

Travaux en cours

Rythme(s)

n° 15 — 2024

Université Paris Cité — École doctorale 131 — Langue, littérature,
image : civilisation et sciences humaines

Travaux en cours, n^o 15 : Rythme(s)

Novembre 2024

Illustration de couverture : Gustave Jéquier, « Plafond du tombeau de Sonnofri (n^o 97) », in *Décoration égyptienne : plafonds et frises végétales du nouvel empire thébain*, Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, 1911, pl. VIII. New York Public Library Digital Collections.

Téléchargée le 28 mai 2024 :

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-68a0-a3d9-e040-e00a18064a99>

Édition établie par Martin George, Gülsen Kilci, Lola Marcault, Miriam Ould Aroussi, et Benjamin Reynes, représentant-es des doctorant-es à l'École doctorale 131, 2021–2023.

Comité de lecture : Mathieu Duplay, Stéphane Feuillas, Florence Lotterie, Frédéric Ogée, Dominique Rabaté, Daniel Struve.

Conception et graphisme de la couverture : Maud Brel.

Impression : Imprimerie Université Paris Cité.

Tirage : 70 exemplaires

ISSN 2266–3401

Directeur-ices de publication : Emmanuelle André et Mathieu Duplay.

Préambule

Le concept de *rythme*, depuis ses fondements platoniciens jusqu'à sa critique structuraliste (Benveniste), repose sur l'idée d'un glissement du spatial au temporel : l'écoulement du *rhythmos* grec, qui doit sans doute beaucoup à l'image héraclitienne du flux, aurait insufflé à la division du temps ses idées motrices. Rythme était un fleuve, il est devenu cadence. Les montres de Dalí se sont chargées de la mollesse de l'eau. Cet infléchissement comme sa théorisation nous renseignent d'une part sur l'attrait critique que la notion a suscité, d'autre part sur la labilité inhérente à cette dernière.

Ce sont ces deux constats qui ont motivé notre choix d'en faire l'objet du séminaire doctoral de 2024. Sur le premier point,

il s'agissait de poursuivre les entreprises de dialogues des disciplines dans l'analyse du concept de *rythme*, en permettant à des doctorant-es du CERILAC, du LARCA et des laboratoires en études asiatiques (CRCAO, CCJ, IFRAE), donc à des historien·nes, des littéraires, des spécialistes des arts, de mettre leurs méthodologies et leurs approches en regard les unes des autres. Sur le second, nous avons souhaité explorer les multiples potentialités et richesses qu'une telle notion offrirait à l'analyse, tout en tâchant de ne pas la confondre avec d'autres notions voisines, comme celles d'*harmonie*, de *tempo*, de *répétition*, de *cadence* ou de *mesure*.

Parmi les dix présentations que le séminaire a comptées, cinq ont donné lieu à des ar-

Préambule

tibles que réunissent ces actes. Ils témoignent de cette exploration féconde qui a réuni, le temps d'un semestre, des aires culturelles, des périodes et des objets qu'on a peu l'habitude de penser ensemble.

Valentine Alloing se saisit de deux romans, *Bleeding Edge* de Thomas Pynchon et *Libra* de Don DeLillo qui explorent respectivement les attentats du 11 septembre 2001 et l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy en 1963, pour interroger le sens que peuvent donner l'économie et les rythmes romanesques à l'Histoire.

Jules-Valentin Boucher relie la musique et l'architecture états-uniennes des années 1950 et 1960 au prisme de la tension entre arythmie et répétition, qu'il articule à une dialectique de la liberté et du contrôle.

Abdelkrim Morsi étudie, à partir du rythme des missions d'évangélisation à Cuba, les dynamiques de l'expansion économique et culturelle des États-Unis sur ce territoire.

Lauren Pankin met en évidence la difficulté, pour la photographie amateur des lieux ruraux au tournant du xx^e siècle, dont les instantanés ont vocation à créer du pittoresque, à rendre compte des mutations et des rythmes cycliques des espaces agricoles.

Benoît Rivé oppose le rythme de la marche à sa cadence et l'envisage comme une disponibilité à l'extérieur investie d'une capacité esthétique et politique subversive.

En publiant ce numéro de la revue Travaux en cours, nous espérons relancer une publication précieuse pour les doctorant-es de l'ED 131, dans la mesure où, comme son nom l'indique, elle fournit l'opportunité de partager des réflexions non encore abouties mais prometteuses. Nous formulons le souhait que cette revue devienne à nouveau une plateforme d'expression régulière pour les doctorant-es – une plateforme où le travail universitaire, au rythme si particulier, donne à voir sous forme d'instantanés l'une des manières

dont il suit son cours. Que cette revue inspire les doctorant-es à poursuivre leurs recherches avec passion et rigueur, et qu'elle soit le témoin d'un parcours doctoral jalonné de découvertes et de réussites.

Martin GEORGE, Gülsen KILCI, Lola MARCAULT, Miriam OULD AROUSSI,
Benjamin REYNES

Le rythme entropique de l'histoire américaine : *Libra* de Don DeLillo et *Bleeding Edge* de Thomas Pynchon

Valentine Alloing

L'histoire se répète. Ce n'est pas seulement la thèse défendue par Marx ou Nietzsche, mais aussi le titre de la chanson de Buddy Starcher «History Repeats Itself», dans laquelle il liste les étonnantes similarités entre les présidents Lincoln et Kennedy¹. Bien sûr, ils ont tous les deux été assassinés, mais Starcher remarque aussi que leurs noms et ce-

lui de leurs assassins respectifs ont le même nombre de lettres. En outre, Lincoln et Kennedy, impliqués dans la lutte pour les droits civiques, ont été assassinés d'une balle dans la tête, un vendredi, aux côtés de leur femme, par deux hommes venant d'États du Sud. Les coïncidences listées par Starcher ne s'arrêtent pas là, et s'attachent à des détails aussi hétéroclites que les dates d'élection des présidents et de naissance des assassins, les noms des secrétaires des présidents, les lieux où ont été commis les assassinats et ceux où ont fui les meurtriers.

¹Buddy STARCHER, «History Repeats Itself», *History Repeats Itself*, Orange Vinyl, 1966, en ligne, <https://www.discogs.com/release/8916125-Buddy-Starcher-History-Repeats-Itself>, consulté le 16 novembre 2023.

Au-delà de la légende urbaine qui relie les deux meurtres présidentiels, la théorie de la récurrence de l'histoire a connu un succès populaire autant qu'académique. Raymond Poincaré fait ainsi de la récurrence une loi mathématique universelle dans les systèmes clos. On peut aussi noter l'affinité particulière de cette idée de récurrence universelle ou d'éternel retour avec des événements particulièrement choquants, affinité qui explique sans doute le succès populaire de la chanson de Starcher et l'attrait pour son matériau aux accents complotistes. Cette affinité s'explique sans doute par les nombreux biais cognitifs qui nous font former des généralités, en particulier l'illusion de fréquence².

²Arnold ZWICKY, « Why Are We So Illuded », 2006, en ligne, http://web.stanford.edu/~zwick_y/LSA07illude.abst.pdf ; Daniel J SIMONS et Christopher F. CHABRIS, « Gorillas in Our Midst: Sustained Inattentional Blindness for Dynamic Events », *Perception*, vol. 28, n° 9, 1999,

Si l'histoire se répète, ou du moins, si notre pente naturelle nous pousse à percevoir l'histoire comme se répétant, l'écriture de l'histoire, et de l'histoire américaine en particulier, est-elle condamnée à n'être qu'un éternel ressassement? Puisque les prémices de cette question sont éminemment discutables, il faut évidemment répondre à cette question par la négative. L'histoire américaine récente le montre bien : les attentats du 11 septembre 2001 sont décrits par Richard Gray comme « the Fall »³, la chute, un événement d'une nouveauté si radicale qu'il équivaudrait à l'expulsion d'Adam et Ève du jardin d'Éden. La nouveauté presque infernale de cet attentat est telle que, comme l'explique Richard Gray il a été, pendant une décennie, impossible pour de nombreux auteurs amé-

p. 1059–1074.

³Richard GRAY, *After the Fall: American Literature Since 9/11*, Chichester, West Sussex ; Malden, Massachusetts, Wiley-Blackwell, 2011.

ricains comme John Updike, Claire Messud, ou encore Don DeLillo, d'apporter une réponse adéquate aux questions soulevées par les attentats du 11 septembre⁴.

Entre éternel retour et radicalité nouvelle se pose la question du sens de l'histoire. Pour dépasser cette dichotomie, Thomas Pynchon et Don DeLillo explorent deux événements de l'histoire contemporaine américaine déjà mentionnés : l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy, et avec lui toute la vague d'assassinats politiques des années 1960, et les attentats du 11 septembre 2001. Tous deux dépassent l'éternel retour et proposent un rapport à l'histoire qui renoue avec une linéarité presque téléologique, offrant une réflexion sur la forme et le rythme du roman face au chaos de l'histoire.

Commençons par résumer brièvement ces deux romans. Le dernier roman de Thomas

Pynchon, *Bleeding Edge*, est paru en français sous le titre de *Fonds Perdus*⁵. En effet, l'expression «bleeding edge» peut renvoyer à la marge de sécurité utilisée dans l'imprimerie en bordure d'un document, un fond perdu. Mais cette expression est surtout utilisée pour désigner une technologie très avant-gardiste, trop nouvelle pour être fiable. L'intrigue du roman est particulièrement préoccupée par des questions de technologie : elle se déroule dans la ville de New York au tournant du millénaire, juste après l'explosion de la bulle internet, et juste avant les attentats du World Trade Center. En se concentrant sur la «Silicon Alley» où naissent à l'époque de nouvelles technologies numériques, le roman montre les utilisations malveillantes, en particulier terroristes, qui peuvent en être faites. Pynchon,

⁴*Ibid.*

⁵Thomas PYNCHON, *Fonds perdus*, trad. Nicolas RICHARD, Paris, Seuil, 2014.

luddite autoproclamé⁶, peint néanmoins un tableau nuancé, et parfois nostalgique d'une époque où les possibilités offertes par internet semblaient aussi infinies qu'utopiques. L'héroïne du roman, Maxine Tarnow, est une enquêtrice anti-fraude défroquée qui a perdu son habilitation dans une affaire de conflits d'intérêts. Elle enquête néanmoins sur plusieurs complots impliquant autant des magnats des nouvelles technologies que la mafia russe, la CIA et des terroristes islamistes, et semble découvrir que l'un de ces complots, ou peut-être la combinaison de tous, a mené aux attentats du 11 septembre. L'enquête et ses nombreux rebondissements se déroule, comme c'est souvent le cas chez Pynchon, sur fond de satire sociale – cette fois de ce qu'il

⁶Thomas PYNCHON, « Is It O.K. to Be a Luddite? », *The New York Times*, New York, 28 octobre 1984, en ligne, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html>.

appelle la « nerdistocratie », dernier avatar de l'innocence hippie de la côte Ouest, qui vend désormais son âme à la bourse.

Le titre de *Libra*, « balance », est une référence au signe astrologique de l'assassin du président Kennedy, Lee Harvey Oswald. Dans ce roman choral, véritable tentative d'épuisement de l'assassinat, DeLillo adopte le point de vue d'Oswald, mais aussi celui des nombreux anticastristes qui tentent de peser dans le paysage politique des États-Unis de l'époque : des mafeux, des agents de la CIA et du FBI, des exilés cubains de Miami, tous impliqués dans un complot qui vise à organiser un attentat contre Kennedy, attentat qui, initialement, ne doit pas tuer Kennedy mais le blesser et lui faire assez peur pour qu'il envahisse Cuba et démette Castro. Pour certains d'entre eux, la conspiration est en effet née de la frustration liée à l'épisode de la baie des Cochons. Pour les autres, elle est le fruit du désir d'exploiter économiquement Cuba. *Libra* est

aussi le récit de la mise en récit de l'assassinat, puisqu'on y suit Nicholas Branch, archiviste de la CIA qui doit faire l'histoire secrète de l'assassinat et qui se retrouve noyé sous les documents. En plus du *Warren Report*, le rapport officiel sur l'assassinat que DeLillo décrit comme « le roman d'une mégatonne que James Joyce aurait écrit s'il avait déménagé à Iowa City et vécu jusqu'à cent ans »⁷, on lui demande d'analyser des archives souvent saugrenues : des rapports sur les rêves qu'ont faits les témoins quelques jours avant l'assassinat, des radiographies dentaires ou encore des microphotographies des poils pubiens d'Oswald. Contrairement à Branch qui, face à cette masse d'informations, est incapable de synthétiser l'événement, le narrateur de *Libra* parvient à le mettre en récit en choisissant la forme du complot. Le roman, écrit contre

⁷Don DELILLO, *Libra*, Londres, Penguin Books, 2018 [1988], p. 181. Sauf mention contraire, les traductions proposées sont de l'autrice.

l'histoire officielle, en plus d'être un récit qui fait preuve de beaucoup d'empathie à l'égard d'Oswald, n'a pas plu à tous les commentateurs et a valu à DeLillo la qualification de romancier irresponsable⁸.

D'emblée, émergent de nombreux points communs entre ces deux romans parfois qualifiés de paranoïaques et qui présentent deux événements de l'histoire américaine contemporaine comme le résultat de complots. En s'insérant dans le travail de deux auteurs qui écrivent régulièrement sur l'histoire américaine au point de formuler ce que l'on pourrait appeler une métahistoire, ces deux romans charrient aussi avec eux de nombreux concepts et théories associés aux précédentes œuvres de leurs auteurs. Dans cette histoire au long cours de l'histoire, on trouve en particulier le concept d'entropie, et ce qui doit

⁸George F. WILL, « Shallow Look at the Mind of an Assassin », *Washington Post*, 21 septembre 1988, p. 56–57.

pouvoir lutter contre l'entropie, la coïncidence. En plus de cette conception conspirationniste ou paranoïaque de l'histoire des États-Unis, je tâcherai donc de montrer que ces deux romans partagent aussi une vision de l'histoire définie par la notion de rythme entropique.

Le rythme entropique thermodynamique et la fin de l'histoire

J'emprunte l'expression « rythme entropique » à l'angliciste hongrois Zoltán Abádi-Nagy qui l'a utilisée pour qualifier le comique dans un des premiers romans de Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*⁹. L'expres-

⁹Zoltán ABÁDI-NAGY, « The Entropic Rhythm of Thomas Pynchon's Comedy in *The Crying of Lot 49* », *Angol Filológiai Tanulmányok / Hungarian Studies in English*, vol. 11, 1977, p. 117–130.

sion est une référence à la nouvelle « Entropy » que Pynchon¹⁰ a écrite à la fin des années 1950 et publiée vingt-cinq ans plus tard dans le recueil *Slow Learner*. Cette republication fut l'occasion pour lui de critiquer durement cette nouvelle, jugée trop grossière dans sa construction et dans son utilisation du concept d'entropie¹¹. Elle est pourtant fondatrice car elle introduit un concept si central dans l'œuvre de Pynchon, que ce dernier a été accusé de le prendre trop au sérieux et d'en pousser trop loin l'utilisation¹². L'introduction à *Slow Learner* semble venir justifier le titre du recueil : à l'époque de « Entropy », la

¹⁰Thomas PYNCHON, « Entropy », *Kenyon Review*, n° 2, printemps 1960, p. 27–92.

¹¹Thomas PYNCHON, « Introduction », *Slow Learner: Early Stories*, Boston, Little Brown and Company, 1984, p. 1–23.

¹²Speer MORGAN, « Gravity's Rainbow: What's the Big Idea? », dans Richard Pearce (dir.), *Critical Essays on Thomas Pynchon*, Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co, 1981, p. 97.

compréhension de Pynchon du concept d'entropie était, explique-t-il, superficielle¹³.

Mais sans doute faut-il commencer par explorer ce concept si riche par son sens le plus superficiel. Dans son acception commune, beaucoup plus courante en anglais qu'en français, comme dans la nouvelle « Entropy », l'entropie est la progression implacable du chaos dans l'univers, où l'énergie se disperse inévitablement jusqu'à la mort thermique. Cette définition est dérivée de celle utilisée en thermodynamique. Dans sa première définition thermodynamique, proposée par Rudolph Clausius, l'entropie est la mesure du degré de désordre d'un système clos. Elle est facile à percevoir dans les changements de température : un café chaud se refroidit dans une pièce froide, des glaçons fondent au soleil. La dispersion de l'énergie (la chaleur du café, le froid des gla-

çons) est irréversible : il faut l'introduction d'une nouvelle source d'énergie pour chauffer de nouveau le café ou refroidir de nouveau l'eau. Cette loi ne s'applique pas seulement à ces contextes où elle est facilement perceptible : elle est universelle. L'univers lui-même semble ainsi devoir fonctionner comme un système clos et donc tendre lui aussi à une homogénéisation irréversible, et céder lui aussi à la flèche du temps que matérialise cette diffusion irréversible.

L'expression « rythme entropique » peut donc paraître contradictoire : la régularité et l'harmonie du rythme semblent incompatibles avec le désordre inexorable de l'entropie. Pour filer la métaphore sonore du rythme, l'entropie serait du côté du bruit, du chaos sonore qu'on ne peut organiser. D'ailleurs, au niveau moléculaire, l'entropie est due au fait que l'énergie cinétique des molécules se transfère par des chocs indistincts entre les particules : si le bruit de ces chocs

¹³Thomas Pynchon, « Introduction », art. cit.

nous était audible, il serait bien loin d'être harmonieux.

Si Abádi-Nagy ne définit pas la notion de rythme entropique, elle me paraît néanmoins opérante. Elle permet de faire dépasser au rythme le cycle du refrain, et de lui redonner son rôle de mesure du temps : le rythme entropique n'est pas récurrent mais irréversible. Il matérialise la mesure du temps comme une évolution du chaos. La progression du temps se mesure à la progression du désordre. Comme l'entropie implique aussi un état final de stabilisation, une fois que toute l'énergie a été dissipée, l'idée d'un rythme entropique de l'histoire implique l'idée d'une fin de l'histoire. En ce sens, elle est très facilement compatible avec une vision téléologique de l'histoire. Le rythme entropique, c'est donc la scansion du chaos, qui ne finit que dans un état final stérile, quasiment apocalyptique, où toutes les énergies ont été dissipées.

Du rythme binaire au système clos

Libra et *Bleeding Edge* sont deux romans qui proposent en effet une vision téléologique de l'histoire. Le roman est une contre-histoire, autant qu'il révèle le sens caché de l'histoire, explique DeLillo dans son article « The Power of History »¹⁴. Paradoxalement, le sens de l'histoire est à trouver dans une suspension de la réalité permise par le roman : « The novel is the dream release, the suspension of reality that history needs to escape its own brutal confinements. »¹⁵ Dans « In the Ruins of the Future », comparant les attentats du 11 septembre à l'apocalypse, DeLillo

¹⁴Don DELILLO, « The Power of History », *New York Times*, section *New York Times Book Review*, New York, 7 septembre 1997, p. 60–63.

¹⁵*Ibid.*, p. 63. « Le roman est l'abréaction onirique, la suspension de la réalité dont a besoin l'histoire pour échapper à sa propre étroitesse brutale. »

fait l'éloge de la contre-histoire, qui elle seule peut sortir l'histoire des gravats : « The narrative ends in the rubble and it is left to us to write the counternarrative. »¹⁶

L'étroitesse brutale et les gravats stériles de l'histoire irradiant *Libra*. Ce roman de la guerre froide raconte un moment de l'histoire qui voit s'affronter deux récits historiques téléologiques : le communisme soviétique et le capitalisme américain. À la finalité communiste de l'histoire, que Marx reprend à Hegel, s'oppose ainsi la proclamation, avec Francis Fukuyama, de la fin de l'histoire quelques années après la publication du roman. Le rythme entropique de la progression de l'histoire dans *Libra* permet de ré-

véler que la guerre froide n'est pas l'opposition de deux systèmes mais une forme de système clos, dans lequel l'entropie est donc inévitable. Écrit à la fin de la guerre froide, en 1988, le roman suggère déjà, dans la double trahison d'Oswald qui rejoint l'URSS avant de revenir aux États-Unis, que le système soviétique n'a pas beaucoup d'avenir. Mais, loin d'une conception à la Fukuyama de la fin de l'histoire dans le consensus démocratique, la fin de l'histoire est, dans *Libra*, à trouver dans une forme d'autodestruction des États-Unis. En jouant sur les rythmes binaires d'une guerre froide manichéenne, DeLillo révèle un destin commun. Le mouvement vers la mort, non pas thermonucléaire mais thermique, à laquelle sont promis les États-Unis est matérialisée par la mort du président Kennedy si jeune, beau, riche, charismatique, et populaire, qu'il en devient l'incarnation du rêve américain. Si l'assassinat de Kennedy ne révèle pas simplement un mouvement destruc-

¹⁶Don DELILLO, « In the Ruins of the Future », *The Guardian*, section *Books*, Londres, 22 décembre 2001, en ligne, <https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo..> « Le récit s'achève dans les décombres et c'est à nous qu'il revient d'écrire le contre-récit. »

teur, mais autodestructeur, c'est parce que, comme l'explique Florian Tréguer, l'assassin de Kennedy, Oswald « est pour DeLillo un produit de l'Amérique et une version dévoyée du rêve américain »¹⁷. C'est parce qu'Oswald croit en ce rêve américain et ne peut donc supporter d'être un zéro dans le système qu'il choisit le devenir spectaculaire de l'assassinat politique, et en vient à assassiner l'incarnation du rêve américain. Le rythme entropique se substitue donc à un rythme binaire : à celui de la fausse opposition de la guerre froide, mais aussi à celui du duo Oswald et Kennedy qui ne sont que les deux facettes du même rêve américain révélé comme autodestructeur. Comme Buddy Starcher liste les ressemblances entre Kennedy et Lincoln, Oswald liste ainsi les ressemblances entre sa future victime et lui-même : « Coincidence.

¹⁷ Florian TRÉGUER, *Don DeLillo : Une écriture paranoïaque de l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 324.

Lee was always reading two or three books, like Kennedy. Did military service in the Pacific, like Kennedy. Poor handwriting, terrible speller, like Kennedy. Wives pregnant at the same time. Brothers named Robert.»

¹⁸ La syntaxe, progressivement de plus en plus syncopée, vient matérialiser le passage du rythme binaire à la fusion. Les parallélismes de construction permettent des ellipses de plus en plus nombreuses, et, pour finir, les phrases nominales manifestent l'unité ontologique entre Kennedy et Oswald. Le chaos finit par régner dans ce système clos où victime et bourreau ne font plus qu'un : « He

¹⁸ Don DELILLO, *Libra*, *op. cit.*, p. 336. « Coincidence. Lee lisait toujours deux ou trois livres en même temps, comme Kennedy. Il avait fait son service militaire dans le Pacifique, comme Kennedy. Avait une mauvaise écriture, une orthographe déplorable, comme Kennedy. Leurs femmes étaient enceintes en même temps. Leurs frères, tout les deux nommés Robert. »

[Oswald] and Kennedy were partners. The figure of the gunman in the window was inextricable from the victim and his history.»¹⁹ Jouant peut-être sur l'expression «partner in crime», le récit fait de Kennedy le complice d'Oswald, qui subit, deux jours plus tard, le même sort que sa victime, et est assassiné par balle devant les caméras.

