Coda – Le rythme ou l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain

mercredi 30 juillet 2014, par Pascal Michon

Ce texte clôt la réflexion que nous avons présentée dans Rythmologie baroque. Spinoza, Leibniz, Diderot, *Paris, Rhuthmos, 2015.*

Nous commençons juste à découvrir les effets des *rhuthmoi* théoriques et poétiques mis en mouvement par la pensée baroque ; un énorme travail reste à faire pour identifier leur parcours, leurs usages et leurs effets. Un certain nombre de travaux récents commencent toutefois à jeter un peu de lumière sur ces questions. J'aimerais, moins pour conclure qu'à titre d'ouverture, saluer quelques-unes de ces contributions et en profiter pour discuter un point de méthode.

Ces dix dernières années ont permis de mieux connaître l'extraordinaire efflorescence qui s'est produite à la fin du XVIIIe siècle en Allemagne dans un certain nombre de secteurs traversés par d'intenses échanges d'idées : la philologie, la poétique, l'esthétique, la philosophie et les sciences du vivant [1].

Clémence Couturier-Heinrich a étudié l'apparition et le développement des usages du terme *Rhythmus* dans la langue allemande. En 1760, il y est encore assez rare. À propos de la poésie, on parle plutôt de « mètre » *(Silbenmaß)*, de « nombre poétique » *(poetischer Numerus)* ou de « nombre » tout court *(Numerus)*. De même la prose se caractérise, elle aussi, par un « nombre ». C'est le mot propre au latin qui domine et non la forme latine du mot grec, *rhythmus*, qui est réservée aux traductions de textes français, où rythme traduit le grec ancien *rhuthmos*. *Rhythmus* est donc en allemand, avant le milieu des années 1760, un mot étranger, emprunté au grec ancien par l'intermédiaire du latin, puis du français.

À partir de 1760, les emplois du mot *Rhythmus* se multiplient aux dépens des termes tirés du latin. Chez Klopstock et chez Herder, qui enclenchent ce mouvement vers 1765, c'est lui qui désigne désormais l'organisation métrique des textes anciens, grecs, latins mais aussi hébraïques. Au cours des deux décennies qui suivent, ce modèle métrique est transposé à tous les arts diachroniques et signifie désormais, ce qu'il est encore le plus souvent aujourd'hui, « le principe organisant la succession des unités élémentaires et complexes dont se composent la poésie, la musique et la danse » [2]. Le terme *Rhythmus* devient donc d'un usage courant au cours des années 1760-1785 mais sa signification reste, durant cette époque, entièrement liée aux conceptions métriques anciennes.

Un changement, presqu'imperceptible au départ, semble se produire autour de 1785. De nouveaux usages du mot *Rhythmus*, qui s'émancipent du modèle métrique hérité de Platon et d'Aristote, se multiplient au sein des réflexions poétiques de Moritz, Goethe, Schiller, Schlegel et Hölderlin. Émergent à cette époque une philologie et une poétique proprement *rhuthmologiques*, qui

reprennent et développent l'élan que leur avait déjà donné Diderot et dont les effets dureront jusqu'à ce qu'ils soient contrebalancés puis refoulés après 1805 par la montée en puissance d'une philologie d'inspiration kantienne et des modèles philosophiques de l'art [3].

Janina Wellmann a étudié, pour sa part, la montée, de 1760 à 1830, des recherches scientifiques concernant le développement des êtres vivants et la reproduction de la vie. Confrontées à des phénomènes impossibles à comprendre à partir des paradigmes mécanistes de l'époque précédente, les nouvelles sciences du vivant ont massivement recours au rythme comme concept opératoire susceptible de tenir ensemble mouvement et forme. Or, Janina Wellmann montre, elle aussi, que cette émergence du rythme n'est pas sans rapport avec celle constatée à la même époque chez les poètes et théoriciens de la poétique, et aussi, selon elle, chez les théoriciens de la musique. Le lien entre les uns et les autres s'incarne dans le personnage de Goethe qui, comme son prédécesseur français tant admiré, constitue une espèce de plaque tournante de tous les savoirs de l'époque. Quelques années seulement après ses discussions avec Moritz (1786) et quelques années avant celles qu'il aura avec Schiller concernant le rythme poétique (1795-1798), il publie un essai pour expliquer la métamorphose des plantes *Versuch die Metamorphose der Pflanze zu erklären* (1790), où il fait du rythme un élément essentiel de son développement.

