

UNIVERSITÄT SIEGEN  
Fachbereich 3: Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften

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

**Volume 1**

**Présentée par Olivier HANSE**

**Directeurs de thèse :**

**Klaus VONDUNG  
Marc CLUET**

Date de soutenance : 1/12/2007

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**

Volume 1

**Directeurs de thèse :**

**Prof. Dr. Klaus VONDUNG - Universität Siegen**

**Prof. Dr. Marc CLUET - Université Rennes II**

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* ..... 27  
*Chapitre 2 : Facteurs sociaux et intellectuels permettant l'émergence d'un regain d'intérêt pour le rythme autour de 1900* ..... 49  
*Chapitre 3 : Bilan des phénomènes étudiés par les théoriciens du rythme*.... 93

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

*Chapitre premier : L'oubli du rythme et le triomphe de la « vision microscopique du monde »*..... 99  
*Chapitre 2 : L'arythmie des individus comme conséquence d'une éducation trop centrée sur le développement de l'intellect et de la volonté* ..... 137  
*Chapitre 3 : L'arythmie comme conséquence du travail industriel* ..... 171

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

*Chapitre premier : Un principe inhérent à notre nature*..... 187  
*Chapitre 2 : Les bienfaits du rythme dans le passé* ..... 223

**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 ...* 265  
*Chapitre 2 : De la synthèse des arts à la synthèse sociale .....* 303

**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.....* 349  
*Chapitre 2 : La phénoménologie de Ludwig Klages : un « monument » au  
rythme et à la vie .....* 371  
*Chapitre 3 : La gymnastique Bode et sa tentative de libération des forces  
rythmiques .....* 405

*Conclusion.....* 431  
*Bibliographie.....* 449  
*Deutsche Zusammenfassung .....* 465

# 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<sup>e</sup> 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<sup>1</sup> (1885-1968) oppose tous ces « mythes de l'éternel retour » ou « mythes du sauveur<sup>2</sup> » 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,

---

<sup>1</sup> Romano Guardini (1885-1968) est un des plus illustres théologiens du XX<sup>e</sup> 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-Grünwald-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.

<sup>2</sup> 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.

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.

« [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<sup>3</sup>. »

Par opposition au culte des « sauveurs », qui équivaut à un abandon total de soi au rythme de la vie, la rédemption « par en haut<sup>4</sup> » 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<sup>5</sup> », 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<sup>6</sup>. »

---

<sup>3</sup> „[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.

<sup>4</sup> Cf. *ibid.*, p. 23 sq.

<sup>5</sup> Cf. *ibid.*, p. 21.

<sup>6</sup> „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

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<sup>7</sup> » de la pensée, qui a commencé bien avant 1933, et qui 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<sup>8</sup> », 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<sup>e</sup> siècle et prône un retour aux valeurs chrétiennes et européennes<sup>9</sup> 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<sup>e</sup> 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

---

bezog sich daher nicht nur auf Dinge und Einrichtungen, sondern auch und vor allem auf das lebendige Menschenwesen selbst.“ *Ibid.*, p. 35.

<sup>7</sup> „Das ganze Denken wurde biologisiert.“ *Ibid.*, p. 37.

<sup>8</sup> Cf. *ibid.*, p. 38.

<sup>9</sup> Lire le chapitre 5 : „Europa und Jesus Christus“, in *ibid.*, p. 31-34.

(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<sup>10</sup>, il préconise, quant à lui, une remise en question du système de valeurs hérité des Lumières<sup>11</sup>, jugé responsable de cette déchéance, et la 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<sup>12</sup> (1815-1887), Friedrich NIETZSCHE ou Wilhelm FLIEß (1858-1928), qui a « découvert » les lois de périodicité des phénomènes biologiques<sup>13</sup>, 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<sup>14</sup>. »

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 »,

---

<sup>10</sup> Cf. Rudolf Bode, „Der Rhythmus als wertbildende Macht“, in Herbert Hönel *et al.*, *Ludwig Klages. Erforscher und Kündler des Lebens*, Linz an der Donau, ÖVBW, 1947, p. 51-56.

<sup>11</sup> 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, 1996, p. 97-133 ; ainsi que : Reinhard Falter, *Ludwig Klages. Lebensphilosophie als Zivilisationskritik*, München, Telesma, 2003, p. 114-116.

<sup>12</sup> Voir le chapitre 2 de la 5<sup>e</sup> partie de la présente étude.

<sup>13</sup> Voir le chapitre 1 de la 3<sup>e</sup> partie de la présente étude.

<sup>14</sup> „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.

« 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<sup>15</sup> »], 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 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<sup>16</sup>. 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

---

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, p. 54.

<sup>16</sup> Lire à ce sujet : Laure Guilbert, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000, p. 143-154.

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<sup>e</sup> siècle, le terme de « rythme » fait l'objet d'une véritable mode<sup>17</sup>, 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.

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<sup>18</sup>. Ce faisant, nous nous attacherons à répondre aux interrogations suivantes.

---

<sup>17</sup> „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.

<sup>18</sup> 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

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 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.

---

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.

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*<sup>19</sup>. 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<sup>20</sup>. 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.

---

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 kulturevolutionärer 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.

Enfin, il nous semble indispensable de préciser, voire 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<sup>21</sup>. 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dans *La destruction de la raison*<sup>22</sup> aboutit à une conception extrêmement réductrice de l'interaction entre phénomènes intellectuels et réalité sociale<sup>23</sup>, 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

---

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Cf. Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Darmstadt, Luchterhand, 1974.

<sup>23</sup> 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.

expériences de leurs auteurs<sup>24</sup>. 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 simple tentative de la bourgeoisie pour asseoir un peu plus sa domination sur les travailleurs<sup>25</sup>, 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<sup>26</sup>. 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<sup>27</sup> ».

---

<sup>24</sup> „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.

<sup>25</sup> 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].

<sup>26</sup> 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 ».

<sup>27</sup> „Materielles Substrat, soziopolitische Verhältnisse und kurante Ordnungsentwürfe (...) liefern (...) das „Material“ für die symbolischen Realitätsbilder und sorgen für deren historisch-spezifische „Einfärbung“.“ *Ibid.*, p. 15.

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<sup>28</sup> (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 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<sup>29</sup> (1923-2006), l'a appliquée à ce qu'il a appelé le « modèle

---

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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*.

d'interprétation » [*Deutungsmuster*] allemand articulé autour des concepts de *Kultur* et de *Bildung*<sup>30</sup>. 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<sup>31</sup>, 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<sup>32</sup>.

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<sup>33</sup>. 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

---

*Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Cf. Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, *op. cit.*, note 3, p. 313.

<sup>32</sup> „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 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.

<sup>33</sup> Cf. *ibid.*, p. 18.

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 transparait entre la « constellation historique » du début du XX<sup>e</sup> 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 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 excluons 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<sup>34</sup>, travail qui aborde également certaines grandes lignes de la problématique qui nous intéresse<sup>35</sup>, ainsi que par la thèse de Janice Joan SCHALL<sup>36</sup>, commode par son approche délibérément « encyclopédique ».

---

<sup>34</sup> 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 Breisgau, 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 (1859-1941) 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.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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<sup>e</sup> siècle, 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

L'époque qui délimite notre corpus s'étend de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> 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<sup>37</sup>. 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<sup>38</sup>, 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<sup>39</sup>. 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<sup>e</sup> 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

---

*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).

<sup>37</sup> Cf. Laure Guilbert, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich*, *op. cit.*

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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.

irrationnelles de la *Lebensphilosophie* comme le « creuset du nazisme<sup>40</sup> », 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<sup>41</sup>, 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 rythmiciciens 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

---

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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.

« 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 « 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<sup>42</sup>. Ce qui distingue les théories du début du XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle par des personnalités comme Johannes Georg SULZER<sup>43</sup> (1720-1779) et Johann Gottfried HERDER<sup>44</sup> (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<sup>e</sup> siècle, et dont nous rappellerons rapidement le contexte et la logique, avant de chercher à déterminer

---

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> Au sujet des théories du rythme de Herder, voir la 2<sup>e</sup> section du présent chapitre.

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.

## **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<sup>e</sup> 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*<sup>45</sup>. Dans les territoires allemands, la puissance économique de la bourgeoisie est ébranlée au XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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

---

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

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 culture bourgeoise spécifiquement allemande<sup>46</sup>. 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<sup>47</sup>. »

Au XVIII<sup>e</sup> 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

---

<sup>46</sup> Cf. *ibid.*, p. 113 sq.

<sup>47</sup> „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.

s'imaginent combattre<sup>48</sup> ». 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 sommes des contemporains philosophiques du présent, sans en être des contemporains historiques. La philosophie allemande est la prolongation idéale de l'histoire allemande<sup>49</sup>. »

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<sup>50</sup> », prévoyant une action indirecte sur la société, à travers une éducation préalable des individus. Tel est notamment le projet qui ressort des *Lettres sur*

---

<sup>48</sup> „[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.

<sup>49</sup> „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.

<sup>50</sup> Nous reprenons cette expression à Marc Cluet. Cf. idem, *La libre culture*, vol. 1, Lille, Septentrion, 2000, p. 137.

*l'éducation esthétique de l'homme* (1795) de Friedrich SCHILLER<sup>51</sup> (1759-1805), dans lesquelles la conquête de la liberté ne passe pas par la révolte contre le souverain et l'opresseur, 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<sup>52</sup>. 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*<sup>53</sup> (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<sup>54</sup> ». Présentée comme un « mérite personnel » [„ein persönliches Verdienst<sup>55</sup>“] 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<sup>56</sup>“]. 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 »

---

<sup>51</sup> 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 Böhlau Nachfolger, 1962, p. 309 sqq.

<sup>52</sup> 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 eckeln diese elenden Schindersknechte mich an. » NA, vol. 26. p. 183.

<sup>53</sup> Cf. Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, NA, vol. 20, p. 251-308.

<sup>54</sup> „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 Brittnach, *Commentaire de Über Anmut und Würde*, in Helmut Koopmann *et al.*, *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1998, p. 588.

<sup>55</sup> Cf. *ibid.*, p. 264.

<sup>56</sup> *Idem.*

[« architektonische Schönheit<sup>57</sup> »], 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<sup>58</sup>. 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<sup>59</sup>. 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<sup>60</sup>. »

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 der Vernunft<sup>61</sup> »] et vivra cette liberté au cœur même de sa

---

<sup>57</sup> Cf. *ibid.*, p. 255.

<sup>58</sup> „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.

<sup>59</sup> 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, *Interpretation 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.

<sup>60</sup> „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.

<sup>61</sup> Cf. *ibid.*, p. 302.

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<sup>62</sup>, 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

---

<sup>62</sup> Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, *op. cit.*, p. 49 sqq. et p. 113 sqq.

Couturier-Heinrich<sup>63</sup>, nous nous contenterons de rappeler brièvement quelques éléments utiles à notre étude.

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<sup>64</sup> »] 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<sup>65</sup>. 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<sup>e</sup> s. av. J.C.), souligne-t-il, les accents étaient très clairement perceptibles, de même que la distinction entre « syllabes hautes » et « syllabes basses<sup>66</sup> ». Les auteurs des scaldes auraient, quant à eux, maîtrisé 136 sortes de rythmes,

---

<sup>63</sup> Cf. Clémence Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande*, op. cit.

<sup>64</sup> Cf. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Paderborn, Schöningh, 1989, p. 12.

<sup>65</sup> Cf. Johann Gottfried Herder, *Werke*, vol. 1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 181-184.

<sup>66</sup> Cf. *ibid.*, p. 623.

ce qui paraît difficilement concevable aux poètes de l'époque moderne<sup>67</sup>. 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 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<sup>68</sup>. 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<sup>69</sup>.

SCHELLING se montre quant à lui plus normatif. Au sein de sa typologie des arts<sup>70</sup>, 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

---

<sup>67</sup> Cf. Johann Gottfried Herder, *Werke*, vol. 2, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 453.