Dans la fiction de Pynchon, dont la pensée semble ancrée dans l'anarchisme, le rythme entropique de l'histoire est celui de la colonisation capitaliste des lieux de résistance anarchiste. *Bleeding Edge* raconte ainsi la colonisation de l'espace libre et libertaire d'internet par le web commercial. Ce qui était un espace de création, de partage, de collaboration devient un espace supplémentaire à exploiter. La fin de l'histoire est donc à trouver dans la

¹⁹*Ibid.*, p. 435. «Lui [Oswald] et Kennedy étaient complices. La silhouette du tireur à la fenêtre était inextricablement liée à la victime et à son histoire.»

stérilité d'un capitalisme tardif largement policier, où tous les espaces se ressemblent désormais, où les enseignes Starbucks et les caméras de surveillance ont envahi les moindres recoins, où les derniers espaces de résistance ont été matés. Écrit après le Patriot Act, le roman dépeint ainsi internet comme portant déjà en lui la promesse de la surveillance de masse. Comme l'explique Ernie, le père de Maxine, la toile peut aisément se refermer sur ses utilisateurs :

[T]he Internet kept evolving, away from military, into civilian [...]. Call it freedom, it's based on control. Everybody connected together, impossible anybody should get lost, ever again. Take the next step, connect it [the Internet] to these cellphones, you've got a total Web of surveillance, inescapable. [...] Terrific. What they dream about at the Pentagon, worldwide martial law.²⁰

²⁰Thomas PYNCHON, *Bleeding Edge*, *op. cit.*, p. 420. «[I]nternet a continué d'évoluer, passant du militaire au civil [...]. Tu peux appeler ça la liber-

En rappelant l'origine militaire d'internet, à laquelle il prédit un retour imminent, Ernie décrit une évolution quasiment dialectique d'internet, révélant la clôture d'un système qui apparaît pourtant comme ouvert. Cette ambivalence d'internet comme espace possible de résistance n'est pas sans rappeler l'analyse de Kathryn Hume à propos d'*Against the Day*, un autre roman de Pynchon, empreint des mêmes préoccupations : « The sites of resistance must exist within Empire, because the Empire's expanse is so broad that there is almost no room outside of it. »²¹ Plus

té, mais ça s'appuie sur le contrôle. Tous les gens connectés les uns aux autres, plus jamais qui que ce soit ne pourra se perdre. L'étape suivante, c'est la connexion aux téléphones portables, et tu auras une Toile totale de surveillance. Impossible d'y échapper. [...] Formidable. Ce dont rêve le Pentagone, une loi martiale étendue au monde entier. »

²¹Kathryn HUME, « The religious and political vision of Pynchon's *Against the Day* », *Philological Quarterly*, vol. 86, n° 1/2, 2007, p. 180. « Les

qu'un sentiment de claustrophobie, la prise de conscience de l'impossibilité d'échapper à un système presque tout-puissant débouche sur celui de la nécessité de la dispersion de l'énergie de ce système. En appliquant cette règle de la thermodynamique au corps social, l'état d'homogénéité devient culturel. Le conformisme triomphe dans un pays qui se replie sur lui-même et s'enferme dans une guerre perdue d'avance contre le terrorisme.

Le rythme de la décomposition

Dans *Bleeding Edge*, la description de ces opérations d'annexion, de colonisation des lieux de résistance, prend une tournure inattendue. En effet, elle se matérialise dans la

lieux de résistance doivent exister à l'intérieur de l'Empire, car l'emprise de l'Empire est si vaste qu'il n'y a presque pas de place en dehors de celui-ci. »

décharge de Fresh Kills, qui accueille les décombres du World Trade Center après les attentats du 11 septembre, mais qui se trouve aussi au milieu d'un des derniers espaces naturels préservés à proximité de la ville de New York.

[T]hey settle in behind Island of Meadows, at the intersection of Fresh and Arthur Kills, toxicity central, the dark focus of Big Apple waste disposal, everything the city has rejected so it can keep on pretending to be itself, and here unexpectedly at the heart of it is this 100 acres of untouched marshland, directly underneath the North Atlantic flyway, sequestered by law from development and dumping, marsh birds sleeping in safety. Which, given the real-estate imperatives running this town, is really, if you want to know, fucking depressing, because how long can it last? How long can any of these innocent critters depend on finding safety around here? It's exactly the sort of patch that makes a developer's heart sing—typically, "This Land Is My Land, This Land Also Is My Land."²²

²²Thomas Pynchon, *Bleeding Edge*, *op. cit.*, p. 166.
« [I]ls s'immobilisent derrière Island of Meadows,

La narration déplore, à travers les questions rhétoriques, l'avenir auquel est promis le dernier espace de nature autour de la décharge. Comme Fresh Kills, Island of Meadows suc-

à l'intersection d'Arthur Kill et de Fresh Kills, en plein Toxic-land, le centre ténébreux de destruction des déchets de la Grosse Pomme, tout ce que la ville rejette, pour pouvoir continuer à faire semblant d'être elle-même, et là, de manière inattendue, au cœur de tout cela, se trouve un marais intact de cinquante hectares, juste à l'aplomb du couloir aérien de l'Atlantique Nord, où la construction immobilière et le dépôt d'ordures sont prohibés par la loi, et où des oiseaux des marais dorment à l'abri. Ce qui, compte tenu des impératifs en vigueur dans cette ville, est vraiment, si vous voulez savoir, putain de déprimant, parce que combien de temps est-ce que ça peut durer? Combien de temps ces innocentes créatures peuvent-elles espérer trouver refuge ici? C'est exactement le type de terrain qui fait chanter le cœur des promoteurs – typiquement "This Land Is My Land, This Land aussi Is My Land." » (trad. Nicolas RICHARD).

combera au chaos de la ville. Encore une fois, le jeu d'opposition, ici, marquée par les préfixes négatifs (« unexpectedly », « untouched »), masque une unité ontologique (« itself ») entre la ville et la décharge. La nature, pour l'instant préservée, sera bientôt à l'image de la ville de New York, comme la décharge l'est déjà.

Maxine visite la décharge avant les attentats, en pleine nuit, pourtant, des ouvriers y travaillent : il se trame quelque chose. L'ironie dramatique est d'autant plus forte que le lecteur sait que la décharge rouvrira pour accueillir les décombres des attentats. La décharge est aussi l'acmé symbolique de l'entropie : Fresh Kills est la plus grande mégastructure jamais construite par l'homme, la meilleure représentation possible de la production du désordre. Elle est le double maléfique de la ville : « that perfect negative of the

city in its seething foul incoherence »²³. De plus, la décharge est le symbole d'une sorte de mise au rebut de l'histoire américaine, matérialisée par le World Trade Center qui devrait être le symbole de son hégémonie. L'insistance sur le passage du temps, autant que la colonisation de l'espace, en particulier avec la répétition de « how long » montre à quel point il est, dans la décharge, question d'un rythme entropique, en miroir du rythme effréné de la ville.

La mention de la chanson vient aussi recentrer l'attention sur le rythme auquel est soumise la décharge. Le rythme lent de la décomposition se dérobe à la cyclicité. La décomposition n'est plus le terreau d'une fertilité future, mais « toxicity central », en référence à la gare de Grand Central, à New York. Elle accueillera les débris de *Ground Ze-*

²³ *Ibid.*, p. 167. En français : « ce négatif parfait de la ville, dans son incohérence frénétique et nauséabonde ».

ro, une image issue de la guerre froide, qui désigne au départ le lieu de l'impact d'une bombe atomique, symbole ultime de l'apocalypse, de la fin de l'humanité.

La narration poursuit son exploration de la décharge, listant les déchets qui la constituent pour mieux explorer la façon dont elle est le reflet de la ville et de ses habitants, mais aussi le signe d'une temporalité syncopée :

Every Fairway bag full of potato peels, coffee grounds, uneaten Chinese food, used tissues and tampons and paper napkins and disposable diapers, fruit gone bad, yogurt past its sell-by date that Maxine has ever thrown away is up in there someplace, multiplied by everybody in the city she knows, multiplied by everybody she doesn't know, since 1948, before she was even born, and what she thought was lost and out of her life has only entered a collective history, which is like being Jewish and finding out that death is not the end of everything—suddenly denied the comfort of absolute zero.²⁴

²⁴*Ibid.*, p. 166–167. « Chaque sac Fairway rempli

On remarque, dans l'accumulation qui ouvre le paragraphe, la présence de déchets qui pourraient être recyclés (les sacs en plastique du supermarché Fairway et les pots de yaourt) et de déchets organiques qui pourraient être compostés (les épluchures, les restes et même les fruits qui ont déjà entamé ce processus de décomposition), et que l'inertie entropique retire au rythme cyclique de la décomposition ou du recyclage. Sans doute l'absence d'une prosodie régulière, ou même d'une

d'épluchures de pommes de terre, de marc de café, de restes de plats chinois, de mouchoirs, de tampons, de serviettes en papier, de couches jetables usagés, de fruits pourris, de yaourts périmés que Maxine a pu jeter est là quelque part, multiplié par tous les gens qu'elle connaît dans la ville, multiplié par tous ceux qu'elle ne connaît pas, depuis 1948, avant même sa naissance, et ce qu'elle croyait perdu, sorti de sa vie n'a fait qu'entrer dans une histoire collective, c'est comme être juif et découvrir que la mort n'est pas la fin de tout – se voir soudain refuser le confort du zéro absolu. »

structure syntaxique harmonieuse dans l'accumulation vient-elle souligner cette disruption d'un rythme cyclique. La préoccupation entropique devient inquiétude face à l'anthropocène, qui fait frénétiquement accélérer un rythme cyclique lent, et porte en lui une promesse tout aussi apocalyptique.

Aussi paranoïaques que pessimistes, les deux romans présentent, à vingt-cinq ans d'intervalle et dans des contextes politiques extrêmement différents, des visions de l'histoire similaires dans lesquelles les États-Unis ne sont pas à l'apogée de leur puissance, mais au contraire, repliés sur eux-mêmes dans un système clos. Cette vision de l'histoire s'inscrit dans un récit métahistorique et existentiel plus large : le monde glisse inéluctablement vers le chaos, vers l'autodestruction.

Le rythme entropique informationnel ou le problème de la forme

En plus d'incarner le triomphe du chaos et de la dissipation de l'énergie, la décharge de Fresh Kills dans *Bleeding Edge* introduit une conception plus tardive de l'entropie. En effet, la décharge est non seulement le symbole d'un destin apocalyptique portant le signe d'une inexorable autodestruction des États-Unis, mais devient aussi, comme nous allons le voir, le réceptacle d'une masse de données sur les habitants de la ville.

Paradoxalement, le rythme entropique de l'histoire devient aussi l'expression d'une absence de fin de l'histoire à l'échelle de l'individu. La mort est impossible puisque les déchets survivront à Maxine. L'épiphanie de Maxine quant à son entrée involontaire dans un réseau (« a collective history ») dont elle

ignorait l'existence fait aussi écho à la remarque d'Ernie sur la possibilité de faire des nouvelles technologies de l'information des outils de surveillance de masse. Quinze ans plus tôt, dans *Underworld*, DeLillo avait déjà fait des poubelles la meilleure façon d'espionner un individu : J. Edgar Hoover, directeur du FBI et personnage du roman de DeLillo utilise en effet les poubelles des mafiosi pour les espionner, et craint que ses opposants politiques ne retournent cette technique contre lui²⁵. À Fresh Kills, cependant, les déchets ne font l'objet d'aucun tri, ni d'aucune analyse : ils sont simplement amassés. La décharge, devenue banque de données, est assimilée dans le paragraphe qui suit cette description, à la toile d'internet, et en particulier à la toile profonde où l'information est également amassée sans aucune forme de tri au point de deve-

²⁵Don DELILLO, *Underworld*, New York, New York, Simon & Schuster, 1997.

nir l'endroit où les données brutes prennent le pas sur l'intelligible (« the region of no information »²⁶). La découverte des déchets est un choc pour Maxine non seulement parce qu'il y a, parmi eux, des déchets qui ont à voir avec la déjection ou l'intime, mais surtout parce qu'elle-même prenait pour acquise leur disparition totale. Ils deviennent ainsi l'avatar de l'empreinte numérique passive que laissent derrière eux, souvent à leur insu, les utilisateurs d'internet : cookies persistants et cookies tiers, scripts de suivis, fragments de codes et micro-fichiers permettant de récolter en masse des données.

Ce recentrement de la description de la décharge de Fresh Kills sur la question des données et de l'information me permet d'explorer une deuxième définition possible de l'entropie. Cette deuxième définition se rapporte

²⁶Thomas PYNCHON, *Bleeding Edge*, *op. cit.*, p. 358. « la région du non-informationnel » (trad. Nicolas RICHARD).

à la théorie de l'information. Il ne s'agit pas d'entropie thermodynamique mais de l'entropie selon Claude Shannon, qui mesure le degré d'incertitude quant au contenu d'un message et la quantité d'information qu'il contient. Dans la communication entre une source et un récepteur, il s'agit d'abord de quantifier l'information émise dans chaque message. L'information n'est pas, ici, sémiologique : elle ne se rapporte pas au sens d'un message, mais à sa complexité, c'est-à-dire, à la difficulté de prédire son contenu. Si l'émetteur dit toujours la même chose, la quantité d'information apportée par une répétition supplémentaire est nulle et on la dira redondante. Quand, au contraire, le message est complexe et la quantité d'information importante, l'entropie est plus élevée, car il y a peu de répétition dans le signal émis. L'entropie informationnelle, comme elle mesure l'incertitude quant à un message, est, en creux, une sorte de mesure du rythme, de la régula-

rité, que la théorie de l'information qualifie de redondance, dans la mesure où le rythme peut être défini comme une répétition plus ou moins régulière et donc plus ou moins prévisible.

Cette nouvelle définition de l'entropie permet donc de penser le rythme entropique de l'histoire comme une façon de penser un tout cohérent tout en introduisant de l'irrégulier, de l'imprévisible dans l'histoire, tout en causant un paradoxe : « total disorder provides a maximum of information »²⁷. L'entropie informationnelle implique qu'une grande quantité d'information dans un message ne signifie pas qu'un message sera compréhensible, puisqu'un message écrit absolument au hasard contient une grande quantité d'infor-

²⁷Rudolf ARNHEIM, *Entropy and Art : An Essay on Disorder and Order*, Berkeley, California, University of California Press, 1971, p. 13. En français : « le désordre total est ce qui fournit un maximum d'informations ».

mation²⁸.

En adoptant la perspective de la théorie de l'information, il semble difficile, voire impossible, de faire sens de l'histoire qui n'est que trop plein informationnel, hasard incompréhensible ou, au contraire, redondance et éternel retour. En théorie de l'information, la question de l'entropie est une question de forme, mais les préoccupations métahistoriques des deux romanciers font de la forme une problématique profondément liée au sens. La menace entropique, la menace du chaos, de l'impossibilité de mettre en récit le monde et l'histoire, est perçue comme telle dans les deux romans. Elle est d'ailleurs dans les deux cas matérialisée par une masse d'informations énorme submergeant les person-

nages comme le romancier, qui cherchent à trouver un sens aux événements auxquels ils assistent.

The stuff keeps coming. The Curator sends FBI surveillance logs. He sends a thirty-five-hour film chronology of unedited network footage shot during the weekend of November 22. He sends a computer-enhanced version of the Zapruder film [...].

The Curator sends a special FBI report that includes detailed descriptions of the dreams of eyewitnesses following the assassination of Kennedy and the murder of Oswald. [...]

The Curator begins to send fiction, twenty-five years of novels and plays about the assassination. He sends feature films and documentaries. He sends transcripts of panel discussions and radio debates. Branch has no choice but to study this material. There are important things he has yet to learn. There are lives he must examine. It is essential to master the data.²⁹

²⁸David LETZLER, «Crossed-Up Disciplinarity: What Norbert Wiener, Thomas Pynchon, and William Gaddis Got Wrong about Entropy and Literature», *Contemporary Literature*, vol. 56, n° 1, 2015, p. 23–55.

²⁹Don DELILLO, *Libra*, *op. cit.*, p. 442–444. En français : «Les documents continuent d'affluer. Le Conservateur envoie des rapports de surveillance

C'est le cas de Nicholas Branch, l'historien de la CIA, qui reçoit sans cesse de nouvelles données brutes de la part d'un mystérieux conservateur, qui ne pratique pas de travail de tri mais semble au contraire tenter de récolter toutes les données possibles sur l'assas-

du FBI. Il envoie une chronologie de la journée, trente-cinq heures de rushes, des prises de vues filmées par les chaînes concernant le week-end du 22 novembre. Il envoie une version retouchée par ordinateur du film de Zapruder [...].

Le Conservateur envoie un rapport spécial du FBI qui inclut la description détaillée des rêves des témoins oculaires à la suite de l'assassinat de Kennedy et du meurtre d'Oswald. [...]

Le Conservateur commence à envoyer des œuvres de fiction, vingt-cinq ans de romans et de pièces portant sur l'assassinat. Il envoie des longs métrages et des documentaires. Il envoie la transcription de discussions et de débats radiophoniques. Branch n'a pas d'autres choix que d'étudier ces documents. Il y a des choses importantes qu'il devra apprendre. Il y a des vies qu'il doit examiner. Il est essentiel de maîtriser les données. »

sinat. Toutes ces données ne sont d'ailleurs pas triées elles-mêmes : les films et bandes-son ne sont pas montés, les témoignages incluent des éléments ésotériques, comme les rêves des témoins. L'idée de maîtriser les données paraît elle-même impossible. Ce que DeLillo semble pointer ici c'est le difficile passage de la donnée à l'information, non pas au sens de la théorie de l'information, où l'information est corrélée à l'improbabilité, mais dans le sens commun où l'information est la mise en forme cohérente et intelligible de la connaissance.

Retrouver le rythme romanesque

Suffit-il, dès lors, d'opérer un tri dans les données ? Là où Branch échoue à mettre en forme l'assassinat, le roman parvient à faire émerger un récit cohérent. Pourtant, la nar-

ration ne semble pas non plus opérer de tri : elle s'ouvre, par exemple, sur des épisodes mineurs de la vie d'Oswald, qui prend le métro, se rend au zoo du Bronx et se bat. Le récit est plein d'éléments qui peuvent paraître sans intérêt, ou sans rapport avec l'assassinat. Ce qui structure le roman, permet sa découpe en chapitre, c'est une alternance de dates et de lieux. Plus que le tri, c'est donc le rythme qui permet la mise en forme du récit. Mais à la lumière de la théorie de l'information, comment créer un rythme sans basculer dans le redondant, le prévisible ? Cette tension entre régularité et incohérence permet de penser un élément structurant de *Libra* : la coïncidence qui, comme l'explique Florian Tréguer, sert dans le roman de prisme permettant d'explorer le sens de l'histoire :

[L]a coïncidence est à la fois donnée et commentée comme la clef de l'événement historique (la raison derrière le chaos, la ruse hégélienne de l'Histoire) dont elle explique la concaténation

factuelle, mais aussi, bien sûr, comme l'agrafe narrative ou le pont indispensable entre sous-parties et récits secondaires.³⁰

La coïncidence semble permettre d'instaurer de l'ordre, de la structure, tout en contrant la redondance puisqu'elle est imprévisible. Comme l'explique DeLillo : « fiction rescues history from its confusion. [...] So the novel which is within history can also operate outside of it—correcting, clearing up and perhaps most important of all, finding rhythms and symmetries that we simply don't encounter elsewhere. »³¹ Il s'agit donc pour

³⁰ Florian TRÉGUER, *op. cit.*, p. 316.

³¹ Anthony DECURTIS, « "An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo », dans Frank LENTRICCHIA (dir.), *Introducing Don DeLillo*, Durham et Londres, Duke University Press, 1991, p. 56. « la fiction libère l'histoire de sa confusion. [...] Ainsi, le roman, qui est dans l'histoire, peut aussi opérer en dehors d'elle, en corrigeant, en clarifiant, et c'est peut-être le plus important, en trouvant des rythmes et des symétries qu'on ne

DeLillo de lutter contre le trop-plein informationnel de l'histoire. Pour cela, il choisit une métaphore musicale et une métaphore visuelle : le rythme et la symétrie. La coïncidence est imprévisible, pourtant, elle peut s'insérer, rétrospectivement, dans un rythme ou une symétrie. C'est d'ailleurs l'existence préalable de ce rythme ou de cette symétrie qui permet l'existence de la coïncidence, sans quoi elle ne peut même pas être remarquée en tant que telle. Ainsi, l'événement central du roman, l'assassinat de Kennedy, est finalement plus le résultat d'une coïncidence extraordinaire (« the enormous coincidence »³²), celle qui a fait passer le cortège présidentiel sous les fenêtres du bâtiment où travaillait Oswald, que des complots ourdis de part et d'autre. Cet événement est à la fois imprévisible, relevant en grande partie du hasard,

peut tout simplement pas trouver ailleurs. »

³²*Ibid.*, p. 51.

mais aussi tout à fait cohérent, puisque, rétrospectivement, Oswald apparaît comme le parfait assassin. Il est à la fois ce que le jargon policier désigne comme « un individu isolé », un électron libre dont le « passage à l'acte » semble relever d'un individualisme radical, et au centre d'un complot qui veut depuis longtemps tenter à la vie du président.

Le rythme entropique de la coïncidence soulève ainsi deux questions : celle de la perception, et celle de la liberté. La coïncidence souligne notre propension à voir de la régularité là où il n'y a peut-être que du hasard. Si l'on peut la réduire à une simple erreur d'interprétation, la coïncidence semble cependant devoir servir au romancier pour répondre à des questions éthiques et esthétiques. La coïncidence permet à la fois de lutter contre une conception déterministe de l'histoire qui semble pourtant devoir être inhérente au concept d'entropie thermodynamique, et d'introduire une forme de régula-

rité face à une masse d'événements et de données de plus en plus inintelligibles.

Dans ce contexte, le rôle du romancier est d'imposer le rythme romanesque à des masses de données pour permettre aux individus aussi bien qu'aux groupes auxquels ils appartiennent de transformer les décharges en narration, de mettre en récit les masses informes de données, de lutter contre le chaos entropique, et de créer un infime espace d'ordre, qui a du sens. Ainsi, un autre point de vue sur l'entropie thermodynamique est possible : atteindre le stade de dispersion de l'énergie, c'est aussi ce qu'on appelle atteindre un point d'équilibre qui, comme le rappelle Rudolf Arnheim, équivaut souvent à un réarrangement du système vers un état d'ordre³³. C'est ce vers quoi semble pointer la fin de *Bleeding Edge* dans laquelle Maxine abandonne son enquête sur le complot derrière les attentats

du 11 septembre pour se consacrer à sa position de mère, non pas comme un destin biologique inexorable, mais comme un rôle choisi de matriarche, de membre d'une communauté devenue espace de résistance, de protection pour une innocence désormais incarnée par ses deux fils. Un espace de résistance demeure, un point d'équilibre semble avoir été atteint. La conclusion de *Libra* est moins optimiste. Il n'y a de rédemption pour aucun personnage. Mais la narration parvient, elle aussi, à atteindre un point d'équilibre, et réussit à donner forme au chaos historique. Ainsi, DeLillo lui-même, bien qu'il parle à propos de *Libra* d'une fin ouverte, admet aussi que ses romans ont en commun l'idée que nos vies sont remplies de schémas récurrents et invisibles, dans des systèmes secrets qui interagissent entre eux³⁴.

Contre le mouvement, apparemment

³³Rudolf ARNHEIM, *op. cit.*, p. 22.

³⁴Anthony DECURTIS, art. cit.

inexorable, du désordre, le système clos du roman peut s'avérer un refuge permettant de préserver un sens de la régularité. En cela, l'oxymore apparent du rythme entropique permet de mettre au jour un projet esthétique pétri d'un certain pessimisme existentiel mais néanmoins soucieux de mettre au point une forme romanesque cohérente, empreinte d'une préoccupation pour la coïncidence comme moyen de combiner cohérence et imprévisibilité. La coïncidence permet d'ailleurs d'interroger l'intentionnalité inhérente au concept même de rythme : ce dernier n'est sans doute pas seulement, comme on pourrait le croire, inhérent à l'objet mais relève aussi largement de la perception de cet objet.