L'un des moments initiaux de l'émergence du concept de rythme dans les sciences du vivant est la controverse entre Albrecht von Haller (1708-1777), partisan de la « préformation », et Caspar Friedrich Wolff (1734-1794), défenseur de la conception « épigénétique ». Pour le premier, tous les organismes sont générés à partir de germes préformés, sortes d'organismes en miniature, qui n'ont plus qu'à croître et sortir de leur enveloppe ; pour le second, le développement consiste en un processus de genèse sérielle de la forme, faisant interagir des facteurs de répétition, de constance et de variation. Dans sa thèse *Theoria Generationis* publiée en 1759 puis dans son ouvrage *De Formatione Intestinorum* (1768-1769), Wolff remet au goût du jour la théorie de l'épigenèse, déjà avancée auparavant par Aristote et Harvey, et soutenue à l'époque par Maupertuis et Buffon, mais il y introduit, outre la théorie des couches germinales, les notions de circulation pulsée, de stades successifs et d'interaction. De là, sinon le terme du moins le concept de rythme se diffuse vers la physiologie, où des essais de Johann Christian Reil (1759-1813) sur les forces vitales, *De structura nervorum* (1796), et d'Ignaz Döllinger (1770-1841), sur la secrétion, *Was ist Absonderung und wie geschieht sie ?* (1819), font du rythme un élément essentiel du fonctionnement de l'organisme. Au XIXe siècle, le modèle rythmique se déploie tout en se complexifiant dans l'embryologie de Christian Heinrich von Pander (1794-1865) et Karl Ernst von Baer (1792-1876), tous deux certains que le développement embryonnaire peut se lire comme une transformation rythmique de membranes par torsions et plissements successifs dans différentes directions.

Tous ces travaux sont extrêmement précieux car ils nous fournissent de nouveaux matériaux historiques qui ne peuvent qu'améliorer notre compréhension d'un passé encore très obscur. Mais les interprétations générales qui y sont avancées sont parfois discutables. S'inspirant en partie de Foucault, dont elle prolonge avec bonheur certaines des analyses rythmiques de *Surveiller et Punir* concernant les exercices militaires, Janina Wellmann veut aussi réactualiser *Les Mots et les Choses* et propose de voir dans le moment 1800 le point de bascule où s'imposerait une nouvelle « épistémè », qui ne serait donc plus seulement celle de l'histoire mais aussi celle « du rythme » [4].

Une telle affirmation a l'avantage d'attirer l'attention sur l'importance nouvelle attribuée à la question de l'organisation du mouvant dans les discussions scientifiques, artistiques et philosophiques de l'époque. Elle retourne également très subtilement la réflexion foucaldienne sur le

rythme des années 1970 contre son structuralisme des années 1960 en mettant en question le fameux passage de l'« ère du classement et de la mise en tableaux » à « l'ère de l'histoire », dont on comprend, comme on l'a vu du reste avec Diderot, qu'il commence au moins dans les années 1760. Enfin, elle replace les concepts produits dans les sciences de la vie dans un contexte culturel plus général, ce que les spécialistes d'histoire des sciences font rarement.

Mais elle a aussi le gros défaut de reprendre à son compte la notion a-rythmique sinon anti-rythmique d'« épistémè ». Tout d'abord, celle-ci n'a plus grand sens une fois qu'on l'a sevrée de sa notion jumelle de « rupture épistémique », certes jamais expliquée par Foucault, mais qui lui donnait sa rigueur et son tranchant théoriques. Ensuite, il existe une tension entre le concept et son usage, qui ne fait que donner un aspect plus moderne à ce que l'on appelait autrefois, du temps des conceptions historicistes de l'histoire, « l'esprit d'une époque », mais qui induit toujours, paradoxalement, la recherche d'un point de bascule séparant deux périodes entre lesquelles on a précisément montré que les continuités sont en fait très nombreuses. Enfin et surtout, la reprise de cette notion amène à effacer les conflits théoriques propres à chacune de ces périodes, non pas bien sûr les controverses scientifiques dont Janina Wellmann rend compte de manière très précise mais ces conflits théoriques plus souterrains qui divisent l'avenir.