<sup>68</sup> „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.

<sup>69</sup> Cf. *ibid.*, p. 121.

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

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<sup>71</sup> », ou bien, selon les termes de SCHELLING, « la musique dans la musique<sup>72</sup> ». Le fait que les compositions modernes le négligent au profit de l'harmonie est donc à considérer comme un appauvrissement.

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<sup>73</sup>. 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<sup>74</sup> ». D'une certaine

---

<sup>71</sup> Cf. Clémence Couturier-Heinrich, *op. cit.*, p. 117.

<sup>72</sup> Cf. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie de l'art, op. cit.*, p. 184.

<sup>73</sup> „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.

<sup>74</sup> „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

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 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<sup>75</sup>. 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.

---

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.

<sup>75</sup> 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.

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<sup>76</sup> ». Au cours du XIX<sup>e</sup> 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.

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

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> 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.

---

<sup>76</sup> Cf. Clémence Couturier-Heinrich, *op. cit.*, p. 119.

En 1869, dans un court essai polémique sur l'art de diriger un orchestre<sup>77</sup>, 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<sup>78</sup> ». 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 MENDELSON-BARTHOLDI, qui lui aurait avoué en personne qu'il préférerait 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 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<sup>79</sup> ». Aux yeux de

---

<sup>77</sup> Cf. Richard Wagner, „Über das Dirigieren“ (1869), in idem, *Beethoven. Über das Dirigieren*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1953.

<sup>78</sup> „Nur die richtige Erfassung des Melos gibt (...) das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere.“ *Ibid.*, p. 81.

<sup>79</sup> „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig.“ *Ibid.*, p. 103.

WAGNER, cette tendance à « ne s'arrêter sur rien » [« bei nichts stark zu verweilen<sup>80</sup> »] 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<sup>81</sup>, 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 profondément immatérielle, à devenir infinie. En tant que « forme pure, libérée de toute matérialité » [« reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form<sup>82</sup> »], elle doit s'adresser directement à notre intériorité et nous faire accéder à l'essence même des choses.

---

<sup>80</sup> Cf. *ibid.*, p. 119.

<sup>81</sup> Cf. *supra*.

<sup>82</sup> Cf. Richard Wagner, „Beethoven“, in idem, *Beethoven. Über das Dirigieren*, *op. cit.*, p. 24.

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<sup>83</sup> »]. Né de la nécessité de rendre le mouvement corporel compréhensif, il constitue à ses yeux un lien « naturel et indestructible<sup>84</sup> » 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<sup>85</sup>. »

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<sup>86</sup> »]) 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<sup>87</sup> »] 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

---

<sup>83</sup> „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 (4<sup>e</sup> éd.), p. 73.

<sup>84</sup> „Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst.“ *Ibid.*, p. 74.

<sup>85</sup> „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.

<sup>86</sup> Cf. *ibid.*, p. 82.

<sup>87</sup> *Idem.*

assouplir leurs 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 arhythmie 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<sup>88</sup> ». 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

---

<sup>88</sup> „Man geht auch nicht zu weit, wenn man behauptet, daß die Auseinandersetzung mit Wagner – in ihrer ganzen Spannweite 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.

notes » [« dorische Architektonik in Tönen<sup>89</sup> »], 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 Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie<sup>90</sup> »]. 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<sup>91</sup>, 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. Choisisant 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

---

<sup>89</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in idem, Kritische Studienausgabe, vol. 1, München, dtv, 1999, p. 33. [Dorénavant, nous abrègerons : KSA suivi du numéro du volume.]

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> Cf. „Das andere Tanzlied“, in Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, p. 282-286.

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<sup>92</sup>. »

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<sup>93</sup> »] : WAGNER nuit à sa santé, il a besoin de « pastilles Gérardel<sup>94</sup> » quand il écoute sa musique ! Le corps entier du philosophe exige au 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<sup>95</sup> » ! Privées de toute base physiologique, les créations de WAGNER ne nous invitent qu'à « nager » et à « planer » [« schwimmen », « schweben<sup>96</sup> »]. 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<sup>97</sup> ».

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<sup>98</sup> », sont à ses yeux unis dans la même négation de la

---

<sup>92</sup> „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 unablässig an diese biologischen Voraussetzungen gebunden: es gibt eine *décadence*-Ästhetik, es gibt eine klassische Ästhetik, - ein „Schönes an sich“ ist ein Hirngespinnst, wie der ganze Idealismus.“ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, *op. cit.*, p. 48.

<sup>93</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Nietzsches Werke*, vol. 5, Leipzig, Naumann, 1905, p. 321.

<sup>94</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in *Nietzsches Werke*, vol. 8, Leipzig, Naumann, 1906, p. 186 sq.

<sup>95</sup> Cf. *ibid.*, p. 186.

<sup>96</sup> Cf. *ibid.*, p. 189 sq.

<sup>97</sup> „(...) die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das Chaos anstelle des Rhythmus...“ *Ibid.*, p. 190.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 193.

vie<sup>99</sup> ; 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 incompetence<sup>100</sup>. L'« infini » [« das Unendliche »], le « sublime » [« das Erhabene »], la volonté de « faire pressentir » les choses [« das Ahnen-machen<sup>101</sup> »] 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<sup>102</sup> ». 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 vrai ne doit pas être vrai<sup>103</sup> ». 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*<sup>104</sup> ». 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

---

<sup>99</sup> 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.“

<sup>100</sup> „(...) er setzt ein Prinzip an, wo ihm ein Vermögen fehlt.“ *Ibid.* p. 24.

<sup>101</sup> Cf. *ibid.*, p. 19 sq.

<sup>102</sup> „(...) es ist leichter, gigantisch zu sein als schön.“ *Idem.*

<sup>103</sup> „(...) was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein.“ *Ibid.*, p. 28.

<sup>104</sup> „(...) wenig Fleisch, schon mehr Knochen und sehr viel Brühe (...) *alla genovese*.“ *Idem.*

mise en forme organique » [« Unfähigkeit zum organischen Gestalten<sup>105</sup> »] ne peut conduire qu'à ce qu'il appelle l' « anarchie des atomes » [« Anarchie der Atome<sup>106</sup> »].

« 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<sup>107</sup>. »

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 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<sup>e</sup> siècle en Allemagne, nous avons été amenés à considérer la

---

<sup>105</sup> Cf. *ibid.*, p. 24.

<sup>106</sup> *Idem.*

<sup>107</sup> „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.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>108</sup>), 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

---

<sup>108</sup> 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.

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, 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<sup>109</sup> (1814-1887) et Gustav STRUVE<sup>110</sup> (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.

---

<sup>109</sup> 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.

<sup>110</sup> Sur Gustav Struve, lire : Michael Kunze, *Der Freiheit eine Gasse. Traum und Leben eines deutschen Revolutionärs*, München, Kindler, 1990.

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 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<sup>111</sup> ». 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 »<sup>112</sup>.

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<sup>113</sup> (qui, à partir de 1899, peuvent aboutir à

---

<sup>111</sup> „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, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, p. 26.

<sup>112</sup> Cf. *ibid.*, p. 28.

<sup>113</sup> 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.

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<sup>114</sup>, qui avaient, jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> 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<sup>115</sup>. A partir du 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<sup>116</sup>. Ce combat ne passe guère, comme le souligne Ulrich Linse<sup>117</sup>, 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<sup>118</sup> », et par l'émergence de mouvements de réforme les plus variés se situant dans la tradition des voies indirectes à

---

<sup>114</sup> 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*.

<sup>115</sup> 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.“

<sup>116</sup> 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 unterschwelligten Antifeudalismus; aus dem Geist bildungsbürgerlichen Selbstwertgefühls hegten sie trotz staatsreuer und monarchischer Gesinnung Vorstellungen eines politischen ‚dritten Weges‘ und entwickelten Modelle neuer gesellschaftlicher Ordnungen, möglichst unter Führung der Gebildeten“.

<sup>117</sup> Cf. Ulrich Linse, „Die Jugendkulturbewegung“, *art. cit.*, p. 120.

<sup>118</sup> *Idem*.

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<sup>119</sup>.

Quels sont les principaux ingrédients de cette nouvelle culture normative ? Georg Bollenbeck relève le succès des concepts de dégénérescence [*Entartung*] et de décadence, utilisés pour caractériser un art qui a délibérément rompu avec les normes de la bourgeoisie cultivée<sup>120</sup>. Respectivement popularisés par l'ouvrage de Max NORDAU (1849-1923) (*Entartung*, 1892/93)<sup>121</sup> 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<sup>122</sup>. »

---

<sup>119</sup> 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.

<sup>120</sup> 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.

<sup>121</sup> 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.

<sup>122</sup> „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.

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<sup>123</sup>. 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 » [*Kathedersphilosophie*], 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 matérialisme et l’égoïsme<sup>124</sup>. 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<sup>125</sup>, 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

---

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

<sup>124</sup> Cf. Marc Cluet et al., *Le culte de la jeunesse et de l’enfance en Allemagne 1870-1933*, Rennes, PUR, 2003.

<sup>125</sup> 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.

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<sup>126</sup>.

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<sup>e</sup> siècle<sup>127</sup>, 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 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

---

<sup>126</sup> 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.

<sup>127</sup> Cf. Marc Cluet, *L'architecture du III<sup>e</sup> Reich*, Berne, Peter Lang, 1987, p. 35-92.

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<sup>e</sup> 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<sup>128</sup>. »

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 [*Naturheilmovement*], 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 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

---

<sup>128</sup> „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.

Monte Verità près d'Ascona, finissent par devenir des lieux très fréquentés où se rencontrent les intellectuels<sup>129</sup>.

Le troisième bloc constitutif de la réforme de la vie est enfin le nudisme [*Nacktkultur*], qui, sous l'impulsion de personnalités comme Heinrich PUDOR<sup>130</sup> (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<sup>131</sup>, 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 entre à la rédaction du *Magazin für Litteratur* et part vivre à Berlin, où il fréquente plusieurs cercles d'intellectuels, parmi

---

<sup>129</sup> 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.

<sup>130</sup> Cf. Marc Cluet, *La Libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 495-542.

<sup>131</sup> Cf. Christoph Lindenberg, *Rudolf Steiner*, Reinbek, Rowohlt, 1992, p. 7 sqq.

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<sup>132</sup> (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<sup>133</sup> (1831-1891), est dirigée par Annie BESANT<sup>134</sup> (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

---

<sup>132</sup> 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.

<sup>133</sup> 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.

<sup>134</sup> 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.

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 l'architecture, la médecine (suivi par le médecin Ita WEGMANN (1876-1943)<sup>135</sup>), l'agronomie (soutenu dans ce domaine par Carl Wilhelm Graf von KEYSERLINGK<sup>136</sup> (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<sup>137</sup>) et la culture physique (l'eurythmie prend son essor en 1919). En 1917, son programme en vue d'une « tripartition de l'organisme social<sup>138</sup> », 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

---

<sup>135</sup> 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.

<sup>136</sup> 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 pionniers 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.

<sup>137</sup> Cf. Heiner Ullrich, „Freie Waldorfschulen“, in Diethart Kerbs *et al.*, *op. cit.*, p. 411-424.

<sup>138</sup> Cf. Norbert Schwarte, „Anthroposophie“, in Diethart Kerbs *et al.*, *op. cit.*, p. 602 sqq.

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, 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<sup>139</sup>, 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<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> „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.

<sup>140</sup> Cf. Brigitte Ruhwinkel, „Georg Fuchs“, in Uwe Puschner *et al.*, *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*, München, K.G. Saur, 1996, p. 747-761.

Sans aller jusqu'à de telles actions, l'ambiguïté de la « réaction progressiste » [*fortschrittliche Reaktion*<sup>141</sup>], 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<sup>142</sup> » [*konservative Revolution*]. La présence massive de 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<sup>143</sup>. 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<sup>144</sup>. 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.