ALLOING Valentine, LARCA

Bibliographie

- ABÁDI-NAGY, Zoltán, «The Entropic Rhythm of Thomas Pynchon's Comedy in *The Crying of Lot 49*», *Angol Filológiai Tanulmányok / Hungarian Studies in English*, vol. 11, 1977, p. 117–130.
- ARNHEIM, Rudolf, *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- DECURTIS, Anthony, «“An Outsider in This Society”: An Interview with Don DeLillo», dans Frank LENTRICCHIA (dir.), *Introducing Don DeLillo*, Durham et Londres, Duke University Press, 1991, p. 43–66.
- DELILLO, Don, *Underworld*, New York, Simon & Schuster, 1997.
- DELILLO, Don, «The Power of History», *New York Times*, section *New York Times Book Review*, 7 septembre 1997, p. 60–63.
- DELILLO, Don, «In the Ruins of the

- Future», *The Guardian*, section *Books*, Londres, 22 décembre 2001.
- DELILLO, Don, *Libra*, Londres, Penguin Books, 2018 [1988].
- GRAY, Richard, *After the Fall: American Literature Since 9/11*, Chichester et Malden, Wiley-Blackwell, 2011.
- HUME, Kathryn, « The religious and political vision of Pynchon's *Against the Day* », *Philological Quarterly*, vol. 86, n° 1/2, 2007.
- LETZLER, David, « Crossed-Up Disciplinarity: What Norbert Wiener, Thomas Pynchon, and William Gaddis Got Wrong about Entropy and Literature », *Contemporary Literature*, vol. 56, n° 1, 2015, p. 23–55.
- MORGAN, Speer, « *Gravity's Rainbow*: What's the Big Idea? », dans Richard Pearce (dir.), *Critical Essays on Thomas Pynchon*, Boston, G. K. Hall & Co, 1981, p. 82–98.
- PYNCHON, Thomas, « Entropy », *Kenyon review*, n° 2, Spring 1960, p. 27–92.
- PYNCHON, Thomas, « Introduction », *Slow Learner: Early Stories*, Boston, Little Brown and Company, 1984, p. 1–23.
- PYNCHON, Thomas, « Is It O.K. to Be a Ludite? », *The New York Times*, 28 octobre 1984.
- PYNCHON, Thomas, *Bleeding Edge*, New York, Penguin Press, 2013.
- PYNCHON, Thomas, *Fonds perdus*, trad. Nicolas RICHARD, Paris, Seuil, 2014.
- SIMONS, Daniel J. et Christopher F. CHABRIS, « Gorillas in Our Midst: Sustained Inattentional Blindness for Dynamic Events », *Perception*, vol. 28, no 9, 1999, p. 1059–1074.
- STARCHER, Buddy, « History Repeats Itself », *History Repeats Itself*, Orange Vinyl, 1966, en ligne, <https://www.discogs.com/release/8916125-Buddy-Starcher-History-Repeats-Itself>.

TRÉGUER, Florian, *Don DeLillo : Une écriture paranoïaque de l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

WILL, George F., «Shallow Look at the Mind of an Assassin», *Washington Post*, 21 septembre 1988, p. 56–57.

ZWICKY, Arnold, «Why Are We So Illuded», *Stanford University*, 2006, en ligne, <http://web.stanford.edu/~zwicky/LSA07illude.abst.pdf>.

Of Clouds & Clocks — Le contrôle plastique et la liberté d'interprétation dans les compositions architecturales et musicales aux États-Unis dans les années 1950–1960

Jules-Valentin Boucher

Dans les années 1950–1960, la question du contrôle et de la liberté semble être une préoccupation centrale chez de nombreux compositeurs états-uniens. Deux tendances se distinguent alors clairement : à un extrême se trouvent les « nuages » des compositeurs de l'École de New York¹, marqués par l'intérêt pour l'indétermination, l'atonalité et l'arythmie. À l'autre extrême, les « hor-

loges » des compositeurs minimalistes répétitifs², pour qui le retour à la tonalité et à la répétition métronomique devient un moyen de concevoir des œuvres surdéterminées dont le processus est manifeste et littéralement audible. Mais malgré cette apparente opposition, ces deux moments sont toujours présents au sein d'un conflit créatif qui travaille chaque composition.

¹John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff et Earle Brown, ainsi que le pianiste David Tudor.

²Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Charlemagne Palestine, Julius Eastman, etc.

Une tension similaire semble être au cœur de la discipline architecturale de cette même période. À Manhattan ou à Chicago, des architectes reconnus comme Mies van der Rohe, Gordon Bunshaft ou Eero Saarinen ne font que porter à sa quintessence une architecture banale, anonyme et sans qualités, décrite *a posteriori* par Rem Koolhaas comme « le Plan Typique »³ : l'indétermination quasi totale de cette architecture de grands plateaux ouverts et flexibles va de pair avec la surdétermination de ses éléments constructifs et leur extrême répétitivité. Par ailleurs, dans les maisons d'architectes comme John Hejduk ou Peter Eisenman, la volonté d'ouvrir le processus interprétatif des habitants passe, paradoxalement, par des stratégies compositionnelles déterministes, similaires à celles de Steve Reich ou Philip Glass.

³Rem KOOLHAAS, « Typical Plan » (1993), in Rem KOOLHAAS, O.M.A. & Bruce MAU, *S, M, L, XL*, New-York, Monacelli Press, 1995, p. 335–353.

Cet article dialogique propose de mettre en relation des compositions musicales et architecturales à travers la notion de « contrôle plastique », cette tension-opposition entre détermination et indétermination, entre rythmes libres et rythmes réguliers, et d'envisager leur expérience phénoménologique par les observateurs ou les auditeurs.

Prolégomènes : *Of Clouds & Clocks*

Karl Popper, philosophe des sciences, utilise la métaphore des nuages et des horloges pour illustrer deux conceptions antagonistes du monde. D'après lui, on peut classer les systèmes naturels et artificiels selon leur degré de prévisibilité, comme sur une frise où l'on aurait, à gauche, les nuages et à droite, les horloges. L'horloge représente « les systèmes physiques réguliers, ordonnés

et dont le comportement est extrêmement facile à prédire ». Les nuages, quant à eux, représentent les systèmes caractérisés « par leur très grande irrégularité, leur désordre et un comportement plus ou moins impossible à prédire⁴ ». À un extrême, nous avons le « cauchemar déterministe⁵ » engendré par la théorie d'Isaac Newton : tous les nuages sont des horloges, le monde n'est qu'un ensemble de causes et d'effets, ne laissant nulle place ni au hasard ni au libre arbitre. À l'opposé, nous avons l'indéterminisme introduit par Charles Sanders Pierce dans lequel, si l'on pousse le raisonnement à sa limite, toutes les horloges sont des nuages, engendrant un monde « sans aucun but, aucune réflexion, aucun

⁴Karl POPPER, « Des nuages et des horloges — Une approche du problème de la rationalité et de la liberté humaine », in *La connaissance objective — Une approche évolutionniste*, trad. Jean-Jacques ROSAT, Paris, Flammarion, 1998, p. 321.

⁵*Ibid.*, p. 333.

projet, aucune intention⁶ ». Cette dichotomie — ordre/désordre, forme/informe, cosmos/chaos — appelle à être dépassée. « Nous n'avons donc pas à être simplement dualistes, mais bien pluralistes⁷ », nous dit Karl Popper, qui développe donc « l'idée d'une combinaison de liberté et de contrôle [...] l'idée d'un contrôle plastique⁸ », « comme un système de nuages contrôlés par des nuages⁹ ». Aucun système n'étant entièrement prévisible ou absolument chaotique, ces deux aspects étant interdépendants, il conviendrait alors d'analyser les règles qui sous-tendent le contrôle plastique à l'œuvre.

⁶*Ibid.*, p. 346.

⁷*Ibid.*, p. 379.

⁸*Ibid.*, p. 352.

⁹*Ibid.*, p. 369.

Clouds : indétermination, atonalité et arhythmie

En vue du futur ou possible nous devrions vivre en état de parfaite flaccidité et tout à fait indéterminés sur l'avenir, nos grandes lignes confuses et obscures de ce côté¹⁰.

Henry David Thoreau, *Walden*

En 1962, Umberto Eco publie *L'Œuvre ouverte*, tentative de cerner l'émergence d'une nouvelle tendance dans laquelle « les artistes contemporains ont souvent recours à l'informel, au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats¹¹ ». Qu'il s'agisse d'œuvres visuelles, sonores, écrites ou construites, ils nous invitent « à concevoir la forme comme

¹⁰Henry David THOREAU, *Walden ou la vie dans les bois*, trad. Louis FABULET, Paris, Albin Michel, 2017 (1^{re} éd. 1854), p. 419.

¹¹Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal ROUX DE BÉZIEUX, Paris, Seuil, 1965, (1^{re} éd. 1962), p. 10.

un champ de possibilités¹² », « une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés » plutôt qu'« une série d'événements univoque et nécessaire¹³ ». Au sein de chaque œuvre opère une tension-opposition dont l'idée de contrôle plastique peut représenter le dépassement, instituant un rapport dialectique entre la liberté et le contrôle, qui implique et suppose également « une dialectique nouvelle entre l'œuvre et son interprète¹⁴ ».

Ce dernier terme prêtant à confusion, il convient dès lors d'effectuer quelques distinctions pour éviter toute équivoque :

L'intervention de cet interprète qu'est l'*exécutant* (le musicien qui joue une partition ou l'acteur qui récite un texte) ne peut évidemment se confondre avec l'intervention de cet autre interprète qu'est le *consommateur* (celui

¹²*Ibid.*, p. 138.

¹³*Ibid.*, p. 69.

¹⁴*Ibid.*, p. 17.

qui regarde un tableau, lit en silence un poème ou écoute une œuvre musicale que d'autres exécutent). Cependant, au niveau de l'analyse esthétique, les deux opérations peuvent être considérées comme des modalités différentes d'une même attitude *interprétative* : la « lecture », la « contemplation », la « jouissance » d'une œuvre d'art représentent une forme individuelle et tacite d'« exécution »¹⁵.

En architecture, il faudrait distinguer, d'une part, le travail des entreprises et ouvriers qui exécutent un bâtiment et, d'autre part, l'appropriation des usagers qui est aussi, pour reprendre les mots d'Umberto Eco, une forme individuelle et tacite d'exécution. L'utilisateur d'une construction n'en est pas qu'un observateur : il l'habite, la modifie parfois concrètement, la réinterprète sans cesse. Une architecture peut être ouverte à « une reconstruction continue »¹⁶, si tant est que l'archi-

tecte ait laissé une marge d'interprétation aux habitants, comme dans le bâtiment de la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de Caracas¹⁷, dont les salles sont « constituées par des panneaux mobiles de façon que professeurs et élèves adaptent leurs conditions de travail [...], modifiant donc continuellement la structure interne de l'édifice »¹⁸.

Évidemment, les bâtiments n'ont jamais été absolument immobiles dans leurs formes et leurs fonctions, mais de lourds travaux sont souvent nécessaires pour transformer une grange en maison, un immeuble de bureaux en logements ou une ancienne usine en centre culturel. Lorsqu'on parle d'indétermination en architecture, il est donc souvent question de minimiser les éléments fixes, dont les rythmes déterminent et conditionnent les fonctions et les usages d'un bâti-

¹⁵ *Ibid.*, p. 38, note 1.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷ Arch. Carlos Raúl Villanueva, 1954–1956.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

ment. Cette capacité d'un espace à accueillir l'imprévisible, à permettre les adaptations futures, à être ouvert aux possibles devient, dans l'après-guerre, une préoccupation centrale chez de nombreux architectes. Souvent, cela se traduit tout simplement par l'absence de murs porteurs. Qu'il s'agisse de maisons, d'écoles, de logements collectifs ou de tours de bureaux, la structure porteuse est réduite au minimum pour libérer l'espace. Un peu avant les années 1950, on voit déjà apparaître l'indétermination programmatique chez Auguste Perret, qui conçoit par exemple le Palais d'Iéna¹⁹ comme « un vaste abri à toutes fins utiles²⁰ ». L'indétermination programmatique se prête bien aux musées ou autres institutions culturelles destinées à offrir de grands espaces flexibles, comme le MASP de

¹⁹Arch. Auguste Perret, Paris, 1937.

²⁰Phrase prononcée par Auguste Perret en 1939 lors de l'inauguration du Musée National des Travaux Publics.

Lina Bo Bardi (*Museu de Arte de São Paulo*, 1957–1969), le *Fun Palace* de Cedric Price (Londres, 1961–1965²¹), le Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers (Paris, 1971–1977), ou de nombreux édifices de Mies van der Rohe comme l'Opéra de Mannheim (1952–1953, non réalisé). À propos de ce projet, Mies van der Rohe explique :

L'édifice tout entier est conçu comme un seul espace. Nous croyons que c'est, aujourd'hui, la façon de construire la plus économique et la plus pratique. La destination de l'édifice change sans cesse, mais nous ne pouvons nous permettre de le démolir chaque fois. C'est pourquoi nous renversons la formule de [Louis H.] Sullivan : « La forme suit la fonction » et construisons un espace pratique et économique auquel nous adaptons les fonctions²².

²¹Stanley MATHEWS, « The Fun Palace as Virtual Architecture — Cedric Price and the Practices of Indeterminacy », *Journal of Architectural Education*, vol. 59, n° 3, 2006, p. 39–48.

²²Christian NORBERG-SCHULZ, « Rencontre avec

Mies déclare encore qu'il « essaie de faire, des édifices, un cadre structural neutre [*a neutral frame*] où les êtres humains et les œuvres d'art puissent vivre leur vie propre²³ ». Le bâtiment le plus emblématique de cette recherche est peut-être le *Crown Hall* (1952–1956, fig. 1), édifice principal de l'École d'architecture construit au sein du campus de l'IIT (*Illinois Institute of Technology*, Chicago, 1939–1940), également dessiné par Mies. Dans ce grand parallélépipède d'acier et de verre, « la suppression des éléments structuraux à l'intérieur du bâtiment, et l'absence de caractère spécifique lié à une fonction²⁴ » en font une vaste pièce indéterminée de plus de 2 400 m². « Cet espace entièrement libre est cloisonné par quelques rares panneaux (amo-

vibles) à hauteur d'homme et pourrait abriter aussi bien une usine, des bureaux, une exposition, des spectacles... C'est véritablement un espace "à tout usage" dont les possibilités d'utilisation multiples resteront permanentes²⁵ ».

Ce dialogue entre le générique et le spécifique, entre le permanent et l'éphémère, entre le fixe et le mobile est particulièrement manifeste dans l'architecture tertiaire telle qu'elle se développe à partir des années 1880 à Chicago : « de tous les édifices, l'immeuble de bureaux est certainement celui qui se satisfait d'un minimum de plan²⁶ ». En ef-

Mies van der Rohe », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79, sept. 1958, p. 41.

²³ *Ibid.*

²⁴ Adrien BESSON, « Architecture et indétermination », *Matières*, n° 8, 2006, p. 59.

²⁵ « Institut Technologique de l'Illinois, Faculté d'Architecture », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79, sept. 1958, p. 42–49, ici p. 44.

²⁶ Colin ROWE, « Chicago : l'architecture à ossature » (1956), in *Mathématiques de la villa idéale et autres textes*, trad. Frank STRASCHITZ, Marseille, Parenthèses, 2014 (1^{re} éd. 1982), p. 109–110.

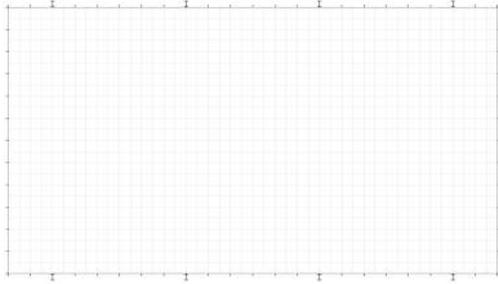


FIG. 1 : Mies van der Rohe, Crown Hall, 1952–1956, plan schématique. Dessin de l’auteur, 2023.

fet, « le plan-type n’est, en quelque sorte, qu’un support, un plateau ouvert [...], indéterminé comme un milieu le moins polarisé possible²⁷ », tandis que façade, structure et noyau sont réduits autant que possible. Le noyau, qui regroupe ascenseurs, escaliers, sanitaires et gaines techniques, est « à l’opposé du reste du plan, il fait la démonstration d’une précision et d’un déterminisme total²⁸ ».

Le Plan Typique est le minimalisme pour les masses [...].

Le Plan Typique implique la *répétition* — c’est le énième plan : pour être typique, il doit y en avoir beaucoup — et l’*indétermination* : pour être typique, il doit être suffisamment indéfini. [...]

Le Plan Typique menace le mythe de l’architecte-démiurge. [...]

Le Plan Typique est aussi vide que possible²⁹.

²⁷ Cédric SCHÄRER, « Plan neutre », *Matières*, n° 6, 2003, p. 92.

²⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁹ Rem KOOLHAAS, « Typical Plan », art. cit., p. 338–

Les façades, quant à elles, deviennent au xx^e siècle le lieu d'un exercice de réduction et de régularité métrique extrêmes, constituant l'image du « continuum moderniste, parfaitement calepiné³⁰ » (fig. 2). Tant et si bien que cette logique ne tardera pas à présider également à la composition des immeubles de logements. Mies van der Rohe a ainsi pu se vanter : « Dans notre dernier building au 860–880 Lake Shore Drive [Chicago, 1948–1951], nous avons plus de 3 000 fenêtres individuelles, mais seulement de deux types différents. Au 900 Esplanade [Chicago, 1953–1957], nous avons, je dirais, 10 000 fenêtres toutes du même type³¹ ». Ces projets de

tours d'habitation sont dessinés, à peu de différences près, comme des tours de bureaux : une grille de poteaux isotrope, un noyau central, une façade isorythmique³², le reste n'étant plus que des plateaux, comme autant d'horizons ouverts à la contingence.

En musique, la notion d'indétermination est bien plus récente. Jean-Yves Bosseur, dans son ouvrage sur l'œuvre ouverte à travers les arts³³, distingue quatre grands modes opératoires de l'ouverture en musique : l'aléatoire contrôlé (Witold Lutoslawski, *Quatuor à cordes*, 1965), les formes mobiles (Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI*, 1956, ou Pierre Boulez, *Troisième Sonate*, 1955–1957), les œuvres ouvertes (André Boucourechliev, *Archipels*, 1967–1970), et l'indéter-

344. Trad. de l'auteur.

³⁰Ido AVISSAR, *Intensités du Neutre — À la recherche d'une posture Neutre face au Chaos*, thèse de doctorat, dir. Philippe POTTÉ, Univ. Paris-Saclay/ÉNSA Versailles, 2018, p. 187.

³¹*Conversations with Mies van der Rohe*, Barcelone, éd. Moisés Puente, 2006, p. 13. Trad. de l'auteur.

³²Harwell Hamilton HARRIS, « Rythmic Integration of Panel Elements », *Perspecta — The Yale Architectural Journal*, n° 2, 1953, p. 36–44.

³³Jean-Yves BOSSEUR, *L'Œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013.

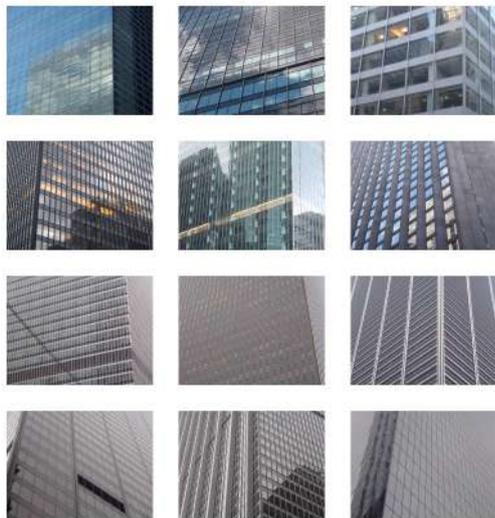


FIG. 2 : Quelques façades à Manhattan. Photos de l'auteur, 2023.

mination. À propos de cette dernière catégorie, Boucourechliev a déclaré que « les cinq *Archipels* qui sont au centre de [s]on œuvre n'auraient pas été possibles sans cette prise de conscience de la poésie de l'indétermination telle qu'elle a d'abord été pratiquée par les Américains³⁴ ». Un des principaux intéressés, Morton Feldman, raconte :

Entre 1950 et 1951, quatre compositeurs, John Cage, Earle Brown, Christian Wolff et moi-même, devinrent amis, se virent constamment, et quelque chose se passa. Rejoint par le pianiste David Tudor, chacun contribua à sa manière au concept d'une musique où les divers éléments (rythme, hauteur, intensité, etc.) furent « décontrôlés ». N'étant pas « fixée », cette musique ne pouvait pas être notée avec les moyens anciens. Chaque pensée nouvelle, chaque idée nouvelle au sein de cette pensée, impliquait sa propre

³⁴ André BOUCOURECHLIEV, « Les mal-entendus », entretien avec François-Bernard MÂCHE, *La Revue musicale*, Paris, 1978, p. 43, cité in *Ibid.*, p. 45.

notation³⁵.

Précisons qu'aucun des compositeurs dont il est question ici ne s'est beaucoup intéressé à l'improvisation, et qu'il ne faut pas « confondre les notions d'indétermination et d'improvisation. L'indétermination est un état du langage et/ou de la forme, l'improvisation est un type de pratique musicale³⁶ ».

Dans « Indétermination », conférence donnée à Darmstadt en septembre 1958, John Cage explique quelques enjeux de « la composition indéterminée relative-

³⁵Morton FELDMAN, « Prédéterminé/indéterminé » (1966), trad. Jean-Yves BOSSEUR, in Morton FELDMAN, *Écrits & paroles*, dir. Jean-Yves BOSSEUR, Dijon, Les Presses du réel, 2008, p. 197.

³⁶Célestin DELIÈGE, *Invention musicale et idéologie*, Paris, Bourgois, 1986, p. 327, cité in Pierre Albert CASTANET, « Création/re-création : à propos des jeux et des enjeux de l'«œuvre ouverte» en «musique contemporaine» », *La Revue du Conservatoire*, n° 6, 2019, p. 23, note 33.

ment à son exécution ». Sa propre *Music of Changes* (1951) y est citée comme un contre-exemple : elle est composée à partir d'opérations de hasard tirées du Yi-King, mais une fois la composition effectuée, tous les paramètres de la musique — que Cage définit comme structure, méthode, forme et matériau — sont précisément déterminés. « La fonction de l'interprète dans le cas de *Music of Changes* est celle d'un entrepreneur qui, suivant le plan d'un architecte, construit un bâtiment³⁷ » ; une « situation intolérable³⁸ », selon les mots du compositeur. En réalité, Cage n'a pas mis en œuvre l'indétermination avant son *Concert for Piano and Orchestra* (1957–1958) ; mais il est significatif que ses considérations

³⁷John CAGE, « Composition comme processus — II. Indétermination » (1958), in *Silence—Conférences et écrits*, trad. Vincent BARRAS, Genève, Héros-Limite, 2003 (1^{re} éd. 1961), p. 40.

³⁸*Ibid.*, p. 42.

sur la forme musicale et son interprétation soient accompagnées d'une réflexion sur le lieu même d'une telle interprétation, où les musiciens seraient dispersés dans l'espace :

L'architecture conventionnelle n'est souvent pas adéquate. Ce qui est requis est peut-être une architecture comme celle de l'École d'architecture de Mies van der Rohe à l'Institut de Technologie de l'Illinois. Une telle architecture sera utile pour l'exécution d'une composition indéterminée quant à son exécution³⁹.

Un des premiers compositeurs à avoir exploré l'indétermination est Morton Feldman. Cette exploration est d'abord passée par l'invention de partitions graphiques, par exemple pour les *Projections* (1950–1951). Plus tard, avec les *Durations* (1960–1961), Feldman trouve « un compromis acceptable entre la notation traditionnelle précise (qu'il a abandonnée, après de nombreuses tentatives, comme “trop unidimensionnelle”) et

³⁹*Ibid.*, p. 45.

la notation graphique ouverte (“*graph notation*”) qu'il avait inventée et expérimentée (mais dont il se plaignait qu'elle libérait certes les notes, mais laissait trop de champ libre à l'expressivité subjective des instrumentistes)⁴⁰ ». Mais, quelle que soit la notation utilisée, une constante traverse la majorité de ses œuvres à cette époque : l'indétermination du rythme. Les *Durations* sont écrites sur des partitions conventionnelles, sauf qu'elles ne comportent aucune indication rythmique ; elles indiquent simplement la mention : « les durées sont libres » (« *durations are free* »). Il en résulte une musique totalement aperiodique et arhythmique.

⁴⁰Peter Niklas WILSON, « *Durations I-V* (1960–1961) », trad. Sophie LIWSZYC, in livret du disque *Morton Feldman — Durations — Coptic Light*, Ensemble Avantgarde, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, dir. Michael MORGAN, Georgsmarienhütte, CPO, 1997, p. 12.