Car, s'il est clair que l'embryologie, telle qu'elle se développe au XVIIIe siècle, n'est pas sans rapport avec un point essentiel évoqué dans le *Rêve de d'Alembert*, où Diderot pose l'œuf comme exemple paradigmatique d'un *processus formant*, c'est-à-dire faisant apparaître des formes sans qu'il soit nécessaire de présupposer une forme déjà existante, en soi et éternelle, la définition sérielle du rythme qu'elle adopte, est, elle, à l'opposé de la conception holiste et interactionniste produite dans la réflexion sur l'hiéroglyphe, la manière et le rôle, comme elle le sera du reste aussi des apports ultérieurs des romantiques. Contrairement à l'analyse des rythmes poétiques, picturaux ou théâtraux, qui présuppose toujours une durée certes variée en intensité mais continue, la mise en série d'images représentant les moments successifs de la manipulation des armes, des manœuvres d'une armée, de la danse de cour, du travail manuel ou de l'évolution de l'embryon fait apparaître une durée structurée en une série de temps forts (phases observées) et de temps faibles (interphases non observées), déterminés dans le dernier cas d'une manière strictement métrique (par le nombre de jours, d'heures, etc.). On comparera, à ce sujet, la complexité de l'analyse diderotienne de l'image picturale, sa description très ornementée des circuits du plaisir et du vrai, avec ces formes d'enseignement ou d'extraction de la vérité soumises à une maîtrise absolue du regard et à l'univocité de la signification. Par ailleurs, alors que les rythmes artistiques convertissent les puissances qui viennent du corps en forces novatrices et partageables, qu'elles produisent donc du nouveau, de l'historique, les rythmes biologiques structurent simplement l'expression d'une force vitale sans autre conséquence que la reproduction de l'espèce (*vis essentialis corporis* chez Wolff). Ce sont des rythmes de fonctionnement qui n'ont aucun caractère explosif. Enfin, alors que les rythmes poétiques, artistiques et théâtraux resteront au XIXe et XXe siècles des puissances libératrices ou tout au moins transformatrices, cette mise en série est une manière de standardiser la description scientifique et de rendre compte de manière analytique du mouvant, qui va vite rentrer en consonance avec la révolution industrielle et le développement du capitalisme, et offrir à ceux-ci un nouveau moyen de pénétration, de contrôle et de maîtrise de l'humain [5]. Il n'y a en fait rien de commun entre ces conceptions rythmologiques, sinon le filet aux mailles trop régulières jeté sur les unes et les autres par l'analyste.

De même, l'idée qu'après 1800 une « épistémè du rythme », qui se serait petit-à-petit construite au cours du XVIIIe siècle, dominerait désormais le champ du savoir, efface le conflit très important qui

se déclenche très précisément dans les toutes premières années du siècle entre rythmologies d'origine poétique et artistique, qui viennent d'émerger, et rythmologies d'origine métrique, philosophique ou biologique, qui vont bientôt s'imposer. En effet, avec Hermann [6], d'une part, Hegel [7], de l'autre, – le cas de Schelling étant à distinguer du fait qu'il injecte des apports poétiques dans une doctrine fondamentalement idéaliste –, mais aussi avec tous les savants qui sont en train de poser les fondements de l'embryologie et de la physiologie, la contribution à la rythmologie des philologues et des poètes des décennies antérieures est fortement refoulée par des théories qui vont avoir désormais une très grosse influence. Or, ces théories réaffirment le primat du concept sur le signifiant, de l'énoncé sur l'énonciation, du mètre et de la période sur le rythme, de la philosophie et de la science sur la poétique. La réflexion sur le rôle du rythme dans l'artisticité des œuvres n'est plus, comme chez Diderot ou chez Schiller, Goethe, Hölderlin et Schlegel, irriguée par la pratique et la réflexion poétiques, mais elle devient soit l'objet d'un savoir philologique technique explicitement métrique, soit la servante d'une philosophie générale de l'art, d'une esthétique, qui réduit, elle aussi, de nouveau le rythme à son aspect numérique et linéaire. De leur côté, les spécialistes des sciences de la vie, Johann Christian Reil le fondateur de l'*Archiv für die Physiologie*, mais aussi Kielmeyer, Luca, Rudolphi, Döllinger et ses élèves Pander et Baer, tous présupposent les notions de rythme de développement et de rythme physiologique en leur donnant un sens proche de « cycle » et de « période ». La *rhuthmologie* des manières singulières de fluer promue par l'âge baroque s'efface alors – au moins pour un temps – au profit d'une *métrologie* ou d'une *cyclologie*, privilégiant tantôt un schème binaire, tantôt un schème ternaire, mais faisant toujours fond sur le paradigme platonicien traditionnel [8].

