Natur... Anna Duncans Werdegang in der Duncan-Schule 1905-1914“, in Frank Manuel Peter (éd.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Köln, Wienand, 2000, p. 89-121.

NICOLAS, Serge, *La psychologie de W. Wundt*, Paris, L'Harmattan, 2003.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa, *Modern dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1994.

PETER, Frank-Manuel (éd.), *Isadora und Elizabeth Duncan in Deutschland*, Köln, Wienand, 2000.

PORGE, Erik, *Vol d'idées ? Wilhelm Fließ, son plagiat et Freud*, Paris, Denoël, 1994.

SCHALL, Janice Joan, *Rhythm and art in Germany 1900-1933*, Diss. University of Texas Austin, 1989.

SEIDEL, Wilhelm, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern / München, Francke, 1975 [= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7].

SEIDEL, Wilhelm, *Rhythmus: Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976 [= Erträge der Forschung 46].

SEIDEL, Wilhelm, „Rhythmus", in Karlheinz Barck *et al.* (éd.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 5 [Postmoderne-Synästhesie], Stuttgart, J.B. Metzler, 2003, p. 291-314.

SENTI-SCHMIDLIN, Verena, *Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hofmann 1861-1945*, Bern, Peter Lang, 1999.

SHELTON, Suzanne, *Ruth St. Denis. A biography of the divine dancer*, Austin, University of Texas Press, 1990.

TERVOOREN, Helga, *Die rhythmisch-musikalische Erziehung im ersten Drittel unseres Jahrhunderts*, Bern, Peter Lang, 1987.

WITZMANN, Pia, „ „Dem Kosmos zu gehört der Tanzende". Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz", in Bernd Apke *et al.*, *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* [catalogue de l'exposition Schirn Kunsthalle], Frankfurt am Main, Tertium, 1995, p. 600-624.

2.5 Autres études consultées

BECHTEL, Delphine *et al.*, *Max Nordau. Critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*, Paris, Cerf, 1996.

BÖHME, Gernot, „Anfänge der Leibphilosophie im 19. Jahrhundert", in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, vol. 1, Darmstadt, Häuser, 2001, p. 149 sq.

BORCHMEYER, Dieter / SALAQUARDA, Jörg (éd.), *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, Frankfurt am Main, Insel, 1994.

BRORS, Claudia, *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

DECULTOT, Elisabeth, « Eléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la *Théorie générale des beaux-arts* de Georg Sulzer », *Revue germanique internationale* 10, 1998, p. 141-160.

DREWERMANN, Eugen, *Der tödliche Fortschritt: von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums*, Regensburg, Pustet, 1981.

GERHARDT, Volker, *Friedrich Nietzsche*, München, Beck, 1995.

KOOPMANN, Helmut *et al.*, *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1998.

MORK, Andrea, *Richard Wagner als politischer Schriftsteller. Weltanschauung und Wirkungsgeschichte*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1990.

MOST, Glenn W., « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale », in Jean Galard *et al.*, *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003.

PICARD, Thimothée, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006.

PLESSNER, Helmuth, *Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

POUGET, Jean-Michel, *La science goethéenne des vivants. De l'histoire naturelle à la biologie évolutionniste*, Berne, Peter Lang, 2001.

ROBERT, Marthe, *La révolution psychanalytique. La vie et l'œuvre de Freud*, Paris, Payot, [1]1964, 1994.

WÖLFEL, Kurt, „Interpretation von *Über das Marionettentheater*", in Walter Hinderer *et al.*, *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1998, p. 17-42.

3. USUELS CONSULTES

BRAUNSTEIN, Jean-François / PEWZNER, Evelyne, *Histoire de la psychologie*, Paris, Armand Collin, [2]2005.

BRUNNER, Otto, *et al.*, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 9 vol., Stuttgart, Klett & Cotta, 1973-2004.

HAUSER, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953.

KERBS, Diethart *et al.*, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Wuppertal, Peter Hammer, 1998.