Dans les années 1950 et 1960, les formes musicales de Morton Feldman sont plutôt discontinues et pointillistes. Mais *The Swallows of Salangan* (1960) pour chœur et orchestre, pièce assez inhabituelle chez lui, préfigure ce qui adviendra dans les musiques des répétitifs : une plus grande continuité de la forme. La matière sonore y gagne en consistance et en fluidité, par l'enchevêtrement de multiples sons continus et désynchronisés. La composition est ici notée sur une partition conventionnelle; comme dans le dodécaphonisme, elle utilise les douze notes de la gamme chromatique et il n'y a pas de centre tonal. Ce qui est plus spécifiquement non-conventionnel dans cette œuvre, c'est qu'il n'y a pas de tempo ni de mètre déterminés. Alvin Lucier présente la pièce ainsi :

Tous les instruments et les voix commencent ensemble ; puis chaque personne continue à sa vitesse propre. [...]

Que se passe-t-il lorsqu'on laisse chaque instru-

mentiste choisir la durée des sons ? Ils se séparent graduellement, se déphasent mutuellement. [...] Vous savez ce qui se passe quand vous regardez les nuages. À mesure qu'ils avancent à travers le ciel, ils changent de forme. [...]

Il n'y a pas de climax dans *Swallows*, uniquement des régions le long du chemin où chacun converge⁴¹.

Un effet de déphasage qui n'a cependant rien à voir avec le déphasage chez Steve Reich, dont nous parlerons plus bas. Dans *Swallows*, tous les paramètres de la musique sont déterminés, à l'exception du rythme. Cette pièce idiorythmique est loin d'être un cas isolé dans l'œuvre de Feldman, qui laisse souvent les musiciens aller à leur propre rythme. Une liberté agogique qui a pour effet de donner au temps musical la qualité d'une continui-

⁴¹ Alvin LUCIER, *Musique 109 — Notes sur la musique expérimentale*, trad. Vincent BARRAS, Christian INDERMUHLE, et Thibault WALTER, Genève, Héros-Limite, 2015, p. 43–44.

té fluctuante, à l'extrême opposé d'un jeu métronomique.

En Europe, d'autres compositeurs ont aussi créé des formes faites d'une myriade de sons formant des masses sonores arythmiques évoluant de manière apparemment imprévisible et informe. *Metastaseis* (1953) de Iannis Xenakis ou *Atmosphères* (1961) de György Ligeti sont des exemples de tels nuages de sons. Mais là où Feldman a recours à un procédé très simple d'indétermination, Xenakis utilise les calculs compliqués de la stochastique ; et Ligeti, lui, emploie l'écriture dodécaphonique et la notation conventionnelle ; il parvient à créer l'impression de variation continue et fluide grâce à la masse critique des 89 instruments dont les parties sont toutes singulières. Pour ces derniers, deux exécutions différentes de l'œuvre se ressembleront étroitement, tandis que chez Feldman, chaque exécution de la composition sera unique.

Clocks : surdétermination, répétition tonale et isorythmie

De la simplicité, de la simplicité, de la simplicité⁴² !

Henry David Thoreau, *Walden*

La seconde moitié des années 1960 est marquée, en musique « écrite », par un franc retour à l'élément fondamental du rythme : la répétition. *In C* (1964) de Terry Riley est souvent considérée comme la pièce fondatrice du minimalisme répétitif. Cette pièce pour ensemble marque en effet le retour au temps musical « domestiqué » — métrique, métronomique, pulsé — et à la tonalité, comme l'indique son titre : *En do*. L'œuvre consiste en un dispositif compositionnel très simple qui allie une part d'indétermination avec le principe de répétition. La partition, qui tient sur une seule page accompagnée d'une page

⁴²Henry David Thoreau, *Walden*, *op. cit.*, p. 128.

d'instructions, présente 53 cellules qui sont de courtes phrases mélodiques. Elles sont à jouer dans l'ordre, en répétant chacune un nombre de fois indéfini : les exécutants sont libres de choisir combien de fois ils répéteront une cellule, *ad libitum*, avant de passer à la suivante. Le résultat est une forme évoluant graduellement, mais contrairement à *Swallows*, ici nulle stase évoluant de manière rythmiquement dispersée. Par la répétition et l'isorythmie, l'impression est plutôt celle d'un flot ; l'œuvre progresse graduellement, lentement, toujours sans climax. La pulsation marquée donne une impression de vitesse qui semble s'amplifier continuellement, sans pour autant atteindre un point d'orgue. La continuité de la forme est assurée par le chevauchement et le « tissage » constant des motifs entre eux.

En 1965, Steve Reich découvre « par acci-

dent⁴³ » le processus de déphasage (*phasing*), qui sera le fondement de son esthétique musicale. Une de ses toutes premières pièces, *It's Gonna Rain* (1965), est le résultat direct de cette découverte. La courte phrase qui donne le titre à cette composition est un enregistrement sonore sur bande magnétique mis en boucle, puis dupliqué sur deux machines distinctes. Le compositeur, en essayant de faire tout autre chose, synchronise les deux enregistrements identiques et les lance simultanément ; comme le souligne Vincent Broqua, en théorie, « rien n'aurait dû se passer⁴⁴ ». Mais, inopinément, un infime décalage survient et amène les deux boucles à se désynchroniser, à se déphaser lentement,

⁴³Emily WASSERMAN, « An interview with Steve Reich », *Artforum*, vol. 10, n° 9, mai 1972, p. 44, trad. de l'auteur.

⁴⁴Vincent BROQUA, *À partir de rien — Esthétique, poétique et politique de l'infime*, Paris, Michel Houdiard, 2012, p. 26.

graduellement, produisant ainsi des rythmes d'une complexité inespérée et en évolution constante, ne retournant progressivement à leur point de départ en phase qu'au terme de ce long processus temporellement symétrique. La figure 3 montre une tentative de représentation visuelle de ce principe, qui pourrait être décrit comme un moiré sonore.

Un processus « sans heurt [*seamless*], continu » et « impersonnel, puisque vous observez quelque chose se déroulant hors de votre contrôle⁴⁵ ». L'imperfection des machines analogiques de l'époque avait été le *clinamen*⁴⁶, la déviation minimale qui avait engendré toute la richesse sonore du proces-

⁴⁵Emily WASSERMAN, « An interview with Steve Reich », art. cit.

⁴⁶« Clinamen n. m. (mot lat. signif. *déclinaison*). Dans le système d'Épicure, exposé par Lucrèce, déviation des atomes qui leur permet de se rencontrer et de former l'univers. (Cette notion introduit l'idée de contingence au sein du déterminisme.) » *Larousse trois volumes*, Paris, Librairie Larousse,

sus de déphasage, que Steve Reich explorera jusqu'en 1971 (*Come Out, Reed Phase*, 1966, *Piano Phase, Violin Phase*, 1967, *Four Organs*, 1970, *Drumming*, 1971). « Un autre aspect est sa précision mathématique ; ce n'est pas un processus laissé au hasard [...] ; il ne pourrait pas être plus déterminé⁴⁷ ». Cette attitude répétitive et tonale qui émerge dans la seconde moitié des années 1960 chez Terry Riley, Philip Glass, ou Julius Eastman peut être vue comme une réaction allergique au dodécaphonisme et aux expérimentations des compositeurs de l'École de New York.

Alors que Steve Reich découvrait le déphasage en 1965, l'architecte John Hejduk était en train de développer une stratégie compositionnelle analogue. La même année, il écrit :

1965, t. 1, p. 667.

⁴⁷Emily WASSERMAN, « An interview with Steve Reich », art. cit.

La modulation rythmique constante de la trame stabilise le cadre, sur lequel le contrepoint est joué. C'est le thème élémentaire de la structure porteuse. Le peintre et l'architecte sont obligés de reconnaître le principe d'ordre des intersections de la trame. Des objets sont attachés de façon différente à son impérieuse existence. Ils peuvent être dehors, dedans, dessus, dessous, il y a des variétés et des possibilités illimitées⁴⁸.

Dans ce texte, John Hejduk fait référence à la toile de Mondrian *Victory Boogie-Woogie* (1944) et au bâtiment du Centre Carpenter pour les arts visuels à l'Université Harvard⁴⁹. Mais ses réflexions renvoient en fait aux projets sur lesquels il travaille à ce moment-là. À cette époque, il explore justement le décalage à 45° d'une grille orthogonale avec son contour, ou ce qu'il a appelé *The Dia-*

mond Thesis, traduite par « Thèse losange », procédé de composition qu'il explore à partir de 1962 à travers trois projets : la *Diamond House A* (1962–1966, fig. 3), la *Diamond House B* (1962–1966), et le *Diamond Museum C* (1963–1967). Comme de nombreux projets de John Hejduk, ce cycle typologique est un exercice de composition purement théorique, un travail spéculatif sur la grammaire architecturale elle-même, en dehors de toute commande, client ou site spécifiques.

Pour Hejduk, le choix d'un contour carré est un « premier biais [...] d'équilibre » ; comme pour les toiles de Mondrian, le carré présente un « champ non-directionnel ». La trame qui fournit la structure de la composition au sein du cadre est, elle aussi, orthogonale, régulière, isorythmique et n'est donc pas non plus orientée : elle est isotrope. Par contre, « quand il est incliné à un angle de 45° », le carré « perd son orienta-

⁴⁸John HEJDUK, « Hors du temps dans l'espace », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 122, sept.–nov. 1965, p. xxiii.

⁴⁹Arch. Le Corbusier, Cambridge, Massachusetts, 1963.

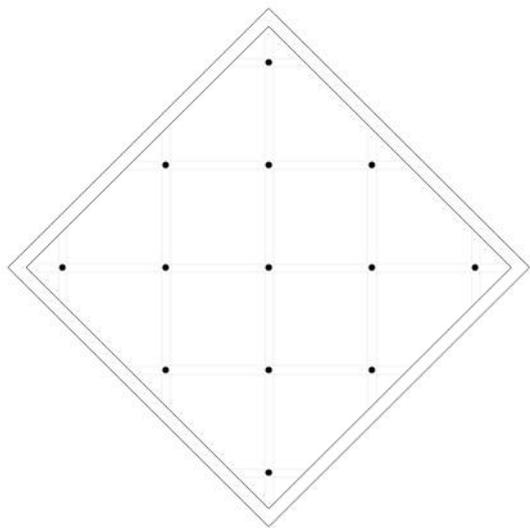


FIG. 3 : John Hejduk, Diamond House A, 1962–1966, plan schématique. Dessin de l'auteur, 2023.

tion statique initiale », et ses « quatre coins sont chargés et remplis de tension au maximum⁵⁰ ». Plus encore, la confrontation dans l'espace de ces deux systèmes simples, mais décalés l'un par rapport à l'autre crée une richesse spatiale insoupçonnée, et l'observateur se retrouve désorienté dans sa perception de l'espace, qui oscille entre l'orientation de la grille poteaux-poutres et la périphérie vitrée de l'espace, l'une étant déphasée par rapport à l'autre. Dans la *Diamond House A*, Hejduk amplifie encore plus cette tension rythmique en complexifiant la périphérie de l'espace, qui devient le support de brise-soleils disposés en une syncope qui n'est pas sans rappeler les célèbres « pans de verre ondulatoires », inventés par le compositeur et ingénieur Iannis Xenakis pour le Couvent de la Tourette⁵¹.

⁵⁰John HEJDUK, « Hors du temps dans l'espace », art. cit., p. xxi.

⁵¹Arch. Le Corbusier (avec André Wogenscky & Iannis Xenakis), Évreux, 1953–1961. Cf. Elisavet

La Thèse losange de Hejduk aura sûrement influencé son ami et confrère Peter Eisenman. Dans les quatre premières maisons de cet autre architecte new-yorkais, conçues entre 1967 et 1976, la complexité de la forme finale est toujours obtenue à partir de procédures de transformations formelles abstraites opérées sur des formes référentielles à la base du langage de l'architecture : les éléments linéaires (grilles tridimensionnelles, poteaux et poutres), les plans verticaux (murs) ou horizontaux (planchers), les volumes (cubes ou parallélépipèdes). Dans ces premiers projets, tous ces éléments sont au départ contenus dans un volume initial, et les différentes stratégies compositionnelles qui y sont appli-

quées sont expliquées dans des séries de diagrammes qui en constituent le procédé « notationnel⁵² » et en racontent la morphogénèse. Dans la *House I* (Princeton, New Jersey, 1967–1968), par exemple,

la structure formelle a été en quelque sorte sur-exploitée et surdéterminée de manière à devenir l'aspect principal du bâtiment. L'un des moyens pour y parvenir a consisté à suggérer le recouvrement et l'interaction de deux structures simultanées fondées sur la combinaison de deux couples de références formelles : les plans et volumes d'un côté, les relations frontales et diagonales de l'autre⁵³.

Toujours selon l'architecte new-yorkais, le « contrepoint engendré par ces deux prin-

KIOURTSOGLOU, « De la musique à l'architecture : le mystère des pans de verre "ondulatoires" du Couvent de la Tourette de Le Corbusier et Xenakis », *Intersections — Canadian Journal of Music/Revue canadienne de musique*, vol. 35, n° 2, 205–15, p. 75–117.

⁵²LUC LÉVESQUE, *Peter Eisenman — Entre lieu et non-lieu. Vers une architecture de l'interstitiel : 1963–1988*, Genève, Métis Presses, 2019, p. 40.

⁵³PETER EISENMAN, « L'Architecture de carton » (1972), in *Écrits 1963–1984*, dir. Elias GUENOUN, trad. Gauthier HERRMANN, Choisy-le-Roi, Éds Form[e]s, 2017, p. 132–133.

cipes formels [...] contraire, au gré de leurs recouvrements et de leur interaction, la lecture d'un ensemble unique cohérent⁵⁴ ». Comme dans les premières pièces de Reich, il se produit un effet de moiré, non pas visuel, mais purement architectural : à partir d'éléments simples, la série de dédoublements et de déplacements opérés par Eisenman engendre une surcharge rythmique et sémantique, une polyrythmie spatiale à même de « neutraliser tout contenu dans la perspective de faire advenir les intentions architecturales à un degré de conscience plus élevé⁵⁵ ». Contre toute attente, l'espace résultant semble donc pouvoir faire preuve d'une grande flexibilité vis-à-vis des besoins des habitants, comme en témoigne le client de la *House III* (Lakeville, Connecticut, 1969–1971, fig. 4) : « Tout ce que j'exige de notre maison est qu'elle soit

⁵⁴*Ibid.*

⁵⁵Peter EISENMAN, « House III — Pour Adolf Loos & Bertolt Brecht », in *Écrits*, *op. cit.*, p. 195.

adaptable ; que son espace soit capable d'accompagner les flux et reflux des besoins changeants de notre famille. Et sur ces points, je dois dire que la maison fonctionne⁵⁶ ».

Dans une attitude diamétralement opposée à celle de Mies van der Rohe, c'est pourtant une même recherche d'« absence de significations traditionnelles dans l'environnement » qui déclenche « un sentiment qui a pour effet de pousser l'habitant à un nouveau genre de participation au processus de conception⁵⁷ ». En somme, une forme d'indéterminisme est ici atteinte par saturation ; le contrôle du concepteur est tel qu'il s'annule lui-même, faisant place libre au plein investissement des habitants dans le processus interprétatif de l'architecture. Cela rejoint encore les recherches de Steve Reich : « bien

⁵⁶Luc LÉVESQUE, *Peter Eisenman — Entre lieu et non-lieu*, *op. cit.*, p. 75, note 66.

⁵⁷Peter EISENMAN, « House III » art. cit., p. 194–195.

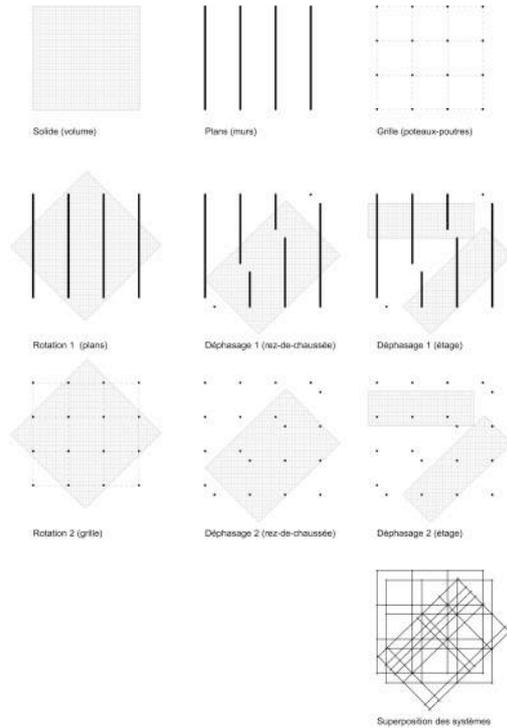


FIG. 4 : Peter Eisenman, House III, 1969–1971, schémas d’analyse. Dessins de l’auteur, 2023.

que le nombre réel de motifs joués dans ma musique soit limité, lorsqu’ils se mêlent simultanément dans votre oreille il y en a un nombre infini sur lesquels vous pouvez choisir de vous concentrer⁵⁸ ». Une conception partagée par Philip Glass, qui, à propos de ses premières compositions répétitives fonctionnant par processus additifs et soustractifs, déclare rétrospectivement :

Le langage musical était au centre de ces pièces [p. ex. *Strung Out*, *Head On*, 1967 ; *How Now*, *Gradus*, 1968]. Par langage, j’entends la décision qui accompagne la composition de chaque note de musique. Pour que cela fonctionne, il fallait trouver une musique qui retienne l’attention. J’ai donc commencé à remplacer le « récit » musical par un processus fondé sur la répétition et le changement. Le langage était ainsi plus facile à comprendre, car l’auditeur avait le temps de s’en imprégner sans se rendre compte qu’il changeait très vite. C’était un moyen de lui faire prêter at-

⁵⁸Emily WASSERMAN, « An interview with Steve Reich », art. cit., p. 45.

tention à la musique, plutôt qu'à l'histoire que raconte la musique⁵⁹.

Les déphasages reichiens, la Thèse losange de John Hejduk ou les processus additifs et soustractifs de Philip Glass et Peter Eisenman relèvent tous de stratégies minimales de composition visant à « réduire ou [...] alléger le sens habituellement attribué aux formes⁶⁰ », « à exposer la logique inhérente à toute structure formelle et à montrer la capacité de cette logique à se faire le lieu d'une nouvelle signification⁶¹ ». Pour Eisenman, « il n'y a ni raison ni signification intentionnelle dans le recours à ces stratégies formelles⁶² » ; similairement, Glass a parfois qualifié son travail de « mu-

sique sans intention⁶³ », et Reich déclare chercher « ce moment du processus musical progressif (et totalement contrôlé), où l'on entend les détails du son échapper à toute intention et se produire pour des raisons acoustiques qui lui sont propres⁶⁴ ». En cela, ils prolongent certaines préoccupations de leurs prédécesseurs Morton Feldman et John Cage, mais avec des stratégies diamétralement opposées pour y parvenir. Chez Eisenman, ces stratégies « chargent l'espace de lectures simultanément positives et négatives et intensifient l'expérience que fait l'observateur de son environnement⁶⁵ ». Pour Vincent Bro-

⁵⁹Philip GLASS, *Paroles sans musique*, trad. Christophe JAQUET, Paris, La rue musicale, 2017, p. 205.

⁶⁰Peter EISENMAN, « L'Architecture de carton », art. cit., p. 131.

⁶¹*Ibid.*, p. 137

⁶²*Ibid.*

⁶³Benoît FAUCHET, « Philip Glass — Music in 5 Questions », *Diapason*, n° 727, nov. 2023, p. 34.

⁶⁴Steve REICH, « La musique comme processus progressif » (1968), *Différentes phases : Écrits, 1965–2016*, trad. Christophe JAQUET, Paris, La Rue Musicale, 2016, p. 41.

⁶⁵Peter EISENMAN, « L'Architecture de carton », art. cit., p. 147.

qua, la répétition reichienne amène à « approfondir le matériau » ; « insister, cela suppose aussi la création de différences minimales et minimales afin d'éveiller l'écoute [...] en rendant l'auditeur présent à lui-même dans une audition exigeante⁶⁶ ».

Dans cette période de la fin des années 1960, les compositeurs (de musique ou d'architecture) cherchent à déjouer les effets compositionnels (symétries, hiérarchies, centralités, articulations, transitions, points d'orgue, climax) pour mieux concentrer l'attention des auditeurs et des observateurs sur les qualités intrinsèques du son et de l'espace. On pourrait en dire autant des musiques de La Monte Young ou d'Alvin Lucier, ainsi que de certaines œuvres de Sol LeWitt. Rendre perceptibles de plus subtiles variations, de plus infimes différences au sein du même, faire advenir l'imprévisible dans le

⁶⁶Vincent BROQUA, *À partir de rien*, op. cit., p. 33.

Conclusion : vers un contrôle plastique de l'expérience

prévisible, sont des moyens d'amener les individus à un regard et une écoute investis et critiques. On pourrait ainsi voir ces compositions comme autant de démonstrations pragmatiques et empiriques de l'impondérabilité de la liberté humaine, même au sein d'un système parfaitement déterministe.

Conclusion : vers un contrôle plastique de l'expérience

Toute activité musicale reflète son processus. Cela a toujours été vrai, et cela le devient de plus en plus avec le temps. [...] Mais la question ici n'est pas de l'ordre du prédéterminé ou de l'indéterminé. Si j'éprouve une résistance, face au processus, c'est que je ne veux pas renoncer au contrôle. Contrôler le matériau n'est pas un vrai contrôle. Ce n'est qu'un dispositif qui nous apporte les bienfaits psychologiques du processus — tout comme le fait de renoncer à la maîtrise ne nous apporte rien de plus que les bienfaits psychologiques d'une approche non systématique. [...] La question qui nous occupe, la vraie question, est

de savoir si nous allons maîtriser les matériaux ou si nous allons plutôt choisir de maîtriser l'expérience⁶⁷.

Morton Feldman, « Quelques questions élémentaires »

À travers ce bref tour d'horizon, on a pu voir que la question de la liberté des individus au sein des processus interprétatifs des œuvres était une question centrale pour de nombreux compositeurs et architectes états-uniens de l'après-guerre. Tant dans l'arythmie et l'idiorythmie des compositeurs de l'école de New York que dans l'isorythmie tonale des minimalistes répétitifs, l'auditeur est amené à prendre une part active dans sa perception de la musique. Une ouverture que les architectes tentent de ménager dans leurs projets en mettant eux aussi en œuvre des stratégies de com-

⁶⁷Morton FELDMAN, « Quelques questions élémentaires » (1967), trad. Jean-Yves BOSSEUR, in *Écrits*, *op. cit.*, p. 233–234.

position impliquant les habitants ou usagers dans l'interprétation active de l'espace.

Pour certains, cette question revêt un caractère politique ; le contrôle plastique devenant ainsi le lieu d'une négociation entre liberté et exercice d'un pouvoir. Chez Cage par exemple, l'indétermination est élevée en principe moral et devient la représentation musicale d'une utopie sociale. Chez Feldman par contre, elle semble n'être qu'un moyen pour parvenir à un certain type d'expérience esthétique, sans pour autant revêtir le masque de la vertu. En architecture, il va sans dire que le caractère indéfini du plan-type de l'immeuble tertiaire s'accorde avec l'aspect informe de l'économie néolibérale, dont les impératifs abstraits de rendement et d'efficacité ne nécessitent aucune forme architecturale spécifique. Dans des édifices comme les musées ou les maisons en revanche, ce contrôle plastique est un jeu perpétuellement renouvelé entre l'immobile et ce qui peut advenir en son sein.

Il y aurait également beaucoup à dire sur ce rapport à l'échelle de la ville : un architecte-urbaniste instaure un dialogue similaire entre sa composition urbaine et les architectes qui viendront éventuellement y dessiner leurs bâtiments.