---

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

<sup>142</sup> 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 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.

<sup>143</sup> 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.

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

« 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<sup>145</sup>. »

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<sup>146</sup> ». 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 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<sup>147</sup>. 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<sup>148</sup>. 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

---

<sup>145</sup> „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.

<sup>146</sup> „Die deutsche Revolution ist von liberalen Menschen gemacht worden, nicht von revolutionären Menschen. Das war ihr Verhängnis.“ *Ibid.*, p. 190.

<sup>147</sup> Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 156.

<sup>148</sup> „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 vergrößernd den ‚deutschen‘ nennen.“ Arnim Mohler, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994 (4<sup>e</sup> éd.), p. 95.

pernicieuses, nourrissant une haine jurée contre une société et un régime dans lesquels les projets de réforme « douce » paraissent bien illusoire.

Au sein de la gymnastique rythmique et des écoles de danse qui se multiplient en Allemagne dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> 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 JAKES-DALCROZE (1865-1950), des mesures d'eugénisme « négatif » souhaitées par plusieurs associations en faveur d'une « hygiène sociale<sup>149</sup> ». 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 fait 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 Allemands » [« realer Unterbau der kommenden inneren Wiedergeburt aller Deutschen<sup>150</sup> »]. 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<sup>151</sup>, jettent néanmoins une ombre indélébile sur l'œuvre de ces

---

<sup>149</sup> Cf. Peter Weingart *et al.*, *Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland*, Frankfurt am Main, 1988.

<sup>150</sup> Cf. Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1925, p. VII.

<sup>151</sup> 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

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<sup>e</sup> 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 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.

---

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.

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<sup>152</sup> : 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<sup>153</sup> (...). »

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 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.

---

<sup>152</sup> Cf. Gernot Böhme, „Anfänge der Leibphilosophie im 19. Jahrhundert“, in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 149.

<sup>153</sup> „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.

« 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<sup>154</sup>. »

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<sup>155</sup>. »

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<sup>156</sup>. 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, d'adultes, qu'il s'agisse d'enseignants, de directeurs d'école, de parents, ou - par la suite - d'anciens membres

---

<sup>154</sup> „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.

<sup>155</sup> „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.

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

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 prémises d'une rupture avec le matérialisme dominant et d'une redéfinition complète des valeurs de la société<sup>157</sup>.

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<sup>158</sup> ». 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<sup>159</sup>. »

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

---

<sup>157</sup> Cf. Ulrich Linse, „Die Jugendkulturbewegung“, *art. cit.*, p. 124-129.

<sup>158</sup> „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.

<sup>159</sup> „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.

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 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<sup>160</sup>. 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<sup>161</sup> ». 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

---

<sup>160</sup> „Alle gemeinsamen Veranstaltungen der Freideutschen Jugend sind alkohol- und nikotinfrei.“ Gustav Mittelstraß (éd.), *Freideutscher Jugendtag 1913*, Hamburg, Freideutscher Jugendverlag Adolf Saal, 1919 (2<sup>e</sup> 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.

<sup>161</sup> Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 167 sq.

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.

Comme « porteuse » du destin de la race, la femme se trouve être l'objet de toutes les sollicitudes. Critiqué depuis le XVIII<sup>e</sup> 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<sup>162</sup>. 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*<sup>163</sup>, 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.

---

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

<sup>163</sup> Cf. Paul Schultze-Naumburg, *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1901.

« 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<sup>164</sup>. »

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<sup>165</sup> ». 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 remettre la culture sur les bons rails. Avec une telle logique, les hommes étaient censés avoir le beau rôle :

---

<sup>164</sup> „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 ebennmäßige Schlankheit des ganzen Körpers bedeutet, nicht die unmotivierete 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.

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

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<sup>166</sup>. »

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 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<sup>e</sup> 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*<sup>167</sup>. 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

---

<sup>166</sup> „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.

<sup>167</sup> Cf. Bess Mensendieck, *Körperkultur des Weibes*, München, F. Bruckmann, 1906.

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<sup>168</sup> ». 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<sup>169</sup> (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 d'abord, sur la simple imitation, et qui, par la suite, peut être aggravée par certaines mauvaises habitudes<sup>170</sup>. »

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

---

<sup>168</sup> „(...) 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.

<sup>169</sup> 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.

<sup>170</sup> „(...) 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.

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<sup>171</sup>. 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.<sup>172</sup>

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 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

---

<sup>171</sup> Idem.

<sup>172</sup> Cf. Hans Waldemar Fischer, *Körperschönheit und Körperkultur. Sport, Gymnastik, Tanz*, Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1928, p. 215.

premiers pas en Europe comme actrice de théâtre, elle acquiert une grande célébrité dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> 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<sup>173</sup>. 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<sup>174</sup>, 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 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.

---

<sup>173</sup> Cf. Gabriele Brandstetter / Brygida Maria Ochaim, *Loïe Fuller*, Freiburg, Rombach, 1989, p. 95.

<sup>174</sup> 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.

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*<sup>175</sup>. 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<sup>176</sup>. Quoiqu'il en soit, cette « philosophie

---

<sup>175</sup> Cf. *ibid.*, p. 51 et 120.

<sup>176</sup> „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 Serpentinanz 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.

art nouveau » teintée de spiritisme et d' « élan vital » à la Bergson, et qui s'accommode très bien avec un intérêt passionné 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 »<sup>177</sup>, 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<sup>178</sup>. 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

---

<sup>177</sup> Cf. Hedwig Müller / Patricia Stöckemann, „...jeder Mensch ist ein Tänzer“, *op. cit.*, p. 24.

<sup>178</sup> Cf. Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft: eine Vorlesung*, Leipzig, Diederichs, 1903.

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

Isadora DUNCAN aime à souligner sa qualité d'autodidacte : poussée par une sorte de passion familiale pour la danse<sup>180</sup>, 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<sup>181</sup>. Dans d'autres cas enfin, comme pour sa danse sur la IX<sup>e</sup> 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

---

<sup>179</sup> Pour de plus amples détails sur l'histoire 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.

<sup>180</sup> 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.

<sup>181</sup> 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.

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.

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<sup>182</sup>, 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<sup>183</sup>.

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

---

<sup>182</sup> 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.

<sup>183</sup> 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.

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<sup>184</sup> (1821-1910)), la jeune Ruthie découvre la danse par le biais du système de François DELSARTE<sup>185</sup> (1811-1871), représenté aux Etats-Unis par la personne de Geneviève STEBBINS<sup>186</sup> (1857-1915). En 1906, après avoir appartenu durant plusieurs années à une troupe de 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<sup>187</sup> 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<sup>188</sup>. 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

---

<sup>184</sup> 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.

<sup>185</sup> 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.

<sup>186</sup> Cf. Genevieve Stebbins, *Delsarte System of expression*, New York, Werner, 1898 [reproduction New York, Dance Horizons, 1977].

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

<sup>188</sup> Au sujet de cette rencontre, voir : Verena Senti-Schmidlin, *Der Tanz als Bildmotiv, op. cit.*, p. 68 sqq. ; Gabriele Brandstetter, „,Tanz 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.

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<sup>189</sup>. »

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<sup>190</sup>, 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

---

<sup>189</sup> “The India of *Radha* was an India pieced together from photographs, sideshows, and romantic literature. 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 Pierre Loti tale.” Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A biography of the divine dancer*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 51.

<sup>190</sup> 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.

christianisme. [...] Si l'on croit en la résurrection du corps, il est difficile de dénigrer ce dernier<sup>191</sup> ».

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 interchangeable 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<sup>192</sup> »]. 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'oublie 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<sup>193</sup>. »

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

---

<sup>191</sup> “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.

<sup>192</sup> 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.”

<sup>193</sup> “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 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.

elle-même » [« the receiving and transmitting stations for Life itself<sup>194</sup> »]. 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<sup>195</sup>. »

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.

« 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

---

<sup>194</sup> Idem.

<sup>195</sup> „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.

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<sup>196</sup>. »

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<sup>197</sup>. »

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

---

<sup>196</sup> „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 hingeebenen Professor der Archäologie. Diese ist die lydische Tänzerin, aus dem Relief herabgestiegen.“ *Ibid.*, p. 227 sq.

<sup>197</sup> „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 (5<sup>e</sup> année), p. 154.

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 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<sup>e</sup> 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<sup>198</sup>. 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

---

<sup>198</sup> Cf. Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900, op. cit.*, p. 352-355.

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'Immanuel 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<sup>199</sup> (460-371 av. J.C.).

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<sup>200</sup>, 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'Être originel. Le drame est donc la représentation de notions et d'actions dionysiaques (...)»<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Cf. Ludwig Klages, *Mensch und Erde*, SW III, p. 625.

<sup>200</sup> 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.

<sup>201</sup> „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

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, 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 diviner 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<sup>202</sup>. »

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<sup>e</sup> siècle la « culture du corps<sup>203</sup> », quelques années après la réintroduction

---

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.)

<sup>202</sup> „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.

<sup>203</sup> Voir plus haut dans le corps du texte.

des Jeux Olympiques<sup>204</sup>, 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 déambulateurs et des solariums équipés de fontaines et de pergolas<sup>205</sup>. 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.

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

---

<sup>204</sup> 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<sup>er</sup> de Grèce.

<sup>205</sup> Cf. Marc Cluet, *La « libre culture »*, vol. 1, *op. cit.*, p. 342 sqq.

des contours plus clairs<sup>206</sup>. 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<sup>207</sup>. »

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<sup>208</sup> ». 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 mort, il « apporte le germe de la victoire définitive contre la matière<sup>209</sup> ». 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

---

<sup>206</sup> Cf. Dritter Vortrag, 23/10/1908 in Rudolf Steiner, *Geisteswissenschaftliche Menschenkunde*, Dornach, Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, 1989, p. 47.

<sup>207</sup> „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.

<sup>208</sup> „Lieber ein Bettler sein in der Oberwelt, als ein König im Reiche der Schatten!“ *Ibid.*, p. 52.

<sup>209</sup> Cf. *ibid.* p. 54.

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<sup>210</sup>, l'économiste Karl BÜCHER<sup>211</sup> (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<sup>212</sup> », 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<sup>e</sup> siècle, la vue de mouvements non rythmiques (même sur scène !) ne heurte plus personne, et la danse, autrefois pratique religieuse, est réduite à l'état de « divertissement conventionnel et sans importance » [« eine bedeutungslose konventionelle Belustigung<sup>213</sup> »].

---

<sup>210</sup> Voir la troisième partie de la présente étude.

<sup>211</sup> Cf. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig / Berlin, Teubner, 4<sup>e</sup> 1909.

<sup>212</sup> „Rhythmisch war ihnen schließlich alles in richtigen Verhältnissen gegliederte und durch seine innere Ordnung wohlgefällige.“ *Ibid.*, p. 417.

<sup>213</sup> *Idem.*

Le théâtre grec, dans lequel le chœur garantissait, selon le philologue Christian KIRCHHOFF<sup>214</sup>, 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<sup>215</sup>. »

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 JACQUES-DALCROZE et commentateur de son œuvre Karl STORCK<sup>216</sup> 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 imparfaite de

---

<sup>214</sup> Cf. Christian Kirchhoff, *Dramatische Orchestik der Hellenen*, Leipzig, Teubner, 1898.

<sup>215</sup> „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.

<sup>216</sup> Cf. Karl Storck, „Die Rhythmik der Szene“, *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist*, oct. 1910 (13<sup>e</sup> année), p. 125-129.

l'être humain complet [« Vollmensch<sup>217</sup> »] 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<sup>218</sup> »] 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<sup>e</sup> siècle, si le

---

<sup>217</sup> Cf. *ibid.*, p. 125.

<sup>218</sup> Cf. *ibid.*, p. 129.