En Allemagne, le seul à maintenir et développer les acquis de la *rhuthmologie* baroque dans les premières décennies du XIXe siècle est Humboldt, dont les recherches prolongent par bien des aspects non seulement les réflexions poétiques engagées par ses amis Schiller et Goethe, auxquelles il avait lui-même participé, mais aussi celles développées en France auparavant par Condillac et surtout Diderot au sujet du langage et de son assise corporelle. On sait également combien Humboldt doit à Herder et avant lui à Leibniz et donc, par ce biais, à la *rhuthmologie* du XVIIe siècle. On perçoit toutes ces influences dans la définition qu'il donne du rythme. À ses yeux, celui-ci « représente l'obscur flux et reflux du sentiment et du psychisme », il se révèle « au moyen de sons » qui saisissent « l'âme au plus profond » [9]. Dans la mesure où il pose le primat du langage comme « activité » *(Thätigkeit)* fondée dans le corps, rejette le modèle de la langue, qui n'en est que le « produit momifié » *(mumienartig)*, et développe les notions d'interaction *(Wechselwirkung)*, de système interactif et d'organisation du flux du discours, il s'oppose tout d'abord frontalement puis avec plus de mesure au modèle techniciste hermannien, mais surtout il rejette entièrement le modèle idéaliste hégélien [10]. Reste que Humboldt est bien isolé déjà de son vivant et que la réception de son travail sera de plus en plus difficile dans la deuxième moitié du siècle. Son apport à la rythmologie reste entièrement à découvrir.

On pourrait donner nombre d'autres exemples qui interrogent la notion d'une « épistémè rythmique » au XIXe siècle, en allant au-delà il est vrai de la limite chronologique que s'est fixée Janina Wellmann. Est-il vraiment possible de subsumer les réflexions de Wordsworth [11], de Baudelaire [12] ou dans la deuxième moitié du siècle celles de Hopkins, de Mallarmé, sous une même définition indifférenciée du rythme où, au contraire, ne faudrait-il pas souligner leur caractère tout à fait irréductible au modèle métrique, à la réduction du rythme à une simple série, à des cycles ou à une succession de temps forts et de temps faibles ? Que dire également des recherches de Wagner et après lui de Debussy pour desserrer par le retour irrégulier des leitmotivs, les étirements du tempo et les jeux chromatiques, la quadrature musicale rythmique traditionnelle ? Que dire des travaux de Nietzsche qui, pendant presque une dizaine d'années (1869-1878), travaille sur la

question des rythmes grecs en s'attachant à montrer la tension entre rythmes apolliniens et rythmes dionysiaques [13] ? Ou encore de ceux de Bergson, qui certes rejette le mot « rythme », assimilé au mètre et à sa mécanique, mais pour mieux retrouver le *rhuthmos* [14] ? De même, on assiste dans les dernières années du XIXe siècle et les premières du suivant, à une multiplication spectaculaire des réflexions concernant le rythme, multiplication dont les suites irrigueront toute la première moitié du XXe siècle [15]. Mais cette nouvelle efflorescence n'est-elle pas elle aussi très conflictuelle ? Peut-on mettre sur le même plan les conceptions de Bücher, de Simmel, de Dürkheim, de Mauss et de Boas, d'une part, et celles de Jaques-Dalcroze, Steiner, Klages et Bode, de l'autre ? Ne faut-il pas souligner au contraire l'immense écart entre les anthropologies – donc les éthiques et les politiques – qui s'y dessinent ? Et n'observe-t-on pas pendant tout le XXe siècle et encore aujourd'hui des batailles du même type ?