À ces préoccupations étonnamment convergentes, on pourrait esquisser quelques explications. Pour Umberto Eco, « tout cela répond à une crise du principe de causalité⁶⁸ » dans la physique moderne — et ce, déjà depuis le début du xx^e siècle, par exemple avec la musique sérielle. Mais dans le cadre qui nous intéresse de plus près ici, on pourrait voir une aversion typiquement états-unienne envers tout pouvoir centralisateur. Frank Lloyd Wright écrivait, dans les années 1930, que « le Gouvernement le meilleur est celui qui gouverne le moins » selon « l'idéal jeffersonien de ces États-Unis

⁶⁸Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 30.

d'Amérique⁶⁹ ». Le souci de laisser les sons et l'espace être eux-mêmes et le désir que chacun soit libre de faire sa propre expérience du monde semble refléter une certaine idée d'une liberté « à l'américaine », que l'on retrouve chez les transcendantalistes : « Je désire qu'il se puisse être de par le monde autant de gens différents que possible ; [...] ce que je voudrais voir, c'est chacun attentif à découvrir et suivre sa propre voie⁷⁰ ».

« Le monde physique est un système ouvert⁷¹ », concluait Karl Popper. La dialectique entre les nuages et les horloges comme conflit créatif œuvrant dans toute composition ne trouvera jamais son troisième terme synthétique. « Cette ambiguïté n'est pas une

⁶⁹Frank Lloyd WRIGHT, *The Disappearing City*, New York, W. F. Payson, 1932, p. 10, trad. de l'auteur.

⁷⁰Henry David THOREAU, *Walden*, op. cit., p. 104.

⁷¹Karl POPPER, « Des nuages et des horloges », art. cit., p. 381.

imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition⁷² », nous dit Merleau-Ponty. « Il est donc essentiel à la chose et au monde de se présenter comme “ouverts”, de nous renvoyer au-delà de leurs manifestations déterminées, de nous promettre toujours “autre chose à voir”⁷³ » ... et à entendre.

BOUCHER Jules-Valentin, CERILAC

⁷²Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 389.

⁷³*Ibid.*, p. 340.

Bibliographie

- AVISSAR, Ido, *Intensités du Neutre — À la recherche d'une posture Neutre face au Chaos*, thèse de doctorat, dir. Philippe POTTIÉ, Université Paris-Saclay/ÉNSA Versailles, 2018.
- BESSON, Adrien, « Architecture et indétermination », *Matières*, n° 8, Lausanne, 2006, p. 58–68.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *L'Œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013.
- BROQUA, Vincent, *À partir de rien — Esthétique, poétique et politique de l'infime*, Paris, Michel Houdiard, 2012.
- CAGE, John, *Silence — Conférences et écrits*, trad. Vincent BARRAS, Genève, Héros-Limite, 2003 (1^{re} éd. 1961).
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal ROUX DE BÉZIEUX, Paris, Seuil, 1965, (1^{re} éd. 1962).
- EISENMAN, Peter, *Écrits 1963–1984*, dir.

- Elias GUENOUN, trad. Gauthier HERRMANN, Choisy-le-Roi, Éd[s] Form[e]s, 2017.
- FELDMAN, Morton, *Écrits & paroles*, dir. Jean-Yves BOSSEUR, Dijon, Les Presses du réel, 2008.
- GLASS, Philip, *Paroles sans musique*, trad. Christophe JAQUET, Paris, La rue musicale, 2017.
- HEJDUK, John, «Hors du temps dans l'espace», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 122 : «U.S.A. 65», septembre-novembre 1965, p. xxi-xxiii.
- KOOLHAAS, Rem, O.M.A. & MAU, Bruce, *S, M, L, XL*, New-York, Monacelli Press, 1995.
- LÉVESQUE, Luc, *Peter Eisenman — Entre lieu et non-lieu. Vers une architecture de l'interstitiel : 1963–1988*, Genève, Métis Presses, 2019.
- LUCIER, Alvin, *Musique 109 — Notes sur la musique expérimentale*, trad. Vincent BARRAS, Christian INDERMUHLE, et Thibault WALTER, Genève, Héros-Limite, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, « Rencontre avec Mies van der Rohe », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79, sept. 1958, p. 40–41, p. 100 pour la version originale.
- POPPER, Karl, *La connaissance objective — Une approche évolutionniste*, trad. Jean-Jacques ROSAT, Paris, Flammarion, 1998.
- REICH, Steve, *Différentes phases : Écrits, 1965–2016*, trad. Christophe JAQUET, Paris, La Rue Musicale, 2016.
- ROWE, Colin, *Mathématiques de la villa idéale et autres textes*, trad. Frank STRASCHITZ, Marseille, Parenthèses, 2014 (1^{re} éd. 1982).
- SCHÄRER, Cédric, « Plan neutre », *Matières*, n° 6, Lausanne, 2003, p. 90–98.
- THOREAU, Henry David, *Walden ou la vie*

dans les bois, trad. Louis FABULET, Paris, Albin Michel, 2017 (1^{re} éd. 1854).

WASSERMAN, Emily, « An interview with Steve Reich », *Artforum*, vol. 10, n° 9, mai 1972, p. 44–48.

WRIGHT, Frank Lloyd, *The Disappearing City*, New York, W. F. Payson, 1932.

Conversations with Mies van der Rohe, Barcelone, éd. Moisés Puente, 2006.

« Institut Technologique de l'Illinois, Faculté d'Architecture », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79, septembre 1958, p. 42–49.

Les sociétés missionnaires états-uniennes au rythme de Cuba (1885–1920)

Abdelkrim Morsi

Introduction

À travers deux cas d'études, je mets l'accent sur les dynamiques de pouvoir complexes entre les différents acteurs et organisations de réforme morale états-uniennes, qui ont pesé lourdement dans « l'empire formel et informel que les Américains ont créé¹ ». Dans un premier temps, le parcours du quaker Zenas Lindley Martin permet de mettre en lu-

mière les liens étroits entre sociétés missionnaires et acteurs économiques états-uniens. Les données collectées à partir des bilans et publications des organisations missionnaires soutiennent que les établissements d'enseignement ont constitué un lieu d'acculturation par excellence, facilitant ainsi l'expansion économique des États-Unis à Cuba. Dans un deuxième temps, Albert José Diaz illustre la complexité de la position cubaine face aux forces qui ont usurpé leur indépendance. Ceci implique donc l'analyse du processus à travers lequel les États-Unis ont accaparé Cuba,

¹Ian TYRELL, *Reforming the World: The Creation of America's Moral Empire*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 248, trad. de l'auteur.

notamment grâce à l'amendement Platt. Il est surtout question des répercussions des politiques de William McKinley sur les rapports entre sociétés missionnaires protestantes et Cubains. Ce dernier point mérite une attention particulière, dès lors que les historiens se sont peu intéressés aux conséquences des politiques états-uniennes sur les dynamiques de pouvoir entre les acteurs mentionnés ci-dessus².

Le lien entre les missionnaires et les locaux est souvent établi à travers le prisme de l'aide humanitaire, et de l'esprit altruiste des sociétés missionnaires. Le constat s'applique particulièrement dans le contexte de guerre à Cuba, sur lequel je reviendrai brièvement plus bas. Cela est peut-être dû à l'abondance d'archives soulignant le caractère bienveillant des différentes sociétés missionnaires. De nom-

²Robert Freeman SMITH, « Twentieth-Century Cuban Historiography », *Hispanic American Historical Review* 44, n° 1 février 1964, p. 63.

breuses publications et écrits de missionnaires et d'administrateurs des organisations évangéliques soulignent également cet aspect qui reste une caractéristique clé des missions d'évangélisation. L'ouvrage de Heather D. Curtis, *Holy Humanitarians: American Evangelicals and Human Aid*, documente parfaitement l'exploit du journal *Christian Herald* qui a réussi, grâce aux contributions des magnats des affaires, à devenir un contributeur majeur d'aides humanitaires dans le monde. Contrairement aux premières interprétations des missions évangéliques³, les publications récentes présentent des interprétations plus nuancées et plus critiques

³Voir les travaux de Kenneth Scott Latourette, particulièrement les sections sur les missions états-uniennes. Kenneth Scott LATOURETTE, *The Great Century, 1800-1914, Vols. 4-6, A History of the Expansion of Christianity (1938-1946)*, New York, Harper & Brothers, 1941.

des missions d'évangélisation⁴. Cependant, l'étude des liens entre sociétés missionnaires et hommes d'affaires à Cuba reste à approfondir.

Le contexte historique

Il est essentiel de rappeler très brièvement le contexte historique de la fin du XIX^e siècle, notamment la guerre d'indépendance cubaine de 1895, qui a mené à la guerre hispano-américaine de 1898. Ces deux conflits ont fourni les éléments sur lesquels les sociétés missionnaires protestantes ont justifié leur présence à Cuba.

L'insurrection cubaine a été brutalement réprimée par les forces espagnoles. Choquée par les images de cette répression et attisée

⁴Voir Walter LAFEBER, *The New Cambridge History of American Foreign Relations: vol. 2, The American Search for Opportunity, 1865-1913*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

par des éditoriaux incendiaires, l'opinion publique aux États-Unis a rapidement pris le parti des révolutionnaires cubains⁵. Ce sentiment a été fortement renforcé lorsque l'USS Maine, un navire de la marine américaine envoyé au port de La Havane pour protéger les citoyens américains sur l'île, a explosé en raison d'une combustion interne⁶. Les médias aux États-Unis se sont empressés d'accuser les Espagnols d'avoir fait sauter le cuirassé avec une mine⁷. Les Espagnols, quant à eux, ont mis les rebelles cubains en cause. Suite à une série d'incidents diplomatiques majeurs, notamment le mémorandum O'Don-

⁵John L. OFFNER, «McKinley and the Spanish-American War», *Presidential Studies Quarterly*, 34, n° 1 mars 2004, p. 52.

⁶Louis FISHER, «Destruction of the Maine (1898)», *The Law Library of Congress*, août 2009, p. 1.

⁷«A Floating Torpedo Destroyed the Maine», *San Francisco Call*, vendredi 18 février, 1898, p. 1.

nell, la lettre de De Lôme et la destruction de l'USS Maine⁸, McKinley a fini par déclarer la guerre à l'Espagne le 25 avril 1898. La déclaration de guerre du président McKinley a été conditionnée par l'amendement Teller. Cet amendement, qui reflétait un sentiment anti-expansionniste du Congrès, est une résolution conjointe affirmant la non-annexion de Cuba par les États-Unis (promulguée le 20 avril 1898)⁹.

La guerre hispano-américaine fut courte et prit officiellement fin avec la signature du Traité de Paris le 10 décembre 1898. L'Espagne a cédé Porto Rico et Guam aux États-

Unis, mais aussi les îles Philippines contre la somme de 20 millions de dollars. Quant à Cuba, elle a été occupée entre 1898 et 1902 par les États-Unis qui l'ont placée par la suite sous protectorat. Ces acquisitions ont marqué l'émergence des États-Unis en tant que puissance impériale mondiale. Par ailleurs, ces territoires ont suscité un rythme effréné de mouvements missionnaires. Leur nombre est passé de 934 en 1890, à 5 000 en 1900, et a atteint la barre des 9 000 en 1915¹⁰. Cuba, particulièrement, représentait un terrain rêvé pour les évangélistes américains. La hargne des Cubains envers l'Église catholique espagnole a créé un environnement propice au prosélytisme religieux. Les sociétés missionnaires l'avaient bien compris.

⁸Pour plus de détails sur les événements menant à la guerre hispano-américaine voir G.J.A, O'TOOLE, *The Spanish War: An American Epic 1898*, New York, W. W. Norton & Company, 1984.

⁹Une copie du document est consultable dans James H. HITCHMAN, *Leonard Wood and Cuban Independence 1898-1902*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, annexe A.

¹⁰Charles FORMAN, « Evangelization and Civilization: Protestant Missionary Motivation in the Imperialist Era – The Americans », *International Bulletin of Missionary Research* 6, n° 2 1982, p. 54.

Chaque guerre menée par les Américains a entraîné de nouvelles obligations religieuses. Les premières guerres indiennes n'étaient pas simplement des batailles d'extermination ; elles ont placé le destin spirituel de l'homme rouge sur nos cœurs. La Révolution a ouvert un immense continent d'entreprise missionnaire intérieure ; la guerre mexicaine nous a donné le Texas, qui, grâce au travail missionnaire intérieur, passe rapidement de l'un de nos plus grands champs missionnaires à l'une de nos forces missionnaires les plus nobles. La Guerre de Sécession nous a donné de nouvelles responsabilités envers « notre frère noir » ; et, enfin, la guerre espagnole (guerre hispano-américaine) a ouvert de nouvelles obligations dans les îles. De toutes ces guerres, aucune n'est stratégiquement aussi importante que Cuba [...].¹¹

¹¹E.B. POLLARD, *Annual of the Southern Baptist Convention, Containing the Proceeding of the Fifty first Session, Sixty First year*, Nashville, The Marshall and Bruce Company, 1906, p. 12, trad. de l'auteur.

Le graphique ci-dessous (fig. 1), présentant les chiffres de la Southern Baptist Convention (SBC) entre 1895 et 1905, permet de se faire une meilleure idée de ce mouvement missionnaire. Le bornage chronologique est déterminé par les rapports annuels de la SBC qui combinent les données de Cuba, de l'île des Pins et de Panama en un seul chiffre à partir de 1905, compliquant ainsi la tâche de dénombrement. Les barres bleues représentent le nombre de missionnaires présents depuis 1885, et ce, grâce au travail d'Alberto Diaz. En dépit de l'interdiction de tout prosélytisme religieux non catholique par l'empire espagnol, Diaz permit aux baptistes de faire partie des premières sociétés missionnaires à s'implanter dans l'île. Bien que le nombre de missionnaires ait augmenté après 1899, cette croissance a été moins drastique que celle des « Sunday-Schools », en gris, et des lieux de culte, en orange.

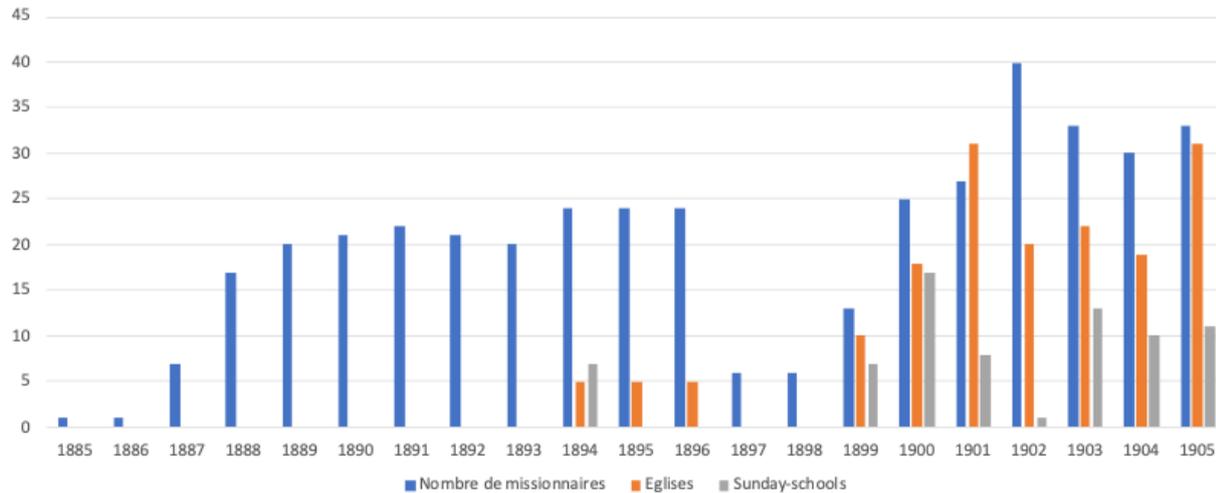


FIG. 1 : La Southern Baptist Convention à Cuba (1885–1905), données des rapports annuels de la SBC.

Au-delà de ces chiffres, l'importance des sociétés missionnaires pour les hommes d'affaires états-uniens forme un des éléments frappants qui ressort des archives, notamment celle de la American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM). Ces sociétés missionnaires représentaient une source d'information précieuse concernant les perspectives d'investissement dans des territoires reculés ou sous-investis. En plus des publications de ces organisations qui comportent des sections dédiées aux ressources de ces pays (par exemple la qualité des sols et les productions agricoles qui s'y prêtent)¹², les investisseurs s'adressaient assez fréquemment à ces structures pour obtenir des renseignements divers. Un volume entier parmi les nombreux qui compilent les corres-

¹²George William LASHER, *The Gospel in Cuba, The Story of Díaz; A Marvel of Modern Missions*, Cincinnati, G.E Stevens, 1893, p. 56–60, en ligne, <http://archive.org/details/gospelincubastor00lash>

pondances de l'ABCFM est spécifiquement consacré aux lettres concernant le commerce du sucre entre Cuba et les États-Unis¹³. Dans un autre volume regroupant les correspondances domestiques, on trouve par exemple une demande d'un certain Edmund Lincoln Baylies qui souhaitait se renseigner sur les Îles Carolines. Baylies sondait les îles pour établir une station de ravitaillement en charbon et/ou une station de câbles télégraphiques pour son entreprise, la All America Cables Inc. Deux lettres lui seront adressées pour répondre à ces interrogations¹⁴.

¹³Financial records and invoices, The Sugar trade correspondence between Cuba and the United States 1866–1871, box 1, Harvard College Library, Houghton Library.

¹⁴Letters of Domestic Correspondences, octobre–décembre 1898, Lettre de James Barton à Edmund L. Baylies, 3 novembre 1898, American Board of Commissioners for Foreign Missions archives. ABC 1.1, volume 204. Université Harvard, Houghton Library, Harvard College Library.

De nombreux missionnaires éminents étaient également des hommes d'affaires prospères qui avaient investi à Cuba. À titre d'exemple, Warren Akin Candler, un évêque épiscopal méthodiste en Floride et plus tard à Cuba, n'était autre que le frère de Asa Griggs Candler, le fondateur et président de Coca-Cola, et détenait des parts dans la compagnie de son frère¹⁵. Si le succès des entreprises états-uniennes était donc plus que souhaité, il rendait néanmoins la frontière entre les missions d'évangélisation et les investissements commerciaux relativement ambiguë. Zenas Lindley Martin exemplifie parfaitement ce phénomène.

¹⁵Nicole L. PFEIFFER, « Between Christianity and Capitalism: Protestant Mission Work in Cuba Following the Spanish-American War », *TCNJ Journal of Student Scholarship* vol. XI, avril 2009, p. 3.

La Société Religieuse des Amis et... du business! Le cas Zenas Lindley Martin

Pharmacien prospère dans la ville de Hubbard, dans l'Iowa, où il a grandi, Zenas Martin était un membre actif et respecté de la Hubbard Friends Meeting¹⁶. Sa femme, Susie Janeway Martin, a présidé la Women's Foreign Missionary Association de 1891 à 1900. Quand l'Iowa Friends Meeting a élu Martin en tant que *General Superintendent* en 1895¹⁷, elle lui a également confié par la même occasion la tâche de développer la mission quaker en Jamaïque. C'est précisément lors de son premier séjour en Jamaïque qu'il fait la connaissance du cofondateur de la Uni-

¹⁶Hiram H. HILTY, « Zenas L. Martin, Quaker Pioneer In Cuba », *Quaker History* 59, n° 2, automne 1970, p. 81.

¹⁷Hiram H. Hilty, « Zenas L. Martin » art. cit., p. 82.

ted Fruit Company (UFC), Lorenzo Baker. Lors de leur traversée à bord d'un navire de l'UFC en 1897, Baker a informé Martin de ses futurs investissements dans les plantations de bananes à Cuba¹⁸. Baker a alors proposé à Martin d'entreprendre une mission d'évangélisation à proximité de ses plantations futures¹⁹, lui offrant un soutien financier de 1 000 dollars à cet effet²⁰. Convaincu de la nécessité de concrétiser ce projet évangélique, Baker a étendu son invitation à d'autres relais de sociétés quakers à travers Benjamin F. Trueblood²¹. Ce dernier n'a pas manqué

de faire parvenir le message à d'autres sociétés missionnaires. En effet, en mars 1900, la Hubbard Friends Meeting avait désigné Martin pour établir une mission à Cuba. En avril de la même année, il a débarqué à La Havane en tant que surintendant de la mission de l'American Friends Board of Foreign Missions dans l'île²². Comme convenu, Zenas Martin a fini par mettre en place une branche quaker à Banes avec l'aide financière de l'UFC²³. Les photographies de l'école et de

¹⁸ *Ibid.*, p. 81–82.

¹⁹ May Mather JONES, « Quakerism In Cuba », *Bulletin of Friends Historical Association*, 27, n° 1, printemps 1938, p. 5.

²⁰ Hiram H. HILTY, « Zenas L. Martin », art. cit., p. 82.

²¹ Benjamin Franklin Trueblood : ministre de la Société des Amis (Society of Friends), secrétaire général de l'American Peace Society de 1892 à 1915, et éditeur de la revue *The Advocate Of Peace*. Voir

Charles, E. BEALS, « Benjamin Franklin Trueblood », *The Advocate of Peace* 78, n° 11 décembre 1916, p. 326, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/20667658>.

²² Karen LEIMDORFER, *Cultural Imperialism or Cultural Encounters: Foreign Influence through Protestant Missions in Cuba, 1898–1959. A Quaker Case Study*, thèse de doctorat, University of Southampton, octobre 2004, p. 64.

²³ Hiram H. HILTY, « Zenas L. Martin », art. cit., p. 88.

l'église à Banes²⁴ attestent du soutien solide de l'UFC pour la mission quaker, un soutien qui perdurera jusqu'en 1959²⁵.

Il est évident que les établissements d'enseignement, comme celui de Banes, ont facilité le travail de prosélytisme. En attirant les non-convertis à inscrire leurs enfants, ils ont non seulement élargi les rangs de leurs églises, mais ont également consolidé, à travers ces écoles, les avancées des efforts d'évangélisation au sein des communautés locales. Par ailleurs, ces établissements servaient également à des fins promotionnelles en reflétant une image positive de l'église, comme c'était le cas d'ailleurs avec les hôpitaux. Pour cette raison, il était particulièrement important pour l'Église d'attirer les enfants des classes supé-

rieures cubaines, car c'était un moyen efficace d'établir des réseaux permanents avec cette strate sociale²⁶. Ceci n'a pu qu'être bénéfique pour les entreprises à l'image de la United Fruit Company qui put ensuite capitaliser sur ces réseaux formés au sein même des villes qu'ils ont édifiées. En d'autres termes, l'influence des quakers à Cuba a directement servi les intérêts de l'UFC. Cela soulève donc la question suivante : est-ce que les missionnaires quakers ont prôné l'industrialisation et les vertus du profit autant que les paroles de l'Évangile ?

Zenas Martin avait effectivement exprimé son inquiétude à l'idée de devenir un simple département d'une grande firme « sans âme » lorsqu'il s'est adressé au Conseil des missions étrangères quaker. Cette déclaration prend d'autant plus de poids en sachant

²⁴United Fruit Photograph Albums, Cuba-3 Box 49, Harvard Business School, Historical Collections Department, Baker Library.

²⁵Karen LEIMDORFER, *Cultural Imperialism or Cultural Encounters*, *op. cit.*, p. 63.

²⁶George William LASHER, *The Gospel in Cuba*, *op. cit.*, p. 61.

que Martin lui-même avait entrepris des activités commerciales durant son mandat de surintendant à Cuba²⁷. À titre d'exemple, il avait investi dans des plantations de sucre de canne qui lui ont permis par ailleurs de construire une maison à Holguin en 1907. Quand, en 1913, la Friends Society a interdit aux missionnaires d'investir dans les pays où ils officiaient, Martin a déposé sa démission. Seulement, la Friends Society a accordé une exception à son égard et il a pu poursuivre son mandat de superintendant. Les missionnaires quakers jugeaient leur salaire insuffisant, ce qui a poussé certains à abandonner leur poste²⁸. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas d'affirmer que Martin a été contraint ou a profité des circonstances pour investir à Cuba. Toutefois, il est nécessaire de mettre en évidence les liens qui ont existé

entre les missionnaires évangéliques et les hommes d'affaires. Martin, lui-même, était à la fois missionnaire, homme d'affaires, et philanthrope. En effet, il s'est servi de sa fortune pour faire des donations à son église : 500 dollars en 1916 et 1 000 dollars en 1924. À la vente d'une de ses plantations en 1927, il a alloué 4 631 dollars à la Cuba Friends Mission qu'il a participé à mettre sur pied durant cette même année²⁹.