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 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<sup>e</sup> 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 la critique de son temps August Julius LANGBEHN (1851-1907) appelle la « conception microscopique du monde » [« mikroskopische Weltanschauung<sup>219</sup> »] : 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

---

<sup>219</sup> 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.

de la science » [« Industrialisierung der Wissenschaft<sup>220</sup> »], 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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<sup>221</sup> ». Le concept de raison tel qu'il est employé au XVIII<sup>e</sup> siècle est le résultat d'une « sécularisation du 'vous divin'<sup>222</sup> » ; 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

---

<sup>220</sup> Cf. Helmuth Plessner, „Zur Soziologie der modernen Forschung und ihrer Organisation in der deutschen Universität“, in idem, *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 130.

<sup>221</sup> Cf. *ibid.*, p. 123.

<sup>222</sup> Cf. Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999 (6<sup>e</sup> éd.), p. 91.

forces au service de son travail, mais il laisse sa personnalité hors du jeu<sup>223</sup> (...) » ; 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 mathématique, car « si l'on fait abstraction de leurs qualités relatives dépendant de l'observateur (...), les fonctions entre deux choses sont de nature quantitative<sup>224</sup> ».

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<sup>225</sup>. 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 perdre la vue

---

<sup>223</sup> „Der moderne Forscher arbeitet zwar unter Einsatz aller Kräfte, aber unter Ausschaltung seiner Persönlichkeit (...).“ Helmuth Plessner, *op. cit.*, p. 132.

<sup>224</sup> „[D]ie Funktionen zwischen zwei Dingen, abzüglich aller ihrer auf einen Beobachter relativen Eigenschaften (...) [sind] quantitativer Natur (...).“ *Ibid.*, p. 125.

<sup>225</sup> Cf. Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland, op. cit.*, p. 96 sqq.

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 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<sup>e</sup> 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<sup>226</sup>. »

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<sup>227</sup>, 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<sup>228</sup> ». 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 fautive 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.

---

<sup>226</sup> „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.

<sup>227</sup> Voir plus haut dans le corps du texte.

<sup>228</sup> „Die Zählzeiten (...) gewinnen unter allen Umständen erst reale Existenz durch ihre Inhalte.“ *Ibid.*, p. 8.

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<sup>229</sup> ». Convaincu, de même que WAGNER<sup>230</sup>, 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 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<sup>231</sup>. »

---

<sup>229</sup> „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.

<sup>230</sup> 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.

<sup>231</sup> „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.

C'est le rythme qui donne vie à la musique, qui la rend émouvante et expressive. Aux yeux de JACQUES-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<sup>232</sup> ». 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. JACQUES-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<sup>233</sup> ».

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

---

<sup>232</sup> 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!“

<sup>233</sup> 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.“

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<sup>234</sup> »], 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*<sup>235</sup> »], 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<sup>236</sup>. »

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

---

<sup>234</sup> Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „Das Klavier und die Musikspielerin“, in idem, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Bâle, Schwabe, 1921, p. 45 sq.

<sup>235</sup> Cf. Adolph Carpe, *Der Rhythmus...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>236</sup> „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.

<sup>237</sup> Cf. *ibid.*, p. 14.

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<sup>238</sup> ». 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<sup>239</sup>. »

---

<sup>238</sup> 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.“

<sup>239</sup> 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<sup>e</sup> siècle. Dès l'âge de 16 ans, il

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<sup>240</sup> »], 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 orchestrique) 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<sup>241</sup>. »

---

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.

<sup>240</sup> Cf. Eduard Sievers, *Metrische Studien*, Leipzig, Teubner, 1901 (= Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 21), p. 30.

<sup>241</sup> „[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

Dans ses *Etudes sur la métrique*<sup>242</sup>, 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 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<sup>243</sup> ». 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

---

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.

<sup>242</sup> Cf. *ibid.*

<sup>243</sup> „(...) 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.

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, 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<sup>244</sup>. 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<sup>245</sup>. 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

---

<sup>244</sup> Cf. Rudolf Steiner, „Das Wesen der Krankheitsformen“ (Berlin 10/11/1908), in idem, *Geisteswissenschaftliche Menschenkunde*, Dornach, Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung, 1988, p. 112 sq.

<sup>245</sup> Cf. *ibid.*, p. 103.

train, la réparation de la locomotive avant même de chercher à savoir si le conducteur n'y est pas pour quelque chose<sup>246</sup>. 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<sup>247</sup>), 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 bien que la connaissance spirituelle doit toujours accompagner et éclairer celle concernant les gens malades et en bonne santé<sup>248</sup>. »

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

---

<sup>246</sup> Cf. *ibid.*, p. 106 sq.

<sup>247</sup> Cf. *ibid.*, p. 109.

<sup>248</sup> „[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.

rythmes qui le relie au cosmos. Car, « héritage de [l'] origine spirituelle<sup>249</sup> » 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<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> 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 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

---

<sup>249</sup> „ (...) 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.

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<sup>250</sup> (1818-1896) ou Hermann Ludwig von HELMHOLTZ<sup>251</sup> (1821-1894), pour lesquels les lois physiologistes devaient être considérées comme des lois de la physique<sup>252</sup>, Wilhelm WUNDT<sup>253</sup> (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<sup>254</sup> (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 apparaîût, selon 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*

---

<sup>250</sup> Emil du Bois-Reymond (1818-1896) : Célèbre physiologiste, il appartient à l'école allemande anti-vitaliste et matérialiste du XIX<sup>e</sup> 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].

<sup>251</sup> Hermann Ludwig von Helmholtz (1821-1894) : Physiologiste et acousticien. Ses théories physiologiques sur la musique font référence durant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> 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.

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

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

<sup>254</sup> 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 » :  $S = k \log E$ .

*suprasensible*, il oppose trois visions du monde : la vision naïve<sup>255</sup> [« *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<sup>256</sup> [« *das physikalische Weltbild* »] et la vision psychologique<sup>257</sup> [« *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<sup>258</sup> » [« *die Einheit des Seins* »] ressentie par l'homme naïf. Héritée de l'Antiquité grecque, la théorie des atomes<sup>259</sup>, 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 inexistant 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<sup>260</sup>. »

---

<sup>255</sup> Cf. Wilhelm Wundt, *Sinnliche und übersinnliche Welt*, Leipzig, Alfred Kröner, 1914, p. 1-14.

<sup>256</sup> Cf. *ibid.*, p. 15-52.

<sup>257</sup> Cf. *ibid.*, p. 91-138.

<sup>258</sup> Cf. *ibid.*, p. 301-369.

<sup>259</sup> Pour une présentation synthétique des théories présocratiques de l'atome, voir : Wolfgang Röd, *Kleine Geschichte der antiken Philosophie*, München, Beck, 1998, p. 57-71.

<sup>260</sup> „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.

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 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<sup>261</sup> », 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<sup>262</sup>. 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<sup>263</sup> » ; mais la méthode analytique ne doit, d'après WUNDT, jamais devenir une fin en soi pour le psychologue ; elle est toujours « au

---

<sup>261</sup> 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.

<sup>262</sup> 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.

<sup>263</sup> „Die Erscheinungen (...) analysieren sich selber, und sie fordern damit Vergleiche, Beziehungen heraus.“ Wilhelm Wundt, *Sinnliche und übersinnliche Welt*, *op. cit.*, p. 100.

service de la synthèse qui lui succède<sup>264</sup> », et prend toute sa signification dans cette dernière. En ce sens, il réfute avec véhémence le reproche d' « atomisme psychologique » [« psychologischer Atomismus<sup>265</sup> »] 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.

« 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<sup>266</sup>. »

Pour la psychologie expérimentale, l'analyse est donc une nécessité, mais c'est bien la « synthèse créative<sup>267</sup> » [« *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<sup>268</sup>. 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

---

<sup>264</sup> „Die Analyse steht (...) im Dienst der nachfolgenden Synthese.“ Idem.

<sup>265</sup> Idem.

<sup>266</sup> „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.

<sup>267</sup> Cf. *ibid.*, p. 102.

<sup>268</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, Paris, Alcan, 1912, p. 152, cité d'après sa reproduction dans Serge Nicolas, *La psychologie de W. Wundt, op. cit.*, p. 71.

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.

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<sup>269</sup>. 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

---

<sup>269</sup> 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.

complexité de son œuvre. Tandis que *Matière et Mémoire*<sup>270</sup> 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<sup>271</sup> ». 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<sup>272</sup>, 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 père de la psychanalyse Sigmund FREUD<sup>273</sup> (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*<sup>274</sup>, 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

---

<sup>270</sup> Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, <sup>1</sup>1939, <sup>5</sup>1997.

<sup>271</sup> 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, <sup>2</sup>2005, p. 173-181. Voir aussi : Christian von Ehrenfels, « Über Gestaltqualitäten », *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 1890, p. 249-292.

<sup>272</sup> 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.

<sup>273</sup> 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.

<sup>274</sup> Cf. Hermann Swoboda, *Die Perioden des menschlichen Organismus in ihrer psychologischen und biologischen Bedeutung*, Leipzig, Franz Deuticke, 1904.

psychologie, sur l'âme de la plus noble des créatures terrestres<sup>275</sup> ». 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<sup>276</sup>. »

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.

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*<sup>277</sup>,

---

<sup>275</sup> „[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.

<sup>276</sup> „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.

<sup>277</sup> Cf. Ludwig Klages, *Prinzipien der Charakterologie*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1910, p. 1-15.

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<sup>278</sup>. »

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<sup>279</sup> (1789-1869). Contrairement à

---

<sup>278</sup> « 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.

<sup>279</sup> 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 Leben, seine Anschauung von der Erde*, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben, 1986. Pour une rapide présentation,

Wilhelm WUNDT, il est 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<sup>280</sup>. 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<sup>281</sup>. »

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*<sup>282</sup> »] 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

---

voir : Robert Josef Kozljanič, *Lebensphilosophie. Eine Einführung*, Stuttgart, Kohlhammer, 2004, p. 59-83.

<sup>280</sup> „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.

<sup>281</sup> „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.

<sup>282</sup> Cf. *ibid.*, p. 12.

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.

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<sup>283</sup>. La raison principale de cet oubli est liée à l'hostilité fondamentale du rythme par rapport à l'esprit et à la rationalité<sup>284</sup> [*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

---

<sup>283</sup> La confusion entre rythme et mesure est l'objet de l'étude *Vom Wesen des Rhythmus*, qui est la version révisée 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<sup>e</sup> 2000. Traduction française : Ludwig Klages, *La nature du rythme* [Traduction et présentation de Olivier Hanse], Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>284</sup> Cf. *Ibid.*, p. 102 sq.

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<sup>285</sup>. »

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. Etant donné qu'elle ne s'intéresse qu'à des « régularités exploitables<sup>286</sup> » [« 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<sup>287</sup>. 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<sup>288</sup> » 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

---

<sup>285</sup> „Die Welt der Erscheinungen befindet sich in immerwährender Wandlung und Flucht, während die Welt der Dinge (gleichsam zeitentzogen) verharrt.“ *Ibid.*, p. 95

<sup>286</sup> 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.

<sup>287</sup> 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.

<sup>288</sup> Cf. Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne?, op. cit.*, p. 173.

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<sup>289</sup>. Considérant que, dans le règne animal, l'omniprésent combat pour l'existence [*Kampf ums Dasein*] est indispensable au perfectionnement progressif des espèces, Charles DARWIN 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<sup>290</sup> ».

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

---

<sup>289</sup> 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.

<sup>290</sup> 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.

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 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 JAKUES-DALCROZE - : « l'art d'exprimer les émotions à l'aide de mouvements corporels rythmés<sup>291</sup> ». 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<sup>292</sup> » 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 :

---

<sup>291</sup> 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.“

<sup>292</sup> Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 151 : „eine Verschmelzung rhythmischer Klänge und Bewegungen“.