Bref, dans tous ces cas, ce que nous voyons, ce ne sont pas les différentes facettes d'une même épistémè rythmique, d'une même rythmologie structuralement unifiée, mais les épisodes d'une guerre sans merci entre des *rythmologies de style platonicien*, et des pratiques et des théories scientifiques, philosophiques, artistiques, qui lancent leurs *rhuthmoi* dans le sillage de la *rhuthmologie baroque*. Alors que les premières conçoivent le rythme comme un universel anhistorique, qu'elles fondent l'*anthropos* dans le *cosmos* ou dans la Création, les secondes font de lui « l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain ».

Vers la bibliographie.

Notes

[1] Sur le passage de la pensée de Diderot aux Lumières allemandes et en particulier le *Spinozastreit*, voir Marian Hobson, « Diderot, Jacobi et le *Spinozastreit* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2006/2 (Vol. 106) : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RHLF_062_0337. Pour la philologie, la poétique et la philosophie, voir C. Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2004 ; C. Couturier-Heinrich, « Les emplois du mot *rythme* en Allemagne autour de 1800 : un terme technique s'émancipe », *Rhuthmos*, 16 janvier 2013, http://rhuthmos.eu/spip.php?article718 ; pour les sciences du vivant, embryologie, physiologie, J. Wellmann *Die Form des Werdens : Eine Kulturgeschichte der Embryologie*, *1760-1830*, Göttingen, Wallstein, 2010.

[2] C. Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande*, *op. cit.*, p. 244.

[3] Sur tous ces aspects, C. Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande, op. cit.* ; C. Couturier-Heinrich, « Les emplois du mot *rythme* en Allemagne autour de 1800 : un terme technique s'émancipe », *op. cit.* ; je me permets de renvoyer ici le lecteur à la discussion de ces travaux présentée dans P. Michon, « Aux origines des théories du rythme. L'apport de la pensée allemande des Lumières au Romantisme », *Rhuthmos*, 11 juillet 2012, http://rhuthmos.eu/spip.php?article632.

[4] J. Wellmann *Die Form des Werdens, op.cit.*, p. 33, 116.

[5] Nick Hopwood, Simon Schaffer and Jim Secord (ed.), "Seriality and scientific objects in the nineteenth century", *History of Science*, xlviii, 2010.

[6] C. Couturier-Heinrich, « Gottfried Hermann (1772-1848), un philologue kantien », *Revue germanique internationale*, n 14, 2011, http://rhuthmos.eu/spip.php?article1372 ; mais également : *Aux origines de la poésie allemande*, *op.cit*.

[7] C. Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande, op.cit*. ; P. Sauvanet, « Existe-t-il un “concept” de rythme au XIXe siècle ? Quelques réflexions à partir du mot “rythme” chez Hegel. », Journée d’études « Histoire du rythme, histoire des rythmes », CRAL-EHESS–UMR 8566, 12 décembre 2014.

La recherche menée par Pierre Sauvanet montre que le terme rythme apparaît chez Hegel dans la Préface de la *Phénoménologie de l’Esprit* (1807), où il prend encore un sens *rhuthmologique* inspiré par la réflexion de Hölderlin sur la tragédie : « La nécessité logique elle seule est le rationnel et le rythme de la totalité organique » (p. 49) ; la méthode scientifique n’est pas séparée de son contenu et « détermine elle-même son propre rythme » (p. 50) ; il faut alors « renoncer aux incursions personnelles dans le rythme immanent du concept. » (p. 51) ; « Le conflit de la forme d’une proposition en général et de l’unité du concept qui détruit cette forme est analogue à ce qui a lieu dans le rythme entre le mètre et l’accent. Le rythme résulte du balancement entre les deux et de leur unification. De même aussi dans la proposition philosophique l’identité du sujet et du prédicat ne doit pas anéantir leur différence qu’exprime la forme de la proposition, mais leur unité doit jaillir comme une harmonie. » (p. 54 – toutes pages indiquées dans la trad. de J. Hyppolite). Par la suite, il semble disparaître totalement de l’œuvre et faire un retour très tardif dans les *Cours d’esthétique* publiés de manière posthume (1835), où il prend cette fois un sens nettement plus proche de la métrique : « L’élément à proprement parler vivifiant pour le mètre rythmique n’est introduit que par l’accent et par la césure, qui sont parallèles à ce que nous avons rencontré dans la musique comme rythme métrique. » (p. 278)