LÖWIE, Robert, *Histoire de l'ethnologie classique*, Paris, Payot, 1991.

NIPPERDEY, Thomas, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München, C.H. Beck, 1998.

NIPPERDEY, Thomas, *Deutsche Geschichte 1866-1918* [vol. 1 : Arbeitswelt und Bürgergeist / vol. 2 : Machtstaat vor der Demokratie], München, C.H. Beck, 1998.

PUSCHNER, Uwe *et al.*, *Handbuch zur „völkischen Bewegung" 1871-1918*, München, K.G. Saur, 1996.

RING, Reinhard *et al.*, *Lexikon der Rhythmik*, Kassel, Gustav Bosse, 1997.

RITTER, Joachim *et al.*, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 vol., Basel, Schwabe & Co., 1971-2007.

RÖD, Wolfgang, *Kleine Geschichte der antiken Philosophie*, München, Beck, 1998.

SCHNÄDELBACH, Herbert, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

WEHLER, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Von der „Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914*, vol. 3, München, Beck, [3]1996.

TITRE EN FRANÇAIS

Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900

RESUME EN FRANÇAIS

Autour de 1900 en Allemagne, l' « arythmie » des individus est présentée par un certain nombre d'auteurs comme le symptôme d'une civilisation malade, qu'il faut à tout prix sauver du déclin. La disparition du rythme, constatée dans un grand nombre de disciplines, semble par ailleurs accuser le triomphe d'une vision matérialiste et « microscopique » du monde, qui rend l'homme aveugle aux miracles du vivant, tandis que dans les écoles et dans les universités s'impose un modèle de formation utilitariste, qui privilégie les savoirs techniques au détriment de l'intuition, de l'esprit de synthèse et de la créativité. Parallèlement à ce diagnostic, le même concept de rythme, que l'on suppose avoir joué, à l'origine, un grand rôle dans la socialisation de l'être humain et dans le développement de la culture, se retrouve au centre de projets utopiques fondés sur la gymnastique et la danse, qui visent à retransformer un corps social « mécanisé » et « disloqué » en une communauté saine et fraternelle. Par-delà les conflits de terminologie et de méthode qui opposent les différents représentants du « mouvement du rythme », cette étude tente d'éclairer les motivations individuelles et collectives de ce discours, de faire ressortir les mécanismes psychosociaux qui le traversent, ainsi que les causes de son succès, tout en le replaçant dans le contexte historique, social et culturel qui lui a donné naissance.

MOTS CLES EN FRANÇAIS

Rythme, réforme de la vie, philosophie vitaliste, culture physique, critique de la civilisation, danse moderne

---

TITRE EN ANGLAIS

Rhythm and civilization in German thought around 1900

RÉSUMÉ EN ANGLAIS

Around 1900 in Germany, people's "arrhythmia" was presented by a certain number of authors as the symptom of a sick civilisation that absolutely needed to be saved from decline. The disappearance of rhythm observed in a large number of fields seemed moreover to affirm the triumph of a materialistic and "microscopic" vision of the world which blinded man to the miracles of life, while in schools and universities a model of utilitarian tuition was being asserted that favoured technical knowledge to the prejudice of intuition, sense of synthesis and creativity. Concurrently to this diagnosis, the same conception of rhythm that is supposed to have initially played a great role in the socialization of mankind and in the development of culture, is to be found at the heart of utopian undertakings based on gymnastics and dance aimed at retransforming a "mechanised" and "dislocated" social body into a healthy and fraternal community. Beyond conflicts of terminology and method opposing different representatives of the "rhythm movement", this study endeavours to enlighten individual and collective motivations of this discourse, to bring out the psychosocial mechanisms that traverse it, as well as the reasons for its success, while repositioning it in the historical, social and cultural context that engendered it.

MOTS CLES EN ANGLAIS

Rhythm, life-reform movement, vitalist life-philosophy, body cultures, critic of civilization, modern dance