De nombreuses sociétés missionnaires protestantes états-uniennes ont également recensé des écoles à Cuba. Le tableau ci-dessous (tab. 1), tiré du livre de Howard Benjamin Grose *Advance in the Antilles: The New Era in Cuba and Porto Rico*, fournit des statistiques détaillées sur les différentes écoles de 11 sociétés missionnaires ayant établi une mission sur l'île entre 1882 et 1903³⁰.

²⁷Hiram H. HILTY, «Zenas L. Martin», art. cit., p. 87.

²⁸*Ibid.*, p. 94–95.

²⁹*Ibid.*, p. 93–96.

³⁰Howard Benjamin GROSE, *Advance in the Antilles: The New Era in Cuba and Porto Rico*, New York,

Outre le nombre important d'établissements scolaires, ces chiffres indiquent que parmi les sociétés missionnaires présentes à Cuba avant 1898, seules deux avaient établi des écoles : l'Executive Committee of Foreign Mission of the Presbyterian Church et la Home Baptist Mission Society. Cela confirme donc que c'est véritablement après 1898 que la présence missionnaire se fait sentir.

Young People's Missionary Movement of the United States and Canada, 1910, p. 244–245, en ligne, <http://archive.org/details/advanceinantill01grosgoog>.

La Société Religieuse des Amis et... du business! Le cas Zenas Lindley Martin

Nom des sociétés	Ann. rap.	1 ^{re} ann. act. miss.	Sun. schools	Élèves	Day schools	Élèves	Éts. ens. sup.	Élèves	Écoles indus.	Élèves
Amer. Bapt. Home Miss. Soc.	1909–1910	1889	42	1631	2	120	2	130	—	—
Amer. Bible Soc.	1908	1882	—	—	—	—	—	—	—	—
Amer. Friends' Board of For. Miss.	1909	1900	11	533	4	174	—	—	—	—
Board of Home Miss., Presb. Ch. U.S.A.	1909–1910	1901	26	1500	4	400	—	—	—	—
Board of Miss. Of the M.E. Ch., South	1909	1898	48	2202	1	134	1	117	—	—
Dom. and For. Miss. Soc., P.E. Ch.	1908–1909	1898	19	945	12	478	—	—	—	—
Exec. Com. Of For. Miss. Pres. Ch., U.S.	1909	1890	10	538	4	193	—	—	—	—
For. Christ. Miss. Soc.	1909	1903	4	200	—	—	—	—	—	—
Home Miss. Board, So. Bapt. Con.	1909–1910	1886	20	—	—	—	1	75	—	—
Miss. Board of the Christ. Church	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Woman's For. Miss. Soc., M.E. Ch. Soc.	1909	1900	2	—	—	200	—	50	1	10
Total des 11 sociétés missionnaires			182	6549	27	1699	4	372	1	10

TAB. 1 : Statistiques des écoles fondées par les sociétés missionnaires à Cuba, 1882–1910.

Alberto José Diaz et l'amendement Platt

Alberto José Diaz est à l'origine du chapitre de la SBC à Cuba, et a été un acteur clé de son succès³¹. Avant de rejoindre les rangs de la SBC, il était capitaine de cavalerie au rang des insurgés contre les troupes espagnoles pendant la guerre des Dix Ans (1868–1878). À son arrivée aux États-Unis, Diaz s'est intéressé aux études bibliques par le biais d'une religieuse qui lui a apporté son soutien alors qu'il souffrait d'une pneumonie³². Peu de temps après sa convalescence, il se fait baptiser, puis retourne à Cuba³³. Non sans difficulté, il par-

vient à former un groupe solide de croyants et finit par attirer l'attention de la SBC de Floride, très active au sein de la diaspora cubaine, qui le recrute en 1885 en tant que missionnaire à Cuba. Diaz a énormément contribué à façonner l'image de la SBC sur l'île. Par exemple, il a mis en place un hôpital pour femmes et enfants, et a racheté en 1888 le théâtre Jané pour en faire ce qui est aujourd'hui l'église Gethsemane, dans le centre-ville de La Havane³⁴. Avec l'aide de ses sœurs, il a fondé une école secondaire pour filles, pour laquelle il avait énormément d'estime³⁵.

En effet, l'enjeu de ces établissements scolaires était considérable. Il suffit de noter qu'en 1899, seulement 15,7 % des enfants

³¹George William LASHER, *The Gospel in Cuba*, *op. cit.*, p. 5.

³²Jerry M. WINDSOR, *The Journal of Florida Baptist Heritage*, vol. 14, Florida, Florida Baptist Historical Society, 2012, p. 44.

³³Harold GREER, « Baptists in Western Cuba: From the Wars of Independence to Revolution », *Cuban*

Studies, 19, 1989, p. 62.

³⁴Kerr Boyce TUPPER, *Diaz the Apostle of Cuba*, Philadelphie, American Baptist Publication Society, 1896, p. 8–9.

³⁵George William LASHER, *The Gospel in Cuba*, *op. cit.*, p. 61.

entre l'âge de 5 et 17 ans étaient scolarisés³⁶. Le soutien des sociétés missionnaires dans la création de ces établissements était donc bienvenu. Pourtant, en dépit du caractère humanitaire et altruiste des missions d'évangélisation, les Cubains ont été très critiques vis-à-vis de ces investissements et du gouvernement militaire états-unien. Comme nous allons le voir, l'inquiétude des Cubains était, à bien des égards, parfaitement justifiée.

Walter LaFeber soutient que McKinley était un politicien astucieux qui ne désirait pas un empire colonial, mais une expansion territoriale suffisante pour obtenir une conquête américaine des marchés mondiaux et des points stratégiques nécessaires pour

protéger cette conquête³⁷. En effet, le président McKinley avait désigné un nouveau secrétaire à la Guerre, Elihu Root, et un nouveau gouverneur général de Cuba, William Wood, précisément pour réussir la conquête, non pas militaire, mais commerciale de Cuba. Elihu Root, pour sa part, n'avait aucune expérience dans le domaine militaire. Il a été choisi pour sa proximité avec le monde des affaires qu'il connaissait bien grâce à son expérience en tant qu'avocat d'entreprise³⁸. Les deux hommes avaient depuis leurs nominations à leur postes respectif, visé trois objectifs : mettre en place un gouvernement

³⁶Oficina Nacional del Censo, Victor H. OLMSTED, et Henry GANNETT, *Cuba: Population, History and Resources, 1907*, Washington, United States Bureau of the Census, 1909, en ligne, <http://archive.org/details/cubapopulationhi00cuba>.

³⁷Walter LAFEBER, *The New Cambridge History of American Foreign Relations: vol. 2, The American Search for Opportunity, 1865–1913*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 148.

³⁸Jack C. LANE, «Instrument for Empire: The American Military Government in Cuba, 1899–1902», *Science and Society* 36, n° 3, printemps 1972, p. 318–319.

conservateur républicain stable, établir un lien politique et économique fort avec les États-Unis, et construire une base navale à Cuba pour protéger les routes commerciales des Caraïbes³⁹. Comme nous le verrons plus loin, ces politiques impérialistes n'ont pas été favorablement reçues par la branche révolutionnaire cubaine, dont faisait partie Alberto Jose Diaz. D'ailleurs, l'engagement de ce dernier avec la SBC a pris fin en partie à cause de ces politiques impérialistes.

Il est vrai que les sociétés missionnaires ont rejeté les politiques de colonisation d'implantation, comme ce fut le cas avec les Premières Nations après la loi de «déplacement» des Amérindiens de 1830 (Indian Removal Act⁴⁰). Cependant, elles ont exempli-

fié un paternalisme et un assimilationnisme marqués par la conviction fondamentale que les Cubains pouvaient être incorporés dans un corps politique protestant, à condition de se soumettre à ce qu'ils croyaient être la doctrine culturelle et religieuse supérieure. Cet extrait de *Advance in the Antilles* de Howard Benjamin Grose, pasteur et secrétaire de rédaction de la American Baptist Home Mission Society entre 1904 et 1910, également rédacteur en chef du magazine *Missions* pendant vingt-trois ans⁴¹, illustre très bien cette idée :

Dans l'intérêt de la moralité publique, la loterie nationale, les corridas et les combats de coqs — les passe-temps populaires du peuple — ont été interdits. Un régime militaire a l'avantage de pouvoir agir et agir rapidement sans débat — parfois une nécessité. Aucun autre gou-

³⁹*Ibid.*, p. 320.

⁴⁰Ian TYRELL et Jay SAXTON, *Empire's Twin: U.S. Anti-imperialist from the Founding Era to the Age of Terrorism*. Ithaca, Cornell University Press, 2015.

⁴¹Danielle LOFTUS, « LibGuides, Howard B. Grose: Overview », en ligne, <https://libguides.usd.edu/c.php?g=753189&p=5394647>.

vernement n'aurait pu faire évoluer l'ordre à partir du chaos à Cuba⁴².

Bien qu'ils aient soutenu le régime militaire, les missionnaires ont fait preuve d'une grande compassion envers les Cubains pendant la première occupation de 1898 à 1902, déplorant notamment l'attitude méprisante des soldats américains⁴³. Ils ont reconnu que cela nuisait à l'image de sauveur et libérateur des opprimés que les États-Unis voulaient incarner. En effet, ils comptaient fortement sur ce que l'historien Ussama Makdisi appelle le « réservoir de bonne volonté », (« the reservoir of good will »⁴⁴), chose qui a grande-

ment aidé les missionnaires dans leur mission de prosélytisme. Toutefois, il découle des écrits missionnaires une forte croyance en la supériorité de la race blanche. L'extrait suivant illustre bien cette notion :

La majorité blanche ne devrait pas être menacée, sauf en cas de changements imprévus, car la population de couleur a diminué alors que la population blanche a augmenté régulièrement depuis 1775⁴⁵.

C'est surtout avec l'amendement Platt que le *soft power* des États-Unis a pris un choc auprès des Cubains. Orville Hitchcock Platt, président du Comité des relations avec Cuba, introduit au Sénat le texte portant son nom, qui a été ratifié le 2 mars 1901 dans le cadre du projet de loi sur les crédits de l'armée (U.S. Army Appropriation Bill⁴⁶). Le texte en question énonçait sept conditions non

⁴²Howard Benjamin GROSE, *Advance in the Antilles*, *op. cit.*, p. 38, trad. de l'auteur.

⁴³*Ibid.*, p. 36.

⁴⁴Ussama MAKDISI, *Faith Misplaced: The Broken Promise of U.S.-Arab Relations: 1820-2001*, New York, PublicAffairs, 2010, p. 3. Cité par Ian TYRELL et Jay SAXTON, *Empire's Twin*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁵*Ibid.*, p. 68, trad. de l'auteur.

⁴⁶Milestone Documents, « Platt Amendment (1903) », National Archives, en ligne,

négociables pour le retrait des troupes militaires américaines. En outre, les États-Unis avaient le droit d'intervenir dans les affaires cubaines et de limiter la capacité de l'île à négocier des traités avec d'autres nations. Il a également permis aux États-Unis de louer des terres pour construire des bases navales dans la baie de Guantanamo. De plus, Cuba ne pouvait pas transférer le contrôle de ses affaires d'État à une autre nation ou de s'endetter⁴⁷. Autrement dit, Cuba était *de facto* et *de jure* sous protectorat états-unien. Les protestants évangéliques ont soutenu ce système de protectorat,⁴⁸ qu'ils jugeaient nécessaire, puisque l'île commande l'entrée des voies

du commerce internationales⁴⁹. Les Cubains, pour la grande majorité, ont reconnu l'amendement pour ce qu'il était : une violation de leur souveraineté et une usurpation de leur indépendance durement acquise. Alberto Diaz, ayant bâti une solide réputation à ce stade, avait lancé une campagne d'opposition au projet du nouvel amendement bien avant sa ratification. Cependant, la politique de la SBC était celle de la « séparation de l'Église et de l'État » et était donc opposée aux activités politiques de ce dernier⁵⁰. À la suite de ces désagréments avec la SBC et des problèmes liés à l'achat du théâtre Jané, Diaz démissionne de son poste en mai 1901⁵¹.

<https://www.archives.gov/milestone-documents/platt-amendment>.

⁴⁷Milestone Documents, « Platt Amendment (1903) », *op. cit.*

⁴⁸Howard Benjamin GROSE, *Advance in the Antilles*, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁹*Ibid.*, p. 53.

⁵⁰Harold GREER, « Baptists in Western Cuba », art. cit., p. 65.

⁵¹*Annual of the Southern Baptist Convention, Containing the Proceeding of the Forty Seventh Session, Fifty seventh year*, Nashville, The Marshall and Bruce Company, 1902, p. 162-163.

Conclusion

La politique étrangère états-unienne concernant Cuba après son indépendance a nui à son image et a amené bon nombre de Cubains à remettre en question leur soutien aux États-Unis⁵². En effet, après le départ des troupes américaines en 1902, les missionnaires se sont retrouvés isolés face aux sentiments antiaméricains causés par l'amendement Platt. Des accusations ont été portées contre les missionnaires, affirmant que leur objectif était d'américaniser la société cubaine afin qu'elle soit prompte à l'idée d'annexion par les États-Unis. L'Église catholique espagnole, qui a joué un rôle important dans la propagation de ces accusations, avait exhorté les Cubains à préserver « leur race,

leur langue et leur religion »⁵³. Pourtant, l'influence des évangéliques s'est renforcée, comme en témoigne la nomination de trois ministres (presbytérien, baptiste, et méthodiste) au cabinet du gouvernement cubain en 1959. Ces derniers ont été sollicités par le gouvernement cubain afin de rehausser les valeurs morales de la nation⁵⁴. Le travail des sociétés missionnaires depuis la fin des années 1890, notamment à travers leurs diverses institutions d'enseignement, constitue une force indiscutable de l'influence durable des États-Unis à Cuba jusqu'à l'arrivée de Fidel Castro au pouvoir en 1959. En d'autres termes, les missionnaires composaient la pierre angulaire du *soft power* états-unien à Cuba.

MORSI Abdelkrim, LARCA

⁵²Sur les conséquences des politiques étrangères sur le soft Power, voir : Joseph S. NYE, Jr., *Soft Power: The Means To Success In World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004.

⁵³Harold GREER, « Baptists in Western Cuba », art. cit., p. 65, trad. de l'auteur.

⁵⁴*Ibid.*, p. 67.

Bibliographie

Sources primaires :

« A Floating Torpedo Destroyed the Maine, » *San Francisco Call*, vendredi 18 février 1898, p. 1.

Annals of the Southern Baptist Convention: Proceeding of the Thirtieth to Fiftieth Sessions, 1885–1905.

Financial records and invoices. The Sugar trade correspondence between Cuba and the United States 1866–1871, Harvard College Library, Houghton Library.

GREER, Harold, « Baptists in Western Cuba: From the Wars of Independence to Revolution », *Cuban Studies*, vol. 19, 1989, p. 61–77.

GROSE, Howard Benjamin, *Advance in the Antilles: The New Era in Cuba and Porto Rico*. New York, Young People's Missionary Movement of the United States and Ca-

nada, 1910, en ligne, <http://archive.org/details/advanceinantill01grosgoog>.

Letters of Domestic Correspondences, octobre-décembre 1898. American Board of Commissioners for Foreign Missions archives. ABC 1.1, vol. 204, Houghton Library, Harvard College Library.

Milestone Documents, « Platt Amendment (1903) », National Archives, en ligne, <http://www.archives.gov/milestone-documents/platt-amendment>.

TUPPER, Kerr Boyce, *Diaz the Apostle of Cuba*, Philadelphie American Baptist Publication Society, 1896.

United Fruit Photograph Albums, Cuba-3 Box 49, Harvard Business School, Historical Collections Department, Baker Library.

Sources secondaires :

BEALS, Charles E., « Benjamin Franklin

- Trueblood», *The Advocate of Peace*, vol. 78, n° 11, décembre 1916, p. 326–329.
- CURTIS, Heather D., *Holy Humanitarians: American Evangelicals and Global Aid*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.
- FISHER, Louis. «Destruction of the Maine (1898).» *The Law Library of Congress*, 4 août 2009, p. 1–5.
- FREEMAN, Robert Smith. «Twentieth-Century Cuban Historiography», *Hispanic American Historical Review*, vol. 44, n° 1, février 1964, p. 44–73.
- FORMAN, Charles. «Evangelization and Civilization: Protestant Missionary Motivation in the Imperialist Era – The Americans », *International Bulletin of Missionary Research*, vol. 6, n° 2, 1982, p. 54–56.
- HILTY, Hiram H., «Zenas L. Martin, Quaker Pioneer In Cuba», *Quaker History*, vol. 59, n° 2, automne 1970, p. 81–97.
- HITCHMAN, James H., *Leonard Wood and Cuban Independence 1898–1902*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.
- JONES, May Mather, «Quakerism In Cuba», *Bulletin of Friends Historical Association*, vol. 27, n° 1, printemps 1938, p. 5–9.
- KLING, W. David, «The New Divinity and the Origins of The American Board of Commissioners for Foreign Missions», *Church History*, vol. 72, n° 4, décembre 2003, p. 791–819.
- LA FEBER, Walter, *The New Cambridge History of American Foreign Relations: vol. 2, The American Search for Opportunity, 1865–1913*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- LANE, Jack C., «Instrument for Empire: The American Military Government in Cuba, 1899–1902», *Science and Society*, vol. 36, n° 3, automne 1972, p. 314–330.
- LASHER, George William, *The Gospel in Cuba. The Story of Díaz: A Marvel of*

- Modern Missions*, Cincinatti, G.E. Stevens, 1893, en ligne, <http://archive.org/details/gospelincubastor00lash>
- LATOURETTE, Kenneth Scott, *A History of the Expansion of Christianity. Vol. 4–5, The Great Century in the Americas, Australasia, and Africa, A.D. 1800–A.D. 1914*, New York, Harper & Brothers, 1941–1943.
- LEIMDORFER, Karen, *Cultural Imperialism or Cultural Encounters: Foreign Influence through Protestant Missions in Cuba, 1898–1959. A Quaker Case Study*, thèse de doctorat, University of Southampton, octobre 2004.
- O'TOOLE, G.J.A., *The Spanish War: An American Epic 1898*. New York, W. W. Norton & Company, 1984.
- OFFNER, John L., «McKinley and the Spanish-American War», *Presidential Studies Quarterly*, n° 34, 2004, p. 50–61.
- PFEIFFER, L. Nicole, «Between Christianity and Capitalism: Protestant Mission Work in Cuba Following the Spanish-American War», *TCNJ Journal of Student Scholarship*, vol. XI, avril 2009, p. 1–9.
- TUCKER, Spencer, *The Encyclopedia of the Spanish-American and Philippine-American Wars: A Political, Social, and Military History*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2009.
- TYRRELL, Ian et SAXTON, Jay, *Empire's Twin: U.S. Anti-imperialist from the Founding Era to the Age of Terrorism*, Ithaca, Cornell University Press, 2015.
- WINDSOR, Jerry M., *The Journal of Florida Baptist Heritage*, vol. 14, Florida Baptist Historical Society, 2012.

Dans l'air du temps : Les rythmes des amateurs photographes dans les espaces ruraux, 1880-1914

Lauren Pankin

La photographie des espaces ruraux au tournant du xx^e siècle est une négociation de la visualisation du temps. Certains artistes photographes défendent un mode pittoresque hérité de la peinture du xix^e siècle, une sensibilité qui exclut les machines et les bâtiments modernes, privilégiant les éléments rustiques. De telles conceptions du pittoresque rural sont défendues par des photographes artistiques en Angleterre, tel que Henry Peach Robinson qui prône la « nature antimimétique » de la photographie pic-

torialiste¹. Robinson est lu, traduit et cité par les sociétés photographiques françaises qui connaissent bien ses photographies grâce aux expositions françaises². La circulation in-

¹Michel POIVERT, «Une photographie dégénérée ?», *Études photographiques*, n^o 23, 1^{er} mai 2009, p. 192-206.

²Les œuvres de Robinson sont traduites vers le français peu après leur publication dans une presse spécialisée en photographie et sont incluses dans les bibliothèques des sociétés photographiques ; une pittoresque photographie de Robinson est exposée lors de la première exposition du Photo-Club de Paris en 1894. « Notre bibliothèque photogra-

ternationale de telles idées sur le pittoresque photographique au tournant du xx^e siècle nous permet de voir comment, malgré les spécificités nationales dans les changements de la vie rurale, les photographes amateurs sont unis dans leur préoccupation de représenter

phique», *Bulletin du Photo-club sénonais : revue trimestrielle illustrée*, vol. 10, n^o 35, septembre 1913, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54931385> ; Photo-club de Paris, *Première exposition d'art photographique* (Paris, 1894), en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458363g> ; Henry Peach ROBINSON, *La photographie en plein air : comment le photographe devient un artiste*, trad. Hector COLARD, 2^e éd., Paris Gauthier-Villars et fils, 1889, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1417867h> ; Henry Peach ROBINSON, *De l'effet artistique en photographie : conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur*, trad. Hector COLARD, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1885 ; Henry Peach ROBINSON et Hector COLARD, *Les éléments d'une photographie artistique*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1898.

les espaces ruraux comme différents, voire antithétiques, des villes et de leurs temporalités.

À l'aube du xx^e siècle, les sociétés d'amateurs de photographie sont l'incarnation de la compression radicale de l'espace-temps à l'âge de l'industrie. La technique de la plaque gélatino-bromure introduite dans les années 1870 permet de réduire les temps d'exposition, puis l'instantanéité photographique devient accessible à grande échelle avec l'avènement des produits Kodak à partir de la fin des années 1880. Les appareils photographiques sont alors si faciles à manier que les photographes amateurs n'ont aucun mal à les emmener lors de leurs voyages à la campagne. Les vitesses d'obturation et la sensibilité des supports photographiques rendent l'instant capturable. Simultanément, les distances temporelles entre la ville et la campagne se réduisent grâce à de nouveaux modes de transport ra-

pides³. La campagne est envahie par les photographes amateurs urbains qui se réjouissent de leurs excursions dans des régions suffisamment éloignées de la métropole pour être (ou pour sembler) rurales, tout en restant assez proches de la grande ville⁴.

Pour perfectionner leur art, les photographes amateurs participent à une circulation internationale des idées. Ces idées sont discutées et expérimentées dans des sociétés qui encouragent la pratique individuelle aussi bien que collective, sous la forme d'excursions organisées dans les zones urbaines et rurales. En 1887, le photographe scientifique Albert Londe fonde à Paris la Société d'excursions

des amateurs de photographie (SEAP) afin de diffuser des savoirs photographiques qui viennent souvent de l'étranger. Londe est sensible à la qualité et à la quantité des photographies d'autres pays, comme l'Angleterre. Considérant que la France, « berceau » de la photographie, ne domine plus la scène internationale, Londe voit les sociétés d'amateurs comme un moyen de vulgariser les pratiques photographiques internationales en France⁵. De nombreux membres de la SEAP appartiennent également à d'autres sociétés photographiques, dont beaucoup discutent des travaux de pictorialistes internationaux, dont

³Robert HIRSCH, *Seizing the Light: A Social History of Photography*, 2^e éd., New York, McGraw-Hill, 2009.

⁴Ce phénomène est bien étudié dans de nombreuses régions de France. Marie-Noëlle PERRIN, « Le charme objectif de la photographie », in *Les Buveurs de l'air*, Aix-en-Provence, Edisud, 1998.

⁵Albert LONDE, *La Photographie moderne, traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science, par M. Albert Londe*, 2^e éd., Paris, G. Masson, 1896, p. 10, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1521596v>.

Robinson⁶.

Comme les autres sociétés de photographie en France, la SEAP publie un *Bulletin* qui documente les excursions et autres activités. Le *Bulletin* de la SEAP, publié de 1897 à 1935, est une source inestimable. Presque toutes les éditions mensuelles sont conservées, ce qui permet à l'historien de faire des études longitudinales. Le *Bulletin* est publié d'une part pour former des photographes amateurs, et d'autre part en compte-rendu d'un club social. Par conséquent, les *Bulletins* se sont écrits de sorte que les reportages sur les nouvelles techniques chimiques sont suivis de comptes rendus d'excursions écrits sous forme de poèmes satiriques. En 1898, la société comptait trois cents membres, dont beaucoup participent à au moins une trentaine d'excursions organisées chaque année

⁶Léopold PERROT DE CHAUMEUX, « Bibliographie », *Bulletin de la Société française de photographie*, 2^e série, t. 5, 1889, p 224.

dans des lieux variés allant du Louvre à la vallée de la Loire.