Pierre Sauvanet fait remarquer, à juste titre, que Hegel n’emploie le terme « rythme » que de manière métaphorique dans la Préface de 1807, et que dans l’immensité de l’œuvre qui suit le terme n’apparaît plus, sauf dans ses derniers *Cours d’esthétique*. Il en conclut, peut-être un peu vite, qu’il n’y a pas de rythmologie chez Hegel. On pourrait se demander, au contraire, si la disparition du terme ne montre pas très précisément que, dans son esprit, il a tout à la fois, déconstruit, resynthétisé et dépassé dans un stade rythmologique supérieur la *rhuthmologie* baroque. D’où, peut-être, l’effacement de concepts difficiles à faire rentrer dans le moule dialectique comme ceux venant de la poétique, de l’étude du langage, mais aussi ceux développés au même moment par la biologie en formation.

[8] Sur tous ces aspects, P. Michon, « Aux origines des théories du rythme. L’apport de la pensée allemande des Lumières au Romantisme », *Rhuthmos*, 11 juillet 2012 [en ligne]. http://rhuthmos.eu/spip.php?article632.

[9] « [Le rythme] représente l’obscur flux et reflux du sentiment et du psychisme avant qu’il ne se déverse dans des mots, ou quand leur son s’est évanoui devant lui. […] il se développe dans une plénitude voulue librement, se lie pour former des créations toujours nouvelles, il est une forme pure qu’aucune matière n’alourdit, et se révèle au moyen des sons, c’est-à-dire de ce qui saisit l’âme au plus profond parce que c’est ce qu’il y a de plus proche du sentiment intérieur. », *Übersetzungen – Agamemnon*, 1816, cité dans C. Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande, op. cit.,* p. 166.

[10] P. Michon, « Chap. IV – Le concept de langage chez Humboldt », *Fragments d’inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010.

[11] F. Gaillet-de Chezelles, *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*,

Grenoble, Ellug, 2007. On notera également cette remarque dans laquelle Hans Aarsleff compare Wordsworth à Humboldt : « Wordsworth also said that 'language and the human mind act and react on each other', and it was precisely the reason that the right choice of diction became the poet's first problem. » – H. Aarsleff, « Introduction », *On language. The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind. Wilhelm von Humboldt*, trans. P. Heath, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1988, p. xxviii.

[12] P. Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005, chap. VIII : « Rythmes et langage au XIXe siècle » ; P. Michon, « Rhythm, Organization of Signifiance and Subjectivity in Baudelaire's Correspondances », *Rhuthmos*, 16 juillet 2010, http://rhuthmos.eu/spip.php?article107.

[13] C. Corbier, « *Alogia* et eurythmie chez Nietzsche », *Rhuthmos*, 24 mai 2012, http://rhuthmos.eu/spip.php?article647 ; « Entre l'harmonie et la mélodie : le problème du rythme dionysiaque chez Nietzsche », Journée d'études « Histoire du rythme, histoire des rythmes », CRAL-EHESS–UMR 8566, 12 décembre 2014.

[14] G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 ; *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

[15] A. Rabinbach, *Le moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité* (1re éd. 1992), Paris, La fabrique, 2004 ; P. Michon, *Rythmes*, *pouvoir*, *mondialisation*, Paris, PUF, 2005 ; P. Michon, *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 ; O. Hanse, *À l'école du rythme… Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, Saint-Étienne, PUSE, 2011.