« (...) 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<sup>293</sup>. »

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<sup>294</sup> ». De ce fait, la « danse bondissante<sup>295</sup> » 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 JACQUES-DALCROZE appelle « une pensée complète<sup>296</sup> ». 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<sup>297</sup> », la danse a perdu le lien organique qui la rattachait à la musique, à laquelle elle se retrouve simplement superposée. Plutôt que de recevoir une formation d'acrobate, l'élève danseur devrait, selon JACQUES-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<sup>298</sup> ».

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

---

<sup>293</sup> Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 151 : „[D]ie Schuld am gegenwärtigen Verfall des Tanzes trägt ebenso sehr die übertriebene Entwicklung des körperlichen Virtuositums auf Kosten des Ausdrucks wie die gänzliche Negierung der von uns geforderten Einheit von körperlicher Plastik und musikalischem Rhythmus.“

<sup>294</sup> Cf. *ibid.*, p. 122. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „der Schein der Unstofflichkeit“.

<sup>295</sup> Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „der hüpfende Tanz“.

<sup>296</sup> Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „ein in sich abgerundeter Gedanke“.

<sup>297</sup> Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 152 : „sie [die Tänzer] haschen in einseitiger Weise nach technischen Effekten“.

<sup>298</sup> 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 (...).“

milieu des années 20 et intitulé « L'essence de la danse originelle<sup>299</sup> », 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<sup>300</sup>. »

Les soi-disant danseuses indiennes – il s'agit sans aucun doute de Ruth ST. DENIS et de ses imitatrices<sup>301</sup> - 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<sup>302</sup> ». 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 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<sup>303</sup>. »

---

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

<sup>300</sup> „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 übermitteln sind.“ *Ibid.*, p. 77.

<sup>301</sup> Voir plus haut dans le corps du texte.

<sup>302</sup> „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.

<sup>303</sup> „Jede Selbständigkeit des Zuschauers muß untergehen in der „Selbstvergessenheit“, in der „Versunkenheit“, im Erlebnis.“ *Ibid.*, p. 81.

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<sup>304</sup> ». 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<sup>305</sup>, Adolphe APPIA (1862-1928), le maître de la mise en scène moderne et collaborateur de JACQUES-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<sup>306</sup>. Par ailleurs, celui-ci n'a pas reçu de formation adéquate qui l'initie à percevoir et reproduire les rythmes de la musique. Lorsque la rythmique de JACQUES-DALCROZE fournira la

---

<sup>304</sup> „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.

<sup>305</sup> 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.

<sup>306</sup> 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 Produkt einer besonderen und einseitigen Entwicklung einer Kunst ist, die seit langem die Fühlung mit der körperlichen Form verloren hat.“

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<sup>307</sup>. 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<sup>308</sup> » 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<sup>309</sup> »] qui consiste à ressentir dans son propre corps les impressions motrices qui se détachent des œuvres d'art et assurent à

---

<sup>307</sup> „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.

<sup>308</sup> Cf. Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, , vol. 1, Leipzig, Teubner, <sup>2</sup>1922, p. 138.

<sup>309</sup> *Idem.*

l'individu une 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<sup>310</sup>, 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 (...)»<sup>311</sup>. »

Pour Max MERZ<sup>312</sup> (1874-1964), le directeur de l'école de danse d'Elizabeth DUNCAN<sup>313</sup> 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<sup>314</sup> »], qui s'est peu à peu dégradé sous l'influence du rationalisme et du christianisme. Mais le coup fatal fut porté au XIX<sup>e</sup> siècle par l'avènement de la machine

---

<sup>310</sup> 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.

<sup>311</sup> „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.

<sup>312</sup> 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.

<sup>313</sup> 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.

<sup>314</sup> Cf. Max Merz, „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“, in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, *op. cit.*, 1923, p. 18.

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. Les expressionnistes, ces « fanatiques de la vérité intérieure de l'expérience artistique » [« Fanatiker der inneren Wahrheit künstlerischen Erlebens<sup>315</sup> »], 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<sup>316</sup>. »

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<sup>317</sup>, s'est trouvée remise en question par la

---

<sup>315</sup> Cf. *ibid.*, p. 20.

<sup>316</sup> „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.

<sup>317</sup> 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.“

modernité. A partir du naturalisme s'est produite 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.

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<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> 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<sup>318</sup>. 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.

---

<sup>318</sup> 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.

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.

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'infiltré 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<sup>319</sup> (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<sup>320</sup>, 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

---

<sup>319</sup> 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.

<sup>320</sup> Cf. article „Arrhythmie“ in *ibid.*, p. 19 sq.

place sont, en Allemagne de même que dans une bonne partie de l'Europe<sup>321</sup>, 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<sup>e</sup> 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<sup>322</sup>. 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<sup>323</sup>).

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.

---

<sup>321</sup> Cf. Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, P.U.F., 2001, p. 151 sqq.

<sup>322</sup> Chiffres et informations tirés de : Jacques Gandouly, *Pédagogie et enseignement en Allemagne de 1800 à 1945*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 66.

<sup>323</sup> Idem.

Malgré la formation universitaire qu'ils reçoivent, les instituteurs ne sont pas reconnus comme membres à part entière de la bourgeoisie cultivée<sup>324</sup>, 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<sup>e</sup> 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 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<sup>325</sup> »*], 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

---

<sup>324</sup> Cf. Klaus Vondung, „Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit“, *art. cit.*, p. 27.

<sup>325</sup> Cf. Ulrich Linse, „Die Jugendkulturbewegung“, in Klaus Vondung *et al.*, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, *op. cit.*, p. 122 sq.

[*Kunsterziehungsbewegung*<sup>326</sup>], les internats à la campagne [*Landerziehungsheime*<sup>327</sup>] et l'école active [*Arbeitsschulbewegung*<sup>328</sup>], 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 *Considérations intempestives*, la confusion qui règne chez les Allemands entre « culture » [*Bildung*] et « savoir sur la culture » [« Wissen um die Bildung<sup>329</sup> »], 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<sup>330</sup> (...). »

La culture qu'il s'agissait de construire et de transmettre devrait, selon NIETZSCHE, prendre pour modèle la conception grecque, visant à éviter « la

---

<sup>326</sup> 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.

<sup>327</sup> 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.

<sup>328</sup> 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.

<sup>329</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Nietzsches Werke*, vol. 1, Leipzig, Naumann, 1909, p. 312.

<sup>330</sup> « (...) 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.

dissimulation et la convention » [« Verstellung und Konvention<sup>331</sup> »] pour atteindre une « concordance entre la vie, la pensée, l'apparence et le vouloir » [« Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen<sup>332</sup> »].

Dans le *Rembrandt éducateur*<sup>333</sup> d'August Julius LANGBEHN, *best-seller* de l'époque<sup>334</sup> 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 » [« Spezialisismus<sup>335</sup> »] qui « pulvérise » [« zerpulvert<sup>336</sup> »] littéralement les individualités, et de placer la culture allemande, y compris la science<sup>337</sup>, sous l'influence de l'art, qui a cette particularité d'agir avant tout par la synthèse<sup>338</sup>. L'éducation ne doit pas chercher à éloigner l'enfant de la nature mais, au contraire, prendre conscience du fait que « ce qui est inné est supérieur, plus important (...) que ce qui est acquis<sup>339</sup> », 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<sup>340</sup> », 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

---

<sup>331</sup> Cf. *ibid.*, p. 384.

<sup>332</sup> *Idem.*

<sup>333</sup> Cf. \*\*\*[August Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher*, *op. cit.*

<sup>334</sup> L'ouvrage paraît en 1890, est vendu à 60 000 exemplaires la première année ; il connaîtra plus de 45 éditions jusqu'en 1900.

<sup>335</sup> Cf. *ibid.*, p. 60.

<sup>336</sup> *Idem.*

<sup>337</sup> Cf. *ibid.*, p. 61.

<sup>338</sup> Cf. *ibid.*, p. 45.

<sup>339</sup> „Daß das Angeborene höher steht, wichtiger (...) ist als das Erworbene (...).“ *Ibid.*, p. 41.

<sup>340</sup> „Rembrandt ist der Vertreter des Künstlerischen und Echten, des Subjektiven und Nationalen innerhalb der deutschen Bildung“ *Ibid.*, p. 61.

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*<sup>341</sup>, 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<sup>e</sup> siècle en Allemagne un véritable culte de l'enfance, qui trouvera une expression particulièrement vivante dans le domaine de la création artistique<sup>342</sup>.

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.

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<sup>343</sup> ». L'école n'est pas au service de l'industrie ; elle a

---

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

<sup>342</sup> 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.

<sup>343</sup> 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.“

avant tout pour mission d'élargir l'horizon d'enfants qui, dans leurs familles, sont soumis à l'influence des traditions<sup>344</sup>, 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<sup>345</sup>, 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<sup>346</sup> (1782-1852), JAKUES-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<sup>347</sup> ».

JAKUES-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<sup>348</sup> » - il cite PLATON, MONTAIGNE (1533-1592), HELVÉTIUS (1715-1771), LOCKE (1632-1704), LEIBNIZ (1646-1716) et ROUSSEAU - lui ont tous assigné un 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

---

<sup>344</sup> 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.“

<sup>345</sup> 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.“

<sup>346</sup> Cf. Emile Jaques-Dalcroze, « Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles », *art. cit.*, p. 18.

<sup>347</sup> 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“.

<sup>348</sup> Idem.

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<sup>349</sup> ». 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<sup>350</sup> », 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<sup>351</sup> »], 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-

---

<sup>349</sup> 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 vollzupropfen mit einer gewissen Anzahl sentimentaler Lieder von ganz konventioneller Kunst.“

<sup>350</sup> Cf. *ibid.*, p. 85. Traduction de Julius Schwabe, p. 107 : „in unserem neurasthenischen Zeitalter“.

<sup>351</sup> Cf. Wolf Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau und weitere Schriften*, Dresden, Hellerau-Verlag, 1992, p. 52 sq.

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 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<sup>352</sup>. »

L'intérêt de JAQUES-DALCROZE pour le phénomène qu'il baptise « arhythmie » 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<sup>353</sup>. 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

---

<sup>352</sup> 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 Mehrzahl der Geister Sklaven ihrer Körperformen, Häftlinge der Materie sind.“

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

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, JACQUES-DALCROZE 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 :

« Être 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<sup>354</sup>. »

---

<sup>354</sup> 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 beenden. 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.“

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 JACQUES-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 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<sup>355</sup> », 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<sup>356</sup> ». 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.

---

<sup>355</sup> 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.

<sup>356</sup> Cf. *ibid.*, p. 178.

« 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<sup>357</sup>. »

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<sup>358</sup> », 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 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<sup>359</sup> ». Persuadé de l'importance de sa tâche, JACQUES-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.

---

<sup>357</sup> 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.“

<sup>358</sup> 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.“

<sup>359</sup> Cf. Emile Jaques-Dalcroze, „La gymnastique rythmique“, *L'Education*, N° 4, 1915 (7<sup>e</sup> année), p. 3, cité d'après : Gernot Giertz, *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia*, München, J. Kitzinger, 1975.

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 arhythmiques. 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<sup>360</sup> ». En cherchant à renouveler la danse, en cultivant une pureté plastique jusque-là inédite et en idéalisant la « quasi-nudité des formes corporelles<sup>361</sup> », elle a donné à son époque des impulsions éminemment positives qui méritent d'être défendues contre les attaques des « bourgeois hypocrites ou inintelligents<sup>362</sup> ».

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 n'analyseraient que les qualités de l'instrument et non celles de l'interprète<sup>363</sup> ! ». 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

---

<sup>360</sup> 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“.

<sup>361</sup> Idem. Traduction de Julius Schwabe, p. 165 : „Idealisierung der fastnackten Körperformen“.

<sup>362</sup> Cf. *ibid.*, p. 130. Traduction de Julius Schwabe, p. 165 : „Enrüstungsgeschrei scheinheiliger oder beschränkter Spießbürger“.