Les *Bulletins* révèlent l'obsession des amateurs pour les tensions entre rythmes photographiques et rythmes ruraux dans la création du pittoresque. De telles préoccupations illustrent la difficulté d'appliquer la théorie du pittoresque, telle qu'elle est enseignée par des pictorialistes comme Robinson, à des espaces ruraux en pleine mutation. De l'organisation saisonnière d'excursions aux plaintes des amateurs face à des sujets ruraux difficiles à photographier, les *Bulletins* nous montrent que la lutte des amateurs pour la maîtrise artistique est indissociable des croisements de rythmes mécaniques et naturels. Cet article propose de relier les conseils donnés par les artistes pictorialistes aux succès et aux frustrations des amateurs. Ce faisant, nous pouvons voir que la transformation des espaces ruraux en scènes pittoresques est perçue comme une lutte contre les rythmes naturels et cultu-

rels, et surtout contre l'empiètement accéléré de la modernité urbaine dans ces zones. De plus, en associant les photographes pictorialistes britanniques aux amateurs français, les dimensions internationales d'une vision artistique qui oppose l'industrialisme au ruralisme nous apparaissent. S'inspirant de l'affirmation de Damian Sutton selon laquelle « photographe, c'est produire une tension entre le temps sociétal et le temps biologique, » cet article suggère que nous devons aborder ces moments de discordance entre le rythme photographique et le temps rural pour comprendre en quoi la création du pittoresque rural a pu constituer un élément si important de la pratique photographique amateur au tournant du xx^e siècle⁷. Nous nous appuyons à la fois sur la théorie et la pra-

⁷DAMIAN SUTTON, « Delay: Notes on Photography as Non-Representational Thinking », in *Time Expanded*, Madrid, La Fábrica/PhotoEspaña, 2010, p. 149.

tique du pittoresque rural pour illustrer les tensions entre l'idéal et l'idylle du pittoresque et les difficultés concrètes quand il s'agit de photographier « ce qui est là⁸ ».

En théorie : Le pittoresque rural et la photographie

D'après les écrits des photographes, nous savons que la visite des zones rurales est considérée surtout comme un moyen de cultiver la

⁸Alors que les prétentions de la photographie à l'indexicalité font l'objet de nombreux textes philosophiques, notamment ceux de Bazin et de Barthes, je suis d'accord avec Gunning sur le fait qu'une lecture sémiotique de la photographie est limitée et que nous devrions plutôt nous concentrer sur la photographie conçue comme un « passage » vers un monde complexe. TOM GUNNING, « What's the Point of an Index? or, Faking Photographs », in *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 23–40.

vision artistique du photographe. Une abondante littérature se penche sur la reformulation complexe des conventions paysagères de la peinture et de la photographie artistique du XIX^e siècle. Certains chercheurs constatent que « l'engouement » pour les scènes rurales en peinture et en photographie est une réponse au « double mouvement » de l'exode rural et du tourisme⁹. Les deux médiums, si radicalement différents en termes d'approche et de capacité, partagent néanmoins un voca-

⁹François Brunet souligne la relation tendue entre nature et photographie. Comme il l'écrit, les « usages — portrait, d'abord, paysage ou “vues” ensuite — renforcent l'association de la photographie à la nature, que ce soit comme terrain d'observation ou comme principe d'inspiration ». François BRUNET, « La photographie : (nature + culture) x histoire », in *Nature ou culture*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2014, p. 143, en ligne, <https://hal-univ-paris.archives-ouvertes.fr/hal-01378203>.

bulaire du pittoresque rural¹⁰. Dans l'un des premiers ouvrages de la photographie, *The Pencil of Nature* (1844–1846), William Fox Talbot remarque que la peinture hollandaise lui permet de prendre pour « sujets de représentation des scènes quotidiennes et familières », car « l'œil d'un peintre [s'arrête] souvent là où les gens ordinaires ne voient rien de remarquable¹¹ ». Ainsi, le pittoresque rural s'est étendu du paysage majestueux à des

¹⁰Une exception notable serait Schwartz et Ryan, qui discutent de la formation des pittoresques nationaux en Europe et aux États-Unis, et qui attribuent les conventions photographiques de paysage non seulement à la tradition de la peinture, mais aussi à l'antiquarianisme et au romantisme. Joan M. SCHWARTZ et James R. RYAN (dir.), *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, 2^e éd., Abingdon et New York, Routledge, 2020, p. 123.

¹¹Cité par François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 140.

scènes telles qu'un balai usé appuyé contre la simple porte d'une étable.

Les éléments de ce pittoresque rural forment une typologie : scènes de genre des paysans rustiques, scènes de labourage, paysages ornés de meules de foin et de chaumières. La photographie artistique recycle ces sujets pour défendre la capacité de la photographie à contribuer à une tradition formelle, d'autant plus que la tradition du pittoresque s'intéresse au rustique et à l'ancien¹². Mais ce même pittoresque rural se trouve au cœur d'un paradoxe puisqu'il est présenté comme résistant à l'œil mécanique. Prises dans un environnement peu soumis au contrôle de l'homme, les photographies

rurales sont celles qui mettent le plus à l'épreuve les capacités artistiques. Si l'art photographique est une forme de maîtrise de la nature et de la culture, comme le pensent les pictorialistes, l'environnement dynamique créé par les rythmes de la nature et de la culture dans les zones rurales s'avèrera particulièrement difficile à « traduire ».

L'accent mis par les photographes et par les sociétés photographiques sur l'entraînement des photographes reflète une réaction contre le rythme automatique du Kodak. Pour les premiers artistes-photographes, à l'instar de l'anglais Robinson, appuyer sur un bouton pour prendre un instantané d'une route de campagne ou d'une ferme couverte de vignes, ne constituait pas un véritable art. Suivant une logique pictorialiste qui assimile l'art photographique à un contrôle maximal de la technique, de la forme et du sujet, Robinson affirmait que la bonne photographie artistique nécessitait de « voir correctement et

¹²Cette inspiration naturaliste est à la fois thématique et formelle. Par exemple, les photographes paysagistes ont emprunté le procédé pictural consistant à utiliser des ombres profondes le long de la périphérie pour empêcher l'œil de sortir du cadre. Robert HIRSCH, *Seizing the Light, op. cit.*, p. 114.

de ressentir correctement ce que l'on voit¹³ ». À ses yeux, les paysages ruraux offraient aux amateurs la possibilité de dépasser l'automatisme toujours plus affiné de l'appareil photographique pour produire une authentique œuvre d'art.

La vision qu'Albert Londe, fondateur de la SEAP, a de la photographie amateur s'accorde avec la vision d'amateurisme plutôt artistique de Robinson. Comme Robinson, Londe pense que le photographe doit résister à la force d'un automatisme qui « prétendait enserrer le cycle des opérations photographiques. » Londe considère surtout que la photographie est un acte de traduction dans lequel les éléments d'une expérience visuelle sont reconstitués de manière artistique. L'image produite dépasse ainsi la simple représentation indexicale pour constituer une

scène. Dans un discours de 1892, Londe incite l'amateur à s'aventurer sur le terrain d'entraînement que constitue la campagne. Les châteaux, les maisons de campagne et les fermes peuvent selon lui être utilisés pour des études de paysage. Le bétail et les ruisseaux présentent eux aussi un défi pour traduire un monde naturel changeant par une image fixe. Les rythmes ruraux identifiés par Londe englobent à la fois la nature (le cycle des saisons, le passage des nuages devant le soleil) et la culture (le cycle des fêtes rurales), et des rythmes ni entièrement naturels ni culturels, comme les cycles agricoles¹⁴.

Ces études rurales constituent la preuve de la suprématie de la vision de l'artiste sur la reproduction mécanique aveugle de l'appareil photo. Tel est le point de vue défendu par Robinson dans ses *Letters on Land-*

¹³Henry Peach ROBINSON, *Letters on Landscape Photography*, Tucson, Hol Art Books, s. d., p. 11.

¹⁴Albert LONDE, *Du Rôle de l'amateur de photographie au point de vue artistique et scientifique*, Paris, Bulletin du Photo-Club de Paris, 1893.

scape Photography. Publiées en 1888, l'année même de la sortie de l'appareil Kodak, les *Letters* de Robinson s'adressent à un photographe amateur imaginaire qui aspire à la grandeur artistique de son mentor. S'élevant contre l'instantanéité du Kodak, Robinson constate que l'horizon de l'art photographique ne peut être atteint qu'après des années de pratique et d'étude. Selon Robinson, la « faculté de vision artistique » dépend d'une formation qui permette de maîtriser la composition artistique utilisée en peinture, mais aussi de cultiver un jugement esthétique. Pour Robinson, l'élève photographe peut évidemment apprendre de ses maîtres quels éléments constituent une scène pittoresque ; néanmoins, à ses yeux, c'est à l'étudiant « d'apprendre à voir¹⁵ ».

Robinson en donne un exemple dans ses

Letters. Deux ans auparavant, lors d'une excursion, Robinson remarque du « matériel pour un bon sujet », à savoir une prairie, des arbres et un ruisseau, qu'il a ensuite esquissés dans un carnet, en ajoutant des figures imaginaires pour compléter la scène selon les principes du pittoresque pictural. À ce stade, Robinson a même noté le titre de la photographie imaginée, « Calling the Cows », malgré l'absence de vaches dans le pré réel¹⁶. Pour concrétiser ses intentions, Robinson consulta ensuite le propriétaire du terrain. Ce fermier informa le photographe que s'il attendait un an, ses vœux auraient suffisamment grandi pour être photographiés selon la vision de Robinson. Le photographe négocia également avec le fermier pour qu'il enlève les troncs d'arbres qui empêchaient de bien voir le ruisseau. Cependant, lorsque Robinson revint l'été suivant, il trouva que la scène

¹⁵Henry Peach ROBINSON, *Letters on Landscape Photography*, *op. cit.*, p. 21–22.

¹⁶*Ibid.*, p. 18.

avait été trop visiblement modifiée, perdant de son authenticité. Installant un modèle vêtu en « jeune fille aborigène », Robinson et ses assistants s'employèrent à rassembler les vaches non seulement pour que « les animaux de la bonne couleur soient placés au bon endroit », mais aussi pour qu'ils « expriment le sentiment d'être appelés. » Finalement, Robinson se moque dans son texte des spectateurs qui lui déclarent : « Quelle chance vous avez eue de trouver un si beau groupe de vaches dans un endroit aussi pittoresque !¹⁷ ».

Robinson décrit ainsi le rythme de la photographie artistique comme antithétique de celui de l'instantané. Un touriste armé d'un Kodak peut se contenter d'un cliché spontané. Pour un album de vacances, il suffit de transformer l'espace visité en un lieu reconnaissable et racontable. En revanche, un

artiste photographe doit par définition s'efforcer de transformer un lieu en une scène évocatrice, en prenant le temps de remodeler la réalité dans le moule d'une vision artistique. Autrement dit, la difficulté de rapprocher la perspective réelle de la vision artistique est l'enjeu principal de ce genre de photographie artistique. Comme l'écrit Robinson, alors que le peintre peut ajouter un héron au bord d'une rivière pour compléter une scène, le photographe doit soit attendre l'arrivée d'un oiseau, soit modifier la scène pour compenser ce manque¹⁸. En travaillant avec et contre les rythmes naturels, le photographe est donc inextricablement lié à des temporalités qui le dépassent et qu'il doit apprendre à maîtriser.

La création du pittoresque photographique implique également un certain anachronisme. Comme le déplore Robin-

¹⁷ *Ibid.*, p. 18–20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43–45.

son dans un article de 1890, « il existe de nombreux sujets pour les travaux d'hiver à la ferme, bien que le progrès des machines ait banni une grande partie du pittoresque de la vie à la campagne¹⁹ ». L'idée que les machines modernes s'opposent au pittoresque se retrouve dans les représentations de la vie rurale qui occupent une place centrale dans la peinture de la fin du XIX^e siècle. Dans ces tableaux, les rythmes ruraux de la nuit et du jour, des saisons et des étapes du cycle de vie sont mis en valeur pour opposer les rythmes urbains considérés comme non naturels et instables. Comme le note John House, cette perception pittoresque du temps est paradoxale, puisque ces images « évoquent avec obstination un temps cyclique, fondé sur une répétition sans fin et sur une

onde stable, et ne montrent pratiquement jamais les nouvelles machines agricoles ni les pratiques qui, peu à peu, commençaient à transformer la vie rurale²⁰ ». Les images pittoresques ne sont pas censées relater une vérité documentaire sur la vie rurale, mais plutôt transmettre une beauté préconçue à un public de spectateurs urbains.

Robinson souligne l'importance de passer un temps réfléchi dans les zones rurales pour créer une scène pittoresque belle, car authentique. Cette authenticité, cependant, ne se trouve pas dans la photographie de la vie rurale telle qu'elle est, de façon documentaire, mais dans la création d'un tableau photo-artistique conforme au pittoresque pictural. Le pittoresque artistique s'appuie sur le sentiment et l'authenticité et s'oppose ainsi au pittoresque touristique et ses vues instantané-

¹⁹Henry Peach ROBINSON, « Winter Photography for the Artist », in *The Art Journal*, Londres, J.S. Virtue & Co. Lmted, 1890, p. 2, en ligne, http://archive.org/details/gri_33125006187625.

²⁰John HOUSE, « Saisons et moments : Le temps et l'art du XIX^e siècle », in *L'histoire du temps*, Paris, Larousse, 2000, p. 195.

nées à peine mises en scène. Cette définition du pittoresque photo-artistique eut un impact sur les photographes amateurs urbains du début du siècle qui visitaient les zones rurales à la recherche d'images pittoresques. Ni tout à fait artistes, ni tout à fait touristes, ces photographes amateurs, dans leurs tentatives de photographier le pittoresque, illustrent les disparités entre les attentes des rythmes photographiques et les rythmes régissant la vie dans les régions rurales.

En pratique : Les sociétés d'amateurs dans les espaces ruraux — Les Excursions de la SEAP

Selon Robinson et Londe, le photographe amateur a un avantage sur le photographe professionnel, en l'occurrence un temps suf-

fisant pour pratiquer son art²¹. Les amateurs sont à l'abri des exigences financières et scientifiques qui dominaient les pratiques respectives de Robinson et de Londe. L'amateur aisé peut facilement consacrer ses jours libres à des études et à des expériences. Même si l'amateur ne manque pas de temps, il est important qu'il l'utilise de manière efficace et constructive. Pour Londe, la conclusion logique était de créer des sociétés capables de proposer une formation efficace par le biais de fréquentes excursions de groupe dans des lieux, notamment les zones rurales²².

Les rythmes de ces excursions sont largement influencés par les conceptions modernes du travail et du repos²³. En

²¹ Henry Peach ROBINSON, *Letters on Landscape Photography*, *op. cit.* ; Albert LONDE, *Du Rôle de l'amateur de photographie*, *op. cit.*

²² Albert LONDE, *Du Rôle de l'amateur de photographie*, *op. cit.*

²³ Alain CORBIN, « L'avènement des loisirs », in

France, l'institutionnalisation des « grandes vacances » scolaires s'accompagne d'un changement dans les discours officiels qui privilégient le repos ; notamment, le dimanche qui devient un jour de repos obligatoire en 1906²⁴. Ce temps de loisir limité par les contraintes de la vie professionnelle signifie que les amateurs préfèrent de courtes excursions rythmées par des moments sociaux au-delà du travail de la caméra. En

raison du temps restreint dont disposent les excursionnistes, leurs déplacements sont généralement limités aux régions proches de Paris facilement accessibles en train et offrant une variété de lieux à visiter. La patrimonialisation des espaces ruraux, favorisée par le développement du tourisme du week-end, fait que la société photographique peut facilement plaire à ses membres en visitant une ville comme Auvers-sur-Oise, également fréquentée par des peintres impressionnistes.

Ainsi, le rythme de l'excursion est basé sur des principes de proximité et de plaisir. Le cycle typique des excursions de la SEAP suit un rythme prévisible. D'abord, un membre propose d'animer l'excursion (surtout s'il habite à proximité du site). Les membres inscrits se retrouvent dans une gare parisienne et arrivent à destination en milieu de matinée, lorsque la lumière est encore suffisam-

Alain CORBIN (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, 2^e éd. Paris, Flammarion, 2020, p. 10.

²⁴Nous voyons l'importance du dimanche pour les amateurs dans le *Bulletin* : « Est-ce le beau temps qui retient à la campagne les buveurs d'air ? Est-ce le dimanche ? (Mail il me semble que certains de nos camarades réclament des Excursions le jour du Seigneur pour se distraire des occupations de la semaine [...]). » X..., « Compte rendu de l'excursion à Créteil », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 39, novembre 1900, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603441h>.

ment douce pour photographier²⁵. Ensuite, les excursionnistes déjeunent dans un restaurant avant de continuer à photographier dans les conditions d'éclairage de l'après-midi. En début de soirée, les amateurs montent à bord d'un train pour Paris afin de rentrer à temps pour remplir leurs obligations sociales du soir en ville. Enfin, l'excursionniste imprime et soumet ses photographies au concours d'excursion, qui sera publié avec le compte-rendu de la sortie dans le *Bulletin* suivant.

Le rythme de l'excursion est encore accéléré par le recours aux modes de transport tels que les chariots, les vélos et les automobiles. Ces modes de transport permettaient

²⁵Pour davantage d'informations sur les notions de temps, de lumière, et d'effet pittoresque, voir Henry Peach ROBINSON, *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaro-Scuro for Photographers*, Londres, Piper & Carter, 1869, en ligne, <https://archive.org/details/pictorialeffecti00robi>.

aux amateurs de transporter rapidement leur équipement lourd entre des sites d'intérêt, de sorte que les excursions pouvaient parcourir plus de terrain en moins de temps. Alors que les amateurs transportés de site en site en automobile demandent parfois au conducteur de s'arrêter dans un endroit pittoresque, les itinéraires reliant les sites intéressants sont généralement considérés comme moins précieux — et donc moins pittoresques — pour l'amateur. L'accélération des excursions photographiques amateurs correspond à une fragmentation de l'espace-temps rural entre les lieux qui valent la peine d'être visités et les espaces vides qui ne valent pas qu'on s'y attarde²⁶.

²⁶Le lien entre la photographie panoramique des paysages et la temporalité de l'expérience visuelle en train est clairement articulé dans On BARAK, *On Time: Technology and Temporality in Modern Egypt*, Berkeley, University of California Press, 2013.

Même si les amateurs sont encouragés à pratiquer leur hobby à longueur d'année, un rythme d'excursions saisonnières se dessine lorsque l'on examine les dates des excursions dans le *Bulletin*. Au cours de la période 1900–1913, environ 430 jours au total sont consacrés aux excursions, les excursions étant concentrées dans les mois privilégiés d'avril, mai et juin, qui représentent ensemble près de la moitié des excursions annuelles, ainsi qu'en octobre et novembre. Au contraire, très peu d'excursions sont organisées durant les mois d'août, de septembre et de décembre. Cette répartition annuelle des excursions est influencée par deux rythmes : d'abord, la disponibilité des photographes ; et deuxièmement, les avantages et les inconvénients perçus de certains mois et saisons pour la photographie amateur²⁷. Une publi-

²⁷De nombreux calendriers photographiques sont réalisés pour permettre aux amateurs d'enregistrer

citée publiée dans le *Bulletin* pour une exposition photographique estivale dans une station balnéaire de Dunkerque révèle la raison de l'absence totale d'excursions de fin d'été en août et du très petit nombre d'excursions en septembre : les adhérents quittent Paris pour les vacances.

Le deuxième rythme est guidé par les saisons et leur relation avec la création d'une scène pittoresque. Les guides amateurs vantent la lumière plus douce de l'automne et du printemps, qui contribue à créer une gamme de valeurs et de textures dans les photographies monochromes. Les photographes amateurs de la SEAP partagent largement cet avis, comme en témoignent non seulement le rythme de leurs excursions, mais aussi leurs commentaires dans les *Bulletins*²⁸. Malheu-

leurs excursions photographiques. Léon VIDAL, « Agenda photographique », 1876, en ligne, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11806243>.

²⁸C.C., « Compte rendu de l'excursion dans la forêt

reusement pour ces amateurs, les saisons privilégiées sont souvent caractérisées par des intempéries. En 1901, jusqu'à vingt pour cent de toutes les excursions en plein air rencontrent de la pluie. Beaucoup de comptes-rendus de cette période expriment les frustrations d'une excursion ratée, dont le compte-rendu de l'excursion à Auvers-sur-Oise en mars : « Excursion ? Peut-on appeler Excursion la promenade d'une heure faite après déjeuner par un temps épouvantable dans le joli petit village d'Auvers ? J'en doute²⁹ ». Comme l'affirme l'auteur, la nature même de l'excursion est compromise par des rythmes

de Fontainebleau », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 150, 1^{er} décembre 1911, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9820199s>.

²⁹ « Compte rendu de l'excursion à Auvers-sur-Oise », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 44, avril 1901, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603439f>.

météorologiques qui échappent au contrôle du photographe. Des conditions météorologiques défavorables mettaient également en péril le matériel photographique : des appareils coûteux pouvaient être brisés si une rafale renversait un trépied, ou les précipitations risquaient d'endommager les plaques. La photographie amateur étant aussi un loisir, les intempéries pouvaient empêcher l'amateur d'assister à une excursion, découragé par la « chaleur sénégalienne » ou par la gelée³⁰.

Malgré la menace ontologique posée par des conditions météorologiques difficiles, de

³⁰D., « Compte rendu de l'excursion à Fontainebleau », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 38, octobre 1900, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603441h> ; A.D., « Compte rendu de l'excursion sur les bords de la Seine », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 143, mars 1911, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603443b>.

nombreuses excursions résumées dans le *Bulletin* partent malgré des conditions peu prometteuses. Quelques fois, les conditions météorologiques justifient non pas l'annulation, mais la convocation d'une excursion, par exemple en période de neige. Les amateurs pouvaient ainsi espérer capturer de « jolis effets, tout différents de ceux que l'on y rencontre par le temps habituel » : s'ils étaient assez « courageux » pour braver les différentes saisons, ils pouvaient être récompensés par la chance de capturer des scènes pittoresques que leurs homologues moins intrépides manquaient³¹.

³¹L., « Compte rendu de l'excursion en temps de neige », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 42, février 1901, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k:9603439f>.

De l'espace rural à la scène rurale

Pour réaliser une scène rurale pittoresque, l'amateur doit adapter l'acte photographique aux contraintes techniques et artistiques qu'offrent ces rythmes naturels. Mais cela ne constitue pas exclusivement le pittoresque rural. Comme le suggère une recherche par mots-clés dans les *Bulletins*, très souvent, le « pittoresque » sert, pour les amateurs de la SEAP, à décrire une qualité préexistante de certains sites ruraux. Autrement dit, si Robinson et d'autres artistes photographes font du pittoresque une construction de l'artiste, le pittoresque existe pour ces amateurs comme une qualité intrinsèque de certaines zones rurales. Comme le révèle l'étude des *Bulletins*, les excursionnistes sont emmenés de site pittoresque en site pittoresque, ne laissant que peu de temps au processus fastidieux de création artistique envisagé par Robinson

et Londe.

L'expression « situation pittoresque », qui sert dans les *Bulletins* à inventorier les sites photographiables en milieu rural, renforce cette idée. Par exemple, une conférence-projection intitulée « Promenades autour d'un village » résume la « situation pittoresque » de la ville de Gargilèsse : église du XI^e siècle, vieux moulins à vent, scènes de villageois « amusants » et troupeaux au pâturage³². Les prises sont inspirées des scènes pittoresques du village dépeint dans le texte éponyme de George Sand, publié en 1866³³. Le travail du pho-

tographe vise à employer sa maîtrise de la photographie pour reconstruire au mieux ces scènes pittoresques déjà envisagées et mises en valeur par l'écrivaine. Le pittoresque rural est aussi clairement une construction multimédia influencée par les artistes urbains³⁴.