<sup>363</sup> 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!“

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<sup>364</sup>. »

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 JAKES-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<sup>365</sup> »] 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 :

« 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<sup>366</sup>. »

Pour Emile JAKES-DALCROZE comme pour Rudolf LABAN, l'homme moderne est devenu incapable de faire travailler en bloc ses différentes facultés. Dans

---

<sup>364</sup> 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.“

<sup>365</sup> Cf. Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1921, p. 32 sq.

<sup>366</sup> 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.“

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<sup>367</sup> ». 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 malade. 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<sup>368</sup>. »

Autrefois, l'artiste et le penseur étaient en même temps des « hommes de mouvement » [« Bewegungsmenschen<sup>369</sup> »] ; ils n'étaient pas nécessairement plus forts

---

<sup>367</sup> 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 (...).“

<sup>368</sup> „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 irgeleiteten, 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.

<sup>369</sup> Cf. *ibid.*, p. 133.

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<sup>370</sup> »], 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<sup>371</sup> »].

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<sup>372</sup> »], 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 afin de rendre celui-ci plus facilement manipulable. Aux

---

<sup>370</sup> Cf. *ibid.*, p. 20.

<sup>371</sup> *Idem.*

<sup>372</sup> Cf. *ibid.*, p. 134.

yeux de Rudolf BODE, les écoles allemandes ne cherchent qu'à produire des « bêtes à vouloir et à penser » [« Denk- und Willensmenschen<sup>373</sup> »], 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<sup>374</sup> »] – 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<sup>375</sup>. »

De la sorte, le courant des forces vitales est, à la longue, littéralement mis à sac par le « seau à puiser » [« Schöpfeimer<sup>376</sup> »] 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.

---

<sup>373</sup> Cf. Rudolf Bode, « Alte und neue Pädagogik », in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung op. cit.*, p. 138.

<sup>374</sup> Idem.

<sup>375</sup> „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.

<sup>376</sup> Idem.

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 militaire<sup>377</sup> ; 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<sup>378</sup> ». 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<sup>379</sup>, 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

---

<sup>377</sup> Cf. Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>378</sup> „(...) 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.

<sup>379</sup> 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.

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<sup>380</sup>. »

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<sup>381</sup>, s’immisce dans le discours 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<sup>382</sup>, 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<sup>383</sup> ». En prophète d’un avenir meilleur, il entreprend d’aider tous ces enfants « rachitiques et scrofuleux<sup>384</sup> » qui peuplent alors les écoles, à atteindre une « corporalité plus noble » [« edlere Körperlichkeit<sup>385</sup> »]. Son diagnostic de dégénérescence de la race blanche peut

---

<sup>380</sup> „Heute wächst ein Geschlecht heran, das die Anlagen körperlicher Minderwertigkeit bereits im Mutterleibe empfangt 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.

<sup>381</sup> 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.

<sup>382</sup> Cf. Clara Schaffhorst, „Die Bedeutung der Atmung“, in Ludwig Pallat *et al.*, *Künstlerische Körperschulung*, *op. cit.*, p. 75 sqq.

<sup>383</sup> Cf. Max Merz, „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“, in *ibid.*, p. 21.

<sup>384</sup> *Idem.*

<sup>385</sup> *Idem.*

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<sup>e</sup> 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 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*<sup>386</sup> »], 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

---

<sup>386</sup> Cf. Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926, p. 50.

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<sup>387</sup>. »

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.

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<sup>388</sup> ». 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.

---

<sup>387</sup> „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.

<sup>388</sup> „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.

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<sup>389</sup>, 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<sup>390</sup> ».

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<sup>391</sup> et l'instinct<sup>392</sup>, deux facultés dont le visible déclin

---

<sup>389</sup> François Delsarte (1811-1871) : voir sa présentation dans le chapitre 2 de la première partie de la présente étude.

<sup>390</sup> „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.

<sup>391</sup> Cf. Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung“, *Bausteine zur neuen Schule* 4, 1920, p. 7 : „Die gesamte deutsche Nation scheint einer allgemeinen Ausdrucks hemmung anheimgefallen zu sein“.

<sup>392</sup> On trouvera une définition de l'instinct selon Rudolf Bode dans : Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, op. cit., p. 5 sq.

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.

« 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<sup>393</sup>. »

---

<sup>393</sup> „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,

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, scoliose 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<sup>394</sup>. 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

---

aber dann sofort wieder elastisch sein Eigenleben, seine organische Einheit instinktiv sucht.“ Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck, 1922, p. 29.

<sup>394</sup> Cf. Ludwig Klages, „Vom Verhältnis der Erziehung zum Wesen des Menschen“, SW III, p. 727.

piètres matières secondaires toutes les activités faisant intervenir des qualités d'expression et d'imagination. Le résultat n'est, par conséquent, qu'une augmentation toute relative de la force de la volonté<sup>395</sup>. 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<sup>396</sup>. »

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<sup>397</sup>. 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<sup>398</sup> ». 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.

---

<sup>395</sup> Cf. Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, op. cit., p. 28 sq.

<sup>396</sup> « 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.

<sup>397</sup> *Idem.*

<sup>398</sup> « (...) herrschen kann ich nur über etwas Widerstrebendes (...). » *Ibid.*, p. 46.

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* 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<sup>399</sup>. 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<sup>400</sup>.

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

---

<sup>399</sup> 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.

<sup>400</sup> Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 12 sq.

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, 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<sup>401</sup> ». 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 JACQUES-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<sup>402</sup>. »

---

<sup>401</sup> „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.

<sup>402</sup> 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.“

## **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.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, atteint une bonne partie de

l'Europe autour de 1900, et le premier championnat d'Europe est organisé en 1910<sup>403</sup>. 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<sup>404</sup>. 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 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

---

<sup>403</sup> Cf. Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 101-105.

<sup>404</sup> Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, op. cit., vol. 1, p. 172.

une distinction récompensant les performances sportives hors du commun<sup>405</sup>. 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<sup>406</sup> ».

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<sup>407</sup>. »

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

---

<sup>405</sup> Cf. *ibid.*, p. 174 sq.

<sup>406</sup> „Sport war in der modernen Lebenswelt (...) ein Stück Befriedigung, Selbstbestätigung und Gemeinsamkeit jenseits der Arbeitswelt.“ *Ibid.*, p. 175.

<sup>407</sup> „[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.

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<sup>408</sup>), 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<sup>409</sup>. »

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<sup>410</sup> !). 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

---

<sup>408</sup> „Die Menschheit wird immer tierischer, wenn die heutige Sportsucht so bleibt, wie sie ist.“ *Ibid.*, p. 33.

<sup>409</sup> „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.

<sup>410</sup> Cf. Rudolf Steiner, *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1927, p. 13.

devenir réellement nocif pour l'équilibre et la 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<sup>411</sup>. 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<sup>412</sup> »] est le danger principal d'une éducation corporelle assurée par des gens incompetents. 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<sup>413</sup> » 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 originellement libres au profit de mouvements unilatéralement orientés vers un but<sup>414</sup> », 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

---

<sup>411</sup> Cf. Franz Hilker, „Was uns Not tut“, *art. cit.*, p. 11 sq.

<sup>412</sup> Cf. Max Merz, „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“, *art. cit.*, p. 22 sq.

<sup>413</sup> Cf. *ibid.*, p. 23.

<sup>414</sup> Cf. Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, *op. cit.*, p. 6 sq.

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.

« 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<sup>415</sup>. »

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.

---

<sup>415</sup> „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 rythmiciciens, 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 classe 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<sup>416</sup>. 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<sup>417</sup>, et de l'autre grâce à l'utilisation de machines de plus en plus grosses et performantes, qui révolutionnent le concept même de travail<sup>418</sup>. 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

---

<sup>416</sup> Cf. Serge Berstein / Pierre Milza, *L'Allemagne 1870-1991*, Paris, Masson, 1992 (3<sup>e</sup> éd.), p. 35.

<sup>417</sup> 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.

<sup>418</sup> Cf. Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, vol. 1, *op. cit.*, p. 226 sqq.

comme porteuse d'un progrès illusoire, et la rendent coupable de bien des maux, entre autres la propagation de l'arythmie.

## 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<sup>419</sup> »]. 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<sup>420</sup>. » 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<sup>421</sup> »]. 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

---

<sup>419</sup> Cf. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., p. 440.

<sup>420</sup> „(...) 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.

<sup>421</sup> Cf. *ibid.*, p. 422.

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 mouvements que le travailleur doit produire, ponctués de points morts et suivant des « voies mortes déterminées à l'avance » [« tote vorgezeichnete Bahnen<sup>422</sup> »], 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<sup>423</sup>. »

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

---

<sup>422</sup> Cf. Rudolf Bode, „Gymnastik und Jugenderziehung“, *op. cit.*, p. 12.

<sup>423</sup> „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.

BÜCHER, « un sérieux devoir et souvent une douloureuse abnégation<sup>424</sup> ». 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<sup>425</sup>. »

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 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<sup>426</sup>. » 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

---

<sup>424</sup> „(...) ernste Pflicht und oft schmerzliche Entsagung“, Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, *op. cit.*, p. 440.

<sup>425</sup> „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.

<sup>426</sup> „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.

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<sup>427</sup> ». 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 d'organisation du travail – « une grande machine, dont les pièces sont des organismes vivants<sup>428</sup> » - 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 :

---

<sup>427</sup> „(...) 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.

<sup>428</sup> „(...) eine große Maschine, deren Einzelteile lebendige Organismen sind.“ Rudolf Bode, *Das Lebendige in der Leibeserziehung*, *op. cit.*, p. 53.

« 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<sup>429</sup>. »

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 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.

---

<sup>429</sup> „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.

## 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<sup>430</sup>. »

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<sup>431</sup>. 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. Cette attitude individualiste, qui aurait permis à l'Allemagne de produire de grands esprits et de grands artistes, alors

---

<sup>430</sup> „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.

<sup>431</sup> Cf. Fritz Giese, *Girrkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin-Verlag, 1925, p. 62-95.

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<sup>432</sup>, 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<sup>433</sup> »], 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<sup>434</sup> ». 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,

---

<sup>432</sup> Cf. Rudolf Bode, „Der Rhythmus als Weltanschauung“, *art. cit.*, p. 66.

<sup>433</sup> Cf. *ibid.*, p. 70.

<sup>434</sup> „Durch den Intellekt tritt an die Stelle des rhythmischen Naturzusammenhanges das Nebeneinander gleicher, ihrer Individualität beraubter, aus dem Zusammenhang herausgerissener Teile (...)“. *Idem.*

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 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<sup>435</sup> ». 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<sup>436</sup> », 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<sup>e</sup> 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

---

<sup>435</sup> „(...) jene Typen, die heute die Großstädte bevölkern und in deren instinktlosen Dummheiten (...) unsere „Emanzipierten“ das Heil der Seele erblicken.“ *Ibid.*, p. 68 sq.

<sup>436</sup> Cf. Marc Cluet, *La libre culture*, vol. 1, *op. cit.*, p. 167 sq.

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.

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<sup>437</sup>. 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<sup>438</sup> 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

---

<sup>437</sup> Cf. Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität*, München, Carl Hanser, 1998, p. 322 sq.

<sup>438</sup> Edouard Claparède (1873-1940) : Psychologue suisse qui s'est particulièrement préoccupé des liens entre psychologie et pédagogie. Cf. Edouard Claparède, *Kinderpsychologie und experimentelle Pädagogik*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1911.

l'arme contre la mort comme le médecin au chevet d'un malade, tant qu'il y a encore de l'espoir<sup>439</sup>. »

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 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<sup>440</sup> »].

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<sup>441</sup>. 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

---

<sup>439</sup> „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.

<sup>440</sup> Cf. Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, München, Otto Gmelin, 1913, p. 20.

<sup>441</sup> Cf. Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 128.

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<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle<sup>442</sup>. 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 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*], « dégénéré » [*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,

---

<sup>442</sup> Cf. Georg Bollenbeck, „Weltanschauungsbedarf und Weltanschauungsangebote um 1900“, in Kai Buchholz *et al.*, *Die Lebensreform*, vol. 1, *op. cit.*, p. 203 sqq.

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 récurrent 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<sup>443</sup>, 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<sup>444</sup> ». 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<sup>e</sup> 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<sup>445</sup>.

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

---

<sup>443</sup> 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, <sup>2</sup>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.

<sup>444</sup> 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<sup>e</sup> 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.

<sup>445</sup> Le *Traité de psychologie physiologique* ne connaît pas moins de six rééditions entre 1874 et le début du XX<sup>e</sup> siècle.

de la clarté à une impression sensible<sup>446</sup>, qu'elle soit d'ordre visuel, acoustique ou bien tactile. Il est équipé d'un 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<sup>447</sup> ».

---

<sup>446</sup> 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.

<sup>447</sup> „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).

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<sup>448</sup>. Il est possible de résister à cette tendance, mais cela exige une concentration extrême, en l'absence de laquelle la rythmisation se met systématiquement en place<sup>449</sup>. 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<sup>450</sup>. »

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

---

<sup>448</sup> Cf. Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1873, p. 513 sqq.

<sup>449</sup> Cf. Wilhelm Wundt, *Grundriß der Psychologie*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1897, p. 178 sq.

<sup>450</sup> „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.

HUSSERL (1859-1938) et ce futur représentant de la théorie de la forme<sup>451</sup> [*Gestalttheorie*], les groupes sont des « formes unitaires<sup>452</sup> » [« *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 assemblages de plusieurs impressions sonores.

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

---

<sup>451</sup> La psychologie de la forme connaît un grand succès à partir de 1912 en Allemagne puis aux États-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.

<sup>452</sup> Cf. Kurt Koffka, „Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus“, *Zeitschrift für Psychologie* 52, 1909, p. 104 sqq.

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<sup>453</sup>. »

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 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<sup>454</sup>, il prend prétexte de vouloir réfuter la théorie d'un certain Maksymilian KAWCZYNSKI<sup>455</sup>, 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.

---

<sup>453</sup> „(...) bei einiger aufmerksamen Beobachtung erkennt man sehr wohl, daß wir auch beim Sprechen Hauptakzente auf Silben legen, die einander in solchen der normalen Mitteesprechenden 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.

<sup>454</sup> Cf. Max Benecke, *Vom Takt in Tanz, Gesang und Dichtung*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1891.

<sup>455</sup> Cf. Maksymilian Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, Paris, Bouillon, 1889.

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<sup>456</sup>. »

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 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.

---

<sup>456</sup> „Nehmen also zwei Mannesschritte 2 und 6 Zeiten ein, so fallen die Endzeiten der drei Frauenschritte 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.

Sans rythme, notre notion du temps s'évanouit. Selon WUNDT<sup>457</sup>, 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<sup>458</sup>. 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<sup>459</sup>. »

Au fur et à mesure qu'un morceau se déroule, le travail de notre attention est de moins en moins 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

---

<sup>457</sup> Cf. Wilhelm Wundt, *Grundzüge...*, *op. cit.*, p. 517.

<sup>458</sup> Cf. Ernst Meumann, „Untersuchungen...“, *art. cit.*, p. 310 sq.

<sup>459</sup> „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.

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<sup>460</sup>. 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<sup>461</sup> ». 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.

« 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<sup>462</sup>. »

En poésie, la rime et l'assonance viennent parfaire ce travail de structure<sup>463</sup>. Une fois les groupements constitués, notre entendement est capable de les mettre en relation

---

<sup>460</sup> Cf. *ibid.*, p. 316 sq.

<sup>461</sup> „Es wird aber der Lauf der Gedanken selbst Gegenstand der Rhythmisierung.“ *Ibid.*, p. 396.

<sup>462</sup> „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.

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<sup>464</sup>. 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 (...)»<sup>465</sup>. »

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<sup>466</sup>.

---

<sup>463</sup> Cf. *ibid.*, p. 518.

<sup>464</sup> Cf. Ernst Meumann, „Untersuchungen...“, *art. cit.*, p. 298.

<sup>465</sup> „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 Vorgegangenen bedingt war (...)“ Wilhelm Wundt, *Vorlesungen über Menschen- und Tierseele*, Hamburg, Voss, <sup>1</sup>1863, <sup>5</sup>1911, p. 464.

<sup>466</sup> 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<sup>467</sup>. »

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<sup>468</sup> » [« freie Wiederholung analoger Formen »]. Pour qu'une chose soit admirable, il faut, selon WUNDT, « que le tout, qui

---

<sup>467</sup> „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.

<sup>468</sup> Cf. *ibid.*, p. 698.

est assemblé de manière à constituer une unité, présente en même temps une diversité perceptible<sup>469</sup> ».

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<sup>e</sup> siècle ne manque pas de prendre connaissance d'une affaire de double plagiat mettant au premier plan des théories

---

<sup>469</sup> „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.

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<sup>470</sup> et deux plaidoyers<sup>471</sup>), ainsi qu'à de 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*<sup>472</sup>. 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 récurrence 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

---

<sup>470</sup> 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.

<sup>471</sup> 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 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.

<sup>472</sup> 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.

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<sup>473</sup>. Après l'affaire du plagiat, FREUD détruira toutes les lettres de FLIEß qui sont en sa possession<sup>474</sup>, 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<sup>475</sup>.

Voici les faits tels qu'ils ont pu être reconstitués<sup>476</sup>. 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<sup>477</sup> (1880-1903). Ce dernier exploitera cette idée dans un ouvrage violemment anti-féministe intitulé *Sexe et caractère*<sup>478</sup>, dont il va présenter le manuscrit à FREUD, qui le juge trop spéculatif<sup>479</sup>.

<sup>473</sup> 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.

<sup>474</sup> 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* [Moussaïef Masson (éd.)], Frankfurt am Main, Fischer, <sup>1</sup>1986, <sup>2</sup>1999.

<sup>475</sup> 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.

<sup>476</sup> Nous nous fondons sur : Erik Porge, op. cit., p. 20 sqq.

<sup>477</sup> 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.

<sup>478</sup> 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<sup>e</sup> 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.

<sup>479</sup> 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.

Six mois après la publication de ce dernier ouvrage, SWOBODA publie une étude sur les périodes<sup>480</sup> 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*<sup>481</sup>. 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<sup>482</sup>, 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<sup>483</sup>.

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*<sup>484</sup> de nombreux phénomènes étranges qui lui permettent de conclure à

---

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.

<sup>480</sup> Cf. Hermann Swoboda, *Die Perioden des menschlichen Organismus...*, op. cit.

<sup>481</sup> 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.

<sup>482</sup> Cf. Richard Pfennig, *Wilhelm Fliess und seine Nachentdecker...*, op. cit.

<sup>483</sup> 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.

<sup>484</sup> Cf. Wilhelm Fließ, *Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen...*, op. cit.

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<sup>485</sup>, 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<sup>486</sup>. 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<sup>487</sup> ». La cocaïnisation ou la cautérisation de ces mêmes parties apparaît comme un remède miraculeux là où gynécologues et psychiatres avaient échoué<sup>488</sup> ; elles permettraient même de réduire considérablement les douleurs de contractions durant l'accouchement<sup>489</sup>. 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.

Longtemps encouragé dans cette voie par FREUD, FLIEß se complâit 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

---

<sup>485</sup> Cf. *ibid.* p. 19 [Nous renvoyons à chaque fois à la traduction française].

<sup>486</sup> Cf. *ibid.*, p. 133.

<sup>487</sup> Cf. *ibid.*, p. 136.

<sup>488</sup> Cf. *ibid.*, p. 32-34.

<sup>489</sup> Cf. *ibid.*, p. 95.

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<sup>490</sup>. »

A partir de cette découverte commence pour FLIEß une véritable manie des chiffres<sup>491</sup>, 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 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<sup>492</sup>. »

« 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

---

<sup>490</sup> „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.

<sup>491</sup> 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.

<sup>492</sup> „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.

= 2.28.23<sup>2</sup> jours. Voilà comment les générations sont reliées les unes aux autres, c'est aussi simple que cela<sup>493</sup>. »

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<sup>494</sup>, le bourgeonnement et la floraison des plantes d'appartement<sup>495</sup>, les étapes importantes de la vie des enfants<sup>496</sup>, (première dent, premiers pas, etc.), les résultats des courses de chevaux<sup>497</sup>, et même les défaites napoléoniennes, dont l'étude mathématique prend l'allure d'une véritable enquête policière<sup>498</sup>. 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<sup>499</sup> »], 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 mamelles, le clitoris est une sorte de pénis

---

<sup>493</sup> „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.

<sup>494</sup> Cf. Hans Schlieper, *Der Rhythmus des Lebendigen. Zur Entdeckung von Wilhelm Fließ*, Jena, Diederichs, 1909, p. 48 sqq.

<sup>495</sup> Cf. *ibid.*, p. 11 sq.

<sup>496</sup> Cf. *ibid.*, p. 42 sqq.

<sup>497</sup> 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.

<sup>498</sup> 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.

<sup>499</sup> Cf. Wilhelm Fließ, *Vom Leben und vom Tod*, *op. cit.*, p. 13.

féminin, et la prostate un *uterus masculinus*<sup>500</sup>), 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<sup>501</sup>. 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<sup>502</sup> 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<sup>503</sup>.

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.

---

<sup>500</sup> Cf. *ibid.*, p. 51.

<sup>501</sup> Cf. *ibid.*, p. 14.

<sup>502</sup> Cf. Hans Schlieper, *Der Rhythmus des Lebendigen*, op. cit., p. 128.

<sup>503</sup> Cf. *ibid.*, p. 128 sq.

« 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<sup>504</sup>. »

« 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<sup>505</sup>. »

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<sup>506</sup>. 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<sup>507</sup>. 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<sup>508</sup>. Autre exemple :

---

<sup>504</sup> „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 Totgeburten, oder Gruppen von 2.28+23 Geborenen mit drei Totgeburten.“ Wilhelm Fließ, *Vom Leben und vom Tod*, *op. cit.*, p. 97 sq.

<sup>505</sup> „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.

<sup>506</sup> Cf. Hermann Swoboda, *Die Perioden des menschlichen Organismus...*, *op. cit.*, p. 1 sq.

<sup>507</sup> Cf. *ibid.*, p. 3.

<sup>508</sup> Cf. *ibid.*, p. 12 sq.

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 irrptions cutanées, et parvient, si l’on lui donne le mois et l’année, à déterminer le jour exact de leur naissance<sup>509</sup>.

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 acquises, qui ont souvent à voir avec notre propre vie sexuelle<sup>510</sup>. Certaines journées sont « chargées naturellement » [« natürlich belastet<sup>511</sup> »] : il s’agit de la phase de menstruation pour les femmes, et les hommes ont également des périodes de *minoris resistantiae*, généralement situées à des intervalles de 23 jours, durant lesquelles le psychologue déconseille de placer des tâches difficiles comme des examens ou des discours<sup>512</sup>. 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<sup>513</sup>.

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,

---

<sup>509</sup> Cf. *ibid.*, p. 25.

<sup>510</sup> Cf. *ibid.*, p. 124.

<sup>511</sup> Cf. *ibid.*, p. 24.

<sup>512</sup> Cf. *ibid.*, p. 25.

<sup>513</sup> „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.

particulièrement pour les gens qui ont une forte bisexualité et donc des vagues concurrentes à forte amplitude<sup>514</sup>. 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<sup>515</sup>. Il est fréquent que les médecins accolent 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<sup>516</sup>. »

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

---

<sup>514</sup> Cf. *ibid.*, p. 34-39.

<sup>515</sup> Cf. *ibid.*, p. 75 sq.

<sup>516</sup> „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 abhören 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.

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.

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 dérégulée, 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<sup>517</sup>. »

---

<sup>517</sup> „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 einströmenden Reize eingeschlossen ist (...).“ *Ibid.*, p. 129.

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<sup>518</sup>. 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<sup>519</sup>. 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 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 « droite » [*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.

---

<sup>518</sup> Cf. *ibid.*, p. 132.

<sup>519</sup> Cf. *ibid.*, p. 133.

## 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<sup>520</sup> », la vie et la mort seraient « inextricablement liées selon une loi immuable<sup>521</sup> ». 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<sup>522</sup> ». La période féminine lui semble devoir être rattachée à la lune, qui, 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

---

<sup>520</sup> „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.

<sup>521</sup> „Tod und Leben gehören zusammen, aneinander geschmiedet nach einer ehernen Ordnung.“ *Ibid.*, p. 95.

<sup>522</sup> „[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.

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<sup>523</sup>. 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<sup>524</sup> ? »

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 nous se trouve aussi d'une certaine manière en dehors de nous<sup>525</sup> ». En

---

<sup>523</sup> 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.

<sup>524</sup> „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.

<sup>525</sup> „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.

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<sup>526</sup>. »

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<sup>527</sup> »*], 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

---

<sup>526</sup> „(...) 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.

<sup>527</sup> Cf. *ibid.*, p. 154.

êtres, et, de façon générale, tous les phénomènes physiques ont, pour STEINER, leur origine dans des phénomènes spirituels, d'où la nécessité, pour la médecine comme pour l'astronomie, de devenir des « sciences de l'esprit<sup>528</sup> » [*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 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 liait 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<sup>529</sup>. »

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 dérégées ; 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

---

<sup>528</sup> 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<sup>e</sup> jour d'une pneumonie. Cf. *ibid.*, p. 156 sq.

<sup>529</sup> „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.

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 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<sup>530</sup>. »

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<sup>531</sup> »] 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

---

<sup>530</sup> „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.

<sup>531</sup> Cf. *ibid.*, p. 197.

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 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<sup>532</sup> ». 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.

---

<sup>532</sup> „Wir lernen innerlich rhythmisch denken, wie es für die Zukunft nötig ist.“ *Ibid.*, p. 202.

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<sup>533</sup>. »

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 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

---

<sup>533</sup> „Ich bekenne mich (...) ohne Zögern zu einer Art moderner Astrologie, wonach das Organische sehr wohl seine Bildungsveränderungen 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.

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<sup>534</sup> », 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<sup>535</sup> 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.

« 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<sup>536</sup>. »

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

---

<sup>534</sup> Cf. *ibid.*, p. 13 sq.

<sup>535</sup> Cf. *ibid.*, p. 27 sq.

<sup>536</sup> „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.

les fruits de son observation à d'autres individus à l'intuition moins développée<sup>537</sup> ». 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<sup>538</sup> ». 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<sup>539</sup>. 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 vivant, et on ne peut être surpris que la distinction entre chimie organique et chimie anorganique tende de plus en plus à disparaître<sup>540</sup>.

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

---

<sup>537</sup> „(...) 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.

<sup>538</sup> „Alles ist eins in unendlicher Abwandlung seiner Spannungsverhältnisse.“ Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>539</sup> *Idem.*

<sup>540</sup> Cf. *ibid.*, p. 60.

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 trillions de tremblements<sup>541</sup>. »

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 apparaître 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 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

---

<sup>541</sup> „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.

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<sup>542</sup>, mais également auprès des peuplades dites « primitives », que l'ethnologie naissante considère comme les fossiles vivants du passé des Européens. En

---

<sup>542</sup> Cf. « La redécouverte des Grecs » dans le chapitre 2 de la première partie.

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.

## **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, JAKES-DALCROZE considère également les Grecs comme « le peuple le mieux doué, au point de vue rythmique, parmi les peuples artistes<sup>543</sup> », 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<sup>544</sup> ». 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.

---

<sup>543</sup> 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].

<sup>544</sup> Cf. *ibid.*, p. 90 [traduction de Julius Schwabe p. 112].

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 habitait 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<sup>545</sup> ». 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 contraire le non-respect de la nudité que l'on aurait interprété comme un « péché contre l'esprit<sup>546</sup> ». 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<sup>547</sup> ».

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

---

<sup>545</sup> 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].

<sup>546</sup> Idem.

<sup>547</sup> Idem.

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<sup>548</sup>. »

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 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<sup>549</sup>.

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<sup>550</sup> », et la musique devait « rendre valeureux en vue de l'action<sup>551</sup> ». 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

---

<sup>548</sup> „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.

<sup>549</sup> Cf. Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, op. cit., p. 117.

<sup>550</sup> Cf. Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1921, p. 90.

<sup>551</sup> Idem.

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<sup>552</sup>.

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 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<sup>553</sup> ».

« 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

---

<sup>552</sup> Cf. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., p. 416.

<sup>553</sup> „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.

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<sup>554</sup>. »

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 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

---

<sup>554</sup> „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 bewegungsrythmischen, vermag jenen großen Zusammenhang herzustellen, welcher bei den Hellenen zwischen Leibesübung, plastischer und dramatischer Kunst bestand.“ Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik, op. cit.*, p. 15 sq.

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<sup>555</sup>. »

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 faut maintenant ajouter l'élément de l'oblique, le rythme, sans lequel toute vie organique demeure inachevée<sup>556</sup>. »

---

<sup>555</sup> „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.

<sup>556</sup> „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

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<sup>557</sup>.

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<sup>e</sup> 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

---

nummehr das Element des Schrägen – des Rhythmus – hinzutreten, welches jeglichem organischen Leben erst die Vollendung gibt.“ *Ibid.*, p. 154 sq.

<sup>557</sup> Cf. Rudolph Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.S. Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880, p. X-XI.

de nombreux siècles plus tard dans une autre discipline artistique<sup>558</sup>, et le compositeur qui aurait porté cet héritage à son paroxysme n'est autre, selon lui, que Johann Sebastian BACH (1685-1750).

« 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<sup>559</sup>. »

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<sup>560</sup>. »

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.<sup>561</sup> Néanmoins, si des musiciens comme

---

<sup>558</sup> Cf. *ibid.*, p. XIII.

<sup>559</sup> „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.

<sup>560</sup> „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.

<sup>561</sup> Cf. *ibid.*, p. XXV.

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<sup>562</sup>.

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<sup>563</sup> ». 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 « mélос » 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<sup>564</sup>. »

---

<sup>562</sup> Cf. *ibid.*, p. XXVI sq.

<sup>563</sup> Cf. *ibid.*, p. LXVII.

<sup>564</sup> „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

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 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<sup>565</sup>. »

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

---

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.

<sup>565</sup> „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.

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 « mélôs » 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<sup>566</sup>. »

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 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<sup>567</sup>.

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

---

<sup>566</sup> „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.

<sup>567</sup> Cf. *ibid.*, p. L.

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 vœux esthétiques populaires<sup>568</sup> » ; 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<sup>569</sup> », 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 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

---

<sup>568</sup> 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].

<sup>569</sup> Idem.

puisse faire véritablement (...) renaître les Grecs dans la musique du monde moderne<sup>570</sup>. »

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 le quel, 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<sup>571</sup>. A l'époque de 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

---

<sup>570</sup> „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 unlösliche 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.

<sup>571</sup> Cf. Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, op. cit., p. 153.

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<sup>572</sup>. »

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 de la Grèce, car la

---

<sup>572</sup> „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].

mer leur a donné le goût de la liberté tout en leur apprenant à conserver « une véritable distinction<sup>573</sup> ».

## **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<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> 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*<sup>574</sup>] 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

---

<sup>573</sup> Cf. Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, op. cit., p. 153 sq.

<sup>574</sup> Voir l'ouvrage de Thomas Achelis, *Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung*, Berlin, Råde, 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.

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<sup>575</sup>.

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<sup>576</sup>.

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,

---

<sup>575</sup> Cf. Heinrich Schurtz, *Urgeschichte der Kultur*, Leipzig, Bibliogr. Inst., 1900, p. 216.

<sup>576</sup> Cf. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, vol. III: *Die Kunst*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1908, p. 423 sqq.

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 *Humangeographie* ou *Anthropogeographie*) et auteur en 1885 d'un célèbre manuel d'ethnologie<sup>577</sup>, ou bien encore des ouvrages destinés au grand public, comme les notices illustrées sur *Les Colonies françaises*<sup>578</sup>. 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<sup>e</sup> siècle français pour le « bon sauvage<sup>579</sup> », 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

---

<sup>577</sup> 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.

<sup>578</sup> 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.

<sup>579</sup> 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.

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<sup>580</sup> ». L'originalité de son travail sera donc de 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<sup>581</sup> », 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 labour est régulier, organisé, que nous avons appris à faire des réserves, à accumuler des biens,

---

<sup>580</sup> „(...) 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.

<sup>581</sup> Cf. *ibid.*, p. 4.

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.

« 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<sup>582</sup>. »

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

---

<sup>582</sup> „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.

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<sup>583</sup>. »

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 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<sup>584</sup>. 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

---

<sup>583</sup> „(...) 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.

<sup>584</sup> Cf. *ibid.*, p. 18.

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<sup>585</sup>. »

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 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.

---

<sup>585</sup> „Die automatische Bewegung (...) tritt ein, wenn es gelingt, die Kräfteausgabe bei der Arbeit so zu regulieren, daß sie in einem gewissen GleichmaÙe 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.

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<sup>586</sup>. 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<sup>587</sup>.

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 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

---

<sup>586</sup> Cf. *ibid.*, p. 26 sq.

<sup>587</sup> Cf. *ibid.*, p. 27.

anneaux métalliques superposés, peut être accroché à l'outil ou à un membre des travailleurs, afin de rendre audible chaque mouvement effectué<sup>588</sup>. 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<sup>589</sup>. 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

---

<sup>588</sup> Cf. *ibid.*, p. 39.

<sup>589</sup> 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.

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 (...) <sup>590</sup>. »

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

---

<sup>590</sup> „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 jede Arbeit, jedes Spiel, jeder Tanz sein besonderes Lied, das bei keiner anderen Gelegenheit gesungen wird (...).“ *Ibid.*, p. 42 sq.

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 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<sup>591</sup>. »

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,

---

<sup>591</sup> „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.

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<sup>592</sup>. »

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<sup>593</sup>. 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

---

<sup>592</sup> „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.

<sup>593</sup> Cf. *ibid.*, p. 308 sq.

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<sup>594</sup>. »

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.

« 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<sup>595</sup>. »

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

---

<sup>594</sup> „Soweit die Arbeit sich rhythmisch gestalten läßt, trennt sie vom Tanz kein Artunterschied mehr, sondern nur ein Gradunterschied.“ *Ibid.*, p. 319.

<sup>595</sup> „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.

suivantes : dans un premier stade, l'individu travaille en poussant des cris étouffés au moment du plus gros effort musculaire<sup>596</sup>. 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 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<sup>597</sup>. »

---

<sup>596</sup> 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.*

<sup>597</sup> „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.

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<sup>598</sup>.

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,

---

<sup>598</sup> Cf. *ibid.*, p. 364.

dont les plus belles auraient été mises au service du culte des dieux. Puis peu à peu, les mouvements culturels 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<sup>599</sup>. 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.

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<sup>600</sup> »] : 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

---

<sup>599</sup> Cf. *ibid.*, p. 371-378.

<sup>600</sup> Cf. *ibid.*, p. 388.

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<sup>601</sup>. »

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<sup>602</sup>. 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 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

---

<sup>601</sup> „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.

<sup>602</sup> 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.

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<sup>603</sup> », 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<sup>604</sup> ».

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. Élément 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.

---

<sup>603</sup> „Niederschlag des ältesten und ursprünglichsten poetischen Schaffens der Völker.“ *Ibid.*, p. 394.

<sup>604</sup> „(...) ein mächtiges kulturförderndes Element.“ *Ibid.*, p. 423.

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 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.

#### 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 CLÉS EN ANGLAIS

Rhythm, life-reform movement, vitalist life-philosophy, body cultures, critic of civilization, modern dance