De même, les publicités des futures excursions inventorier les sites pittoresques que les amateurs peuvent espérer photographier. Une publicité pour l'excursion à Mareil-le-Guyon cantonne les « vues à prendre » sous le nom de « Cours de fermes, église, maisons pittoresques³⁵ ». Le compte-rendu sui-

³²« Séance du mardi 26 décembre 1905 », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 91, 1^{er} janvier 1906, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604617v>.

³³Le régionalisme que prône George Sand influence le succès des représentations du paysage français. Le régionalisme est très important non seulement en peinture, mais aussi en photographie. Françoise

CACHIN, « Le Paysage du peintre », in *Les Lieux de mémoire*, vol. 2, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 436.

³⁴Raymond WILLIAMS, *The Country and the City*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

³⁵« Excursions projetées », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 133, mars 1910, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:>

vant confirme que Mareil-le-Guyon est bien un « petit village très pittoresque avec ses grandes fermes et leurs cours où les amateurs de paysage trouvent l'occasion de commencer la prise de leurs clichés³⁶ ». Dans une sorte de tourisme artistique, les sites à photographier sont prédéterminés pour le confort et le plaisir de l'amateur. En dehors d'une météo capricieuse, les excursionnistes peuvent être ainsi assurés d'une excursion réussie à condition qu'ils suivent les notions préconçues du pittoresque.

Mais les excursionnistes constatent souvent que ces scènes pittoresques promises ne correspondent pas à ce qui est visible (et donc photographiable) dans les espaces ruraux.

/12148/bpt6k9602721g.

³⁶« Compte rendu de l'excursion à Mareil-le-Guyon », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 135, mai 1910, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96027165>.

D'une part, les amateurs ne considèrent pas tous les moments de l'année agricole comme pittoresques. Un amateur se plaint « des mesures, des arbres sans feuilles, des champs sans moissons³⁷ ». Un compte-rendu satirique attribue une faible fréquentation d'une excursion à Antony au fleuve qui « évoque toujours la vision d'un ruisseau nauséabond, d'un cloaque, d'une mare stagnante peu esthétique ». De plus, les excursionnistes y traversent des « terres labourées » afin de photographier chaque meule ou arbuste comme des « manifestations isolées du règne végétal³⁸ ». Le cas d'Antony illustre le fait que

³⁷« Compte rendu de l'excursion à Chamonix », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 112, février 1908, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9602713x>.

³⁸« Compte rendu de l'excursion à Antony », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 148, octobre 1911, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603443b>.

toutes les régions facilement accessibles depuis Paris ne sont pas considérées comme pittoresques, généralement en raison de l'empiètement de la vie urbaine sur la campagne environnante.

D'un autre côté, les innovations modernes qui facilitent la pratique de la photographie amateur modifient également les espaces ruraux de telle sorte qu'ils ne se sont pas toujours conformés aux idéaux pittoresques. Vingt ans après la création de la SEAP, ses photographes se plaignent du fait qu'il existe peu de lieux remarquables à visiter qui ne soient pas inondés de touristes. Ainsi, lorsqu'un membre propose d'animer une visite dans une petite commune à plus de 65 kilomètres de Paris, une dizaine d'amateurs le rejoignent avec enthousiasme pour une excursion « vraiment pittoresque ». Cependant, les photographes sont déçus de trouver le château historique transformé en colonie de va-

cances³⁹.

La rareté des sites privilégiés par le pittoresque rural entraîne donc la patrimonialisation de ces lieux ainsi que leur surreprésentation dans un imaginaire visuel rural. De plus, les photographes de la SEAP contribuent directement à la valorisation du patrimoine en Île-de-France en montrant leurs photographies lors des séances de la Société pour la protection des paysages de France. Les plaques de projection montrées lors d'un discours sur les paysages de l'Île-de-France aident à prouver que ceux-ci sont « beaux et parfois si peu connus » et « combien de dégâts et de vandalismes se commettent chaque jour⁴⁰ ». La photographie rurale se situe au

³⁹ « Compte rendu de l'excursion à Luzancy », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 99, novembre 1906, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604617v>.

⁴⁰ « Causerie sur l'Île-de-France et les paysages parisiens », *Bulletin de la Société pour la protection des*

croisement des regards sur la ruralité, en l'occurrence les nouvelles perspectives portées par les mouvements du patrimoine et du régionalisme.

Conclusion

Pour compléter cette étude du pittoresque rural photographique, il faut examiner les photographies prises par la SEAP et reconstituer les excursions en associant ces photographies aux textes écrits. Il faut également reconsidérer les innovations dans le pittoresque, comme le suggèrent l'étroite amitié et la collaboration entre Antonin Personnaz, membre de la SEAP et pionnier de l'autochrome, et les peintres impressionnistes d'Auvers-sur-Oise. Les archives des photogra-

phies de Personnaz montrent la capacité du pittoresque rural à se rapprocher de l'urbain. Une plaque de verre autochrome faite par Personnaz entre 1907 et 1914 dépeint des vaches dans un pré ; un pont métallique et une cheminée industrielle dominant l'arrière-plan.

Entre sa théorisation par les photographes artistiques et sa pratique par les amateurs, le pittoresque photographique rural illustre la disjonction temporelle entre les attentes de rythmes bucoliques hérités des traditions picturales et les réalités des rythmes évolutifs des milieux ruraux à partir des années 1890 jusqu'à la Première Guerre mondiale. La photographie artistique des amateurs est mise au défi de dépasser l'indexicalité de la photographie pour créer des scènes iconographiques capables de créer des ponts entre des temporalités difficiles à réconcilier. Même si les photographies pouvaient être modifiées par des techniques de postproduction pour mieux

paysages de France, , vol. 4, n° 15, 15 juillet 1905, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32017335>.

se conformer aux conventions pittoresques proposées par la peinture, il est frappant de constater l'accent mis par les artistes et les amateurs sur la construction d'une scène en préproduction. En incluant ou excluant une batteuse moderne, ou en amenant son propre modèle vêtu des vêtements traditionnels régionaux que les paysans avaient depuis longtemps abandonnés pour les vêtements de la ville, l'artiste photographe recadre la réalité selon les traditions et normes conservatrices du pittoresque rural. Ces perspectives sélectives sur la vie rurale privilégient la survie et la valeur archivistique de certaines images, jugées pittoresques et artistiques, ainsi que la banalisation et l'oubli d'autres images de la vie rurale.

Les séquelles des excursions continuent d'influencer les perceptions contemporaines des espaces ruraux en France. Le pittoresque rural nourrit la création des « lieux de mémoire » et l'idée typique du paysage français.

Londe envisage une « grande famille » des photographes amateurs pour créer une photographie typiquement française⁴¹. Ce projet national et identitaire, motivé et influencé par les photographes étrangers, reste « dans la mémoire collective d'un peuple autrefois et longtemps majoritairement rural, aujourd'hui urbanisé, le paysage peint », ou photographié, « fait appel à un lointain passé familial⁴² ». Le pittoresque photographique rural s'est rétrospectivement mêlé avec des revendications d'authenticité, qui font des photographies des fenêtres sur le passé, une trace « après la chute » du « bon vieux temps⁴³ ».

⁴¹ Albert LONDE, *Du Rôle de l'amateur de photographie*, *op. cit.*

⁴² Françoise Cachin, « Le Paysage du peintre », *op. cit.*, p. 435.

⁴³ Comme en témoigne la popularité des livres qui proposent de découvrir la France d'auparavant par une simple lecture des photographies et des cartes postales anciennes.

En illustrant les complexités du rythme pittoresque, nous souhaitons insister sur un examen plus rigoureux de la photographie dans la production de l'histoire et dans les imaginaires historiques.

PANKIN Lauren, LARCA / ICT

Bibliographie

- A.D. « Compte rendu de l'excursion sur les bords de la Seine », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 143, mars 1911, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603443b>.
- BARAK, ON, *On Time : Technology and Temporality in Modern Egypt*, Berkeley, University of California Press, 2013.
- BRUNET, François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- BRUNET, François, « La photographie : (nature + culture) x histoire », Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2014, p. 143, en ligne, <https://hal-univ-paris.archives-ouvertes.fr/hal-01378203>.
- CACHIN, Françoise, « Le Paysage du peintre », in *Les Lieux de mémoire*, vol. 2, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986.
- « Causerie sur l'Île-de-France et les paysages

- parisiens », *Bulletin de la Société pour la protection des paysages de France*, vol. 4, n° 15, 15 juillet 1905, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32017335>.
- C.C., « Compte rendu de l'excursion dans la forêt de Fontainebleau », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 150, 1^{er} décembre 1911, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9820199s>.
- « Compte rendu de l'excursion à Antony », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 148, octobre 1911, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603443b>.
- « Compte rendu de l'excursion à Auvers-sur-Oise », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 44, avril 1901, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603439f>.
- « Compte rendu de l'excursion à Chamonix », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 112, février 1908, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9602713x>.
- « Compte rendu de l'excursion à Luzancy », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 99, novembre 1906, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604617v>.
- « Compte rendu de l'excursion à Mareil-le-Guyon », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 135, mai 1910, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96027165>.
- CORBIN, Alain, « L'avènement des loisirs », in Alain CORBIN (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, 2^e éd., Paris, Flammarion, 2020.
- D., « Compte rendu de l'excursion à Fontainebleau », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 38, octobre 1900, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603441h>.

- « Excursions projetées », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 133, mars 1910, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9602721g>.
- GUNNING, Tom, « What's the Point of an Index? or, Faking Photographs », in *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 23–40.
- HIRSCH, Robert, *Seizing the Light: A Social History of Photography*, 2^e éd., New York, McGraw-Hill, 2009.
- HOUSE, John, « Saisons et moments : Le temps et l'art du XIX^e siècle », in *L'histoire du temps*, Paris, Larousse, 2000, p. 194–197.
- L. « Compte rendu de l'excursion en temps de neige », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 42, février 1901, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603439f>.
- LONDE, Albert, *Du Rôle de l'amateur de photographie au point de vue artistique et scientifique*, Paris, Bulletin du Photo-Club de Paris, 1893.
- LONDE, Albert, *La Photographie moderne, traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, par M. Albert Londe, 2^e éd, Paris, G. Masson, 1896, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1521596v>.
- « Notre bibliothèque photographique ». *Bulletin du Photo-club sénonais : revue trimestrielle illustrée* 10, n° 35 (septembre 1913), en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54931385>.
- PERRIN, Marie-Noëlle, « Le charme objectif de la photographie », in *Les Buveurs de l'air*, Aix-en-Provence, Edisud, 1998.
- PERROT DE CHAUMEUX, Léopold, « Bibliographie », *Bulletin de la Société française de photographie*, 2^e série, t. 5, 1889, p 224. Photo-club de Paris. *Première exposition d'art*

- photographique*, Paris, 1894, en ligne, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458363g>.
- POIVERT, Michel, « Une photographie dé-générée ? », *Études photographiques*, n° 23 (1^{er} mai 2009), p. 192–206.
- ROBINSON, Henry Peach, *De l'effet artistique en photographie : conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur*, trad. Hector COLARD, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1885.
- ROBINSON, Henry Peach, *La photographie en plein air : comment le photographe devient un artiste*, trad. Hector COLARD. 2^e éd. Paris, Gauthier-Villars et fils, 1889, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1417867h>.
- ROBINSON, Henry Peach, *Letters on Landscape Photography*, Tucson, Hol Art Books, s. d.
- ROBINSON, Henry Peach, *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaro-Oscuro for Photographers*, Londres, Piper & Carter, 1869, en ligne, <https://archive.org/details/pictorialeffecti00robi>
- ROBINSON, Henry Peach, « Winter Photography for the Artist », in *The Art Journal*, p. 1–6. London, J.S. Virtue & Co. Lmtd, 1890, en ligne, http://archive.org/details/gri_33125006187625.
- ROBINSON, Henry Peach, et Hector COLARD, *Les éléments d'une photographie artistique*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1898.
- SCHWARTZ, Joan M., et James R. RYAN (dir.), *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, 2^e éd., Abingdon et New York, Routledge, 2020.
- « Séance du mardi 26 décembre 1905 », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie* n° 91, 1^{er} janvier 1906, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604617v>.

SUTTON, Damian, «Delay: Notes on Photography as Non-Representational Thinking », *in Time Expanded*. Madrid, La Fábrica/PhotoEspaña, 2010.

VIDAL, Léon, « Agenda photographique », 1876, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11806243>.

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

X..., « Comte rendu de l'excursion à Créteil », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, n° 39, novembre 1900, en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603441h>.

Marcher à son rythme : De l'esthétique au politique

Benoît Rivé

De l'esthétique au politique

Depuis les années 1960 avec certaines formes du Land Art, puis avec l'émergence d'un courant anglo-saxon d'esthétique environnementale à partir des années 1980, la marche a progressivement regagné en visibilité dans le corpus de philosophie esthétique — réactualisant du même coup un *topos* de la littérature romantique et du transcendantalisme. Dans les quatre dernières décennies, nombre d'auteurs l'ont prise pour objet de recherche et se sont intéressés à elle autant du point de vue du vécu sensible du sujet, *esthésique*, que du point de vue formel, *esthé-*

tique. Définir la marche requiert en effet de tenir ensemble ces deux aspects : la marche comme acte de lecture d'un environnement et la marche comme geste de formation, acte d'écriture et de construction des lieux et des paysages. Ces deux pôles – sensible et formel, esthésique et esthétique, lecture et écriture – constituent l'un des segments fondamentaux des études sur la marche, dont nous citerons quelques contributions importantes — directes ou indirectes : en esthétique environnementale, *Living in the Landscape*¹ d'A. Ber-

¹Arnold BERLEANT, *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence,

leant (1997) ; en théorie de l'architecture, *La marche comme pratique esthétique*² de F. Careri (2002) ; en anthropologie, *Une brève histoire de lignes*³ de T. Ingold (2011) ; en sociologie, *L'invention du quotidien*⁴ de Michel de Certeau (1980) ; enfin, en histoire, Antoine de Baecque avec *Une histoire de la marche*⁵ (2016). Dans ces ouvrages, la marche est toujours entendue à la fois comme une façon de se sensibiliser au monde et une performance répétée, ritualisée, qui laisse des traces, des lignes, des marques, qui construit des réseaux en même temps que notre identité in-

University Press of Kansas, 1997.

²Francisco CARERI, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, Arles, J. Chambon Actes Sud, 2013.

³Tim INGOLD, *Une brève histoire de lignes*, trad. S. RENAUT, Paris, Zones sensibles, 2011.

⁴Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien — 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

⁵Antoine de BAECQUE, *Une histoire de la marche*, Paris, Pocket, 2019.

dividuelle et collective. Elle modifie à la fois le sujet qui marche et l'environnement dans lequel il marche, elle est une transaction, une mise en rapport.

Lorsque l'on évoque les productions de la marche, nous pensons généralement à ses traces matérielles : les empreintes de nos pas, les sillons, l'effet des vibrations sur la terre et le sol que nous foulons. Cependant la marche contribue également à la formation d'une « ambiance territoriale », du fait même qu'elle laisse des traces *immatérielles*. En tant que tel, le rythme de la marche fait partie intégrante de ces contributions immatérielles : lui aussi induit non seulement un changement dans l'expérience du sujet, mais encore dans l'ambiance, l'atmosphère des environnements et des paysages. S'engage dès lors une responsabilité politique à la fois dans le rythme imposé à nos espaces et dans le rythme induit matériellement par nos espaces. En effet, le rythme s'inscrit dans une

double logique : à la manière de l'*habitus* bourdieusien, il est à la fois structurant, topique, mais aussi structuré par l'organisation même du lieu, par la fabrique de l'espace⁶. Si l'*ethos* du marcheur moderne est vraisemblablement de se couper de son environnement (rapidité, port d'écouteurs ou de casques audios), nos espaces aménagés eux-mêmes semblent induire une certaine accélération. Si nombre de contributions philosophiques consacrées à la marche semblent valoriser les fruits de la lenteur de ce mode de déplacement (qui permettrait, entre autres, une plus grande disponibilité⁷), cette lenteur elle-même semble parfois aller de soi sans être rediscutée. Il convient donc de rappre-

⁶Sur cette double définition de l'*habitus* comme structure structurante, voir : Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 2008.

⁷Jérémy GAUBERT, *Philosophie du marcheur : essai sur la marchabilité en ville*, Saint-Mandé, Terre urbaine, 2021.

ler qu'il n'existe pas un rythme unique de la marche, mais bien de multiples possibilités rythmiques, et que certaines semblent, en première analyse, plus propices que d'autres à cultiver cette disponibilité à l'environnement. Pour le marcheur moderne, l'enjeu est donc de s'octroyer la liberté de retrouver son rythme propre, adéquat, spontané, en harmonie avec son environnement — en somme, de résister à la contrainte de l'accélération qui s'insinue même dans nos marches quotidiennes en regagnant une forme d'agentivité. Il faut donc, en ce sens, assumer de ne pas promouvoir toutes les formes de marche, de ne pas idéaliser trop rapidement cette pratique sans réfléchir au contexte politique dans lequel elle s'inscrit. Au contraire, l'enjeu de notre réflexion ici est bien méthodique et normatif : il s'agit de comprendre, en un sens, la stratégie la plus opératoire pour que le sujet qui marche puisse retrouver le rythme qui est le sien.

Marche et cadence : le constat de l'accélération

Si nous reprenons un constat que Merleau-Ponty faisait pour la peinture, ici encore, à l'ombre d'une notion esthétique comme le rythme, se dessine une façon de voir le monde, une certaine éthique de vie et une certaine manière d'envisager notre rapport à l'espace. Malgré l'émergence puis la croissance de thèmes comme la piétonnisation des centres-villes dans le débat public depuis les années 1980, nous héritons, aujourd'hui encore, de territoires souvent pensés par et pour l'accélération et la multiplication des flux : l'élargissement des voiries pour la voiture et les transports en commun, les carrefours multimodaux, les tapis de marche rapide dans les métros et les gares pour minimiser le temps perdu à parcourir les couloirs et naviguer plus rapidement entre les différents moyens de

transport... les exemples ne manquent pas. Les mobilités lentes, comme la marche ou le vélo, revalorisées aujourd'hui dans le cadre de préoccupations écologiques croissantes et de la montée des mouvements comme la *Slow Life*⁸, ont été assez longtemps mises de côté dans les politiques spatiales. De fait, la part de la marche dans les moyens de transport continue de décliner et les usagers optent généralement pour elle sur de courtes distances et souvent dans le cadre de trajets multimodaux. Selon Jérémy Gaubert, la marche représentait en effet 60 % des déplacements des Français en 1913, et cette part est tombée à 22 % en 2020⁹. Tout naturellement, l'accélération

⁸Un exemple parmi les nombreux livres, de genres variés : Carl HONORÉ, *In Praise of Slowness: Challenging the Cult of Speed*, New York, Harper One, 2005.

⁹Jérémy GAUBERT, *Philosophie du marcheur*, op. cit., p. 11.

des rythmes collectifs et le rétrécissement des distances ont conduit les usagers à négliger la marche, et, lorsqu'elle est inévitable, à l'adapter au mieux à leur rythme soutenu. Si bien qu'elle tend à devenir de plus en plus frénétique, car soumise à une logique de rentabilisation du temps : elle est davantage fonctionnelle, vectorisée et efficiente (elle sert à se rendre d'un point A à un point B en un minimum de temps) que libre, gratuite ou tranquillisante. Loin de l'idéal du flâneur ou du promeneur, le marcheur des villes ne serait qu'un autre visage du dynamisme et du jeunisme contemporains. On pourrait parler avec Bourdieu ou Foucault de l'incorporation d'une norme, d'une disciplinarisation de la marche, d'un *habitus* corporel qui renvoie à l'intériorisation d'exigences sociales implicites, de micropouvoirs. D'une part, il y

aurait des normes explicites et hygiénistes¹⁰, transmises oralement concernant la marche — des « techniques » du corps, apprises par l'éducation — mais aussi un ensemble de normes implicites et qui renvoient à des conjonctures historiques plus larges, à la lente sédimentation d'un certain imaginaire. A. de Baecque montre par exemple comment les chronophotographies d'Étienne Jules-Marey, qui viennent fractionner le mouvement de la marche d'athlètes et de gymnastes, s'inscrivent dans une volonté de redressement militaire et symbolique de la nation française après la défaite contre

¹⁰Dont les fameux « 10 000 pas par jour » symboliques, prétendument « recommandés par l'OMS » sont un exemple contemporain. On peut trouver ce chiffre sur des sites marchands de sport, mais en vérité, l'OMS n'a jamais chiffré officiellement en nombre de pas.

la Prusse en 1870¹¹. Se trouve ici en creux d'un examen analytique à visée d'abord descriptive, un ensemble de normes et de désirs implicites d'ordre sociopolitique. Nous pourrions donc faire l'hypothèse que le rythme entre, lui aussi, dans une logique normative implicite, celle du culte de la vitesse et de l'adaptation qui est au cœur de nos sensibilités néolibérales, plutôt résolument opposées à la lenteur et la disponibilité. Faire émerger un questionnement autour du rythme de la marche, qui semble d'abord être une question esthétique, engage donc notre existence en tant que sujet politique.

Dans le cadre de cette hypothèse d'une normativité implicite dans le rythme de notre marche quotidienne, nous pouvons proposer une distinction utile, faite notamment par S. Weil, mais aussi par H. Maldiney, entre le

¹¹ Antoine de BAECQUE, *Une histoire de la marche*, *op. cit.*, p. 32.

rythme et la *cadence*. Dans son « Expérience de la vie d'usine » (1935), Weil les oppose pour décrire deux types de rapport au travail¹². La cadence serait avant tout un découpage du temps en gestes et en tâches répétitives, visant ainsi à l'efficacité. Le temps se répartit sur autant de séquences nécessaires à l'accomplissement d'une tâche, à la façon des marches militaires. On rapporte en somme le temps à de l'espace – et ce faisant, le corps se transforme en machine. La cadence s'inscrit dans un cadre de contrainte collective : celui du travail. À l'inverse, le rythme est le fruit d'un investissement libre, créatif et singulier du temps et de la matière¹³. Cette distinction semble opératoire : nous

¹² Simone WEIL, *La Condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 2017, p. 337.

¹³ Nadia TAÏBI, « Simone Weil : La pensée comme résistance — Rythme et cadence », *Rhythmos*, 2019, en ligne, <http://www.rhythmos.eu/spip.php?article2423>.

pouvons distinguer la marche cadencée, tournée uniquement vers sa destination et qui rentabilise au mieux le temps et l'espace parcouru par l'opération d'un séquençage, de la marche rythmique, qui naît au contraire d'une présence et d'une attention renouvelées à soi et à son environnement. Dans un cas le sujet semble mû, affairé ; dans l'autre il est au contraire sensoriellement investi dans sa marche. Dans un cas, il s'agit de quantifier du mouvement pour le rendre efficient ; dans l'autre il s'agit de s'engager pleinement dans le monde. Nous pouvons en déduire que la marche et le rythme sont intimement liés : marcher ce n'est jamais seulement être mû, c'est interagir activement avec son environnement, c'est toujours être en train de tâtonner pour trouver son rythme. Henri Maldiney reprend lui aussi cette distinction entre rythme et cadence, en rappelant que la confusion qui se fait entre les deux naît de la réduction du rythme au nombre et au mouvement.

Le philosophe approfondit notamment la définition du rythme comme mouvement créateur et noue étroitement rythme et esthétique en définissant le rythme comme ouverture à l'environnement, mouvement continu et ouvert, va-et-vient constant entre extériorité et retour à soi, à l'image du ressac des océans. Ce texte peut nous servir de tremplin pour caractériser ce rythme propre, individuel de la marche avant de l'articuler à ses enjeux politiques par la médiation d'exemples artistiques. Il se met en effet au service de l'idée que nous voudrions défendre maintenant et selon laquelle une *lecture* correcte de l'environnement dans la marche permet au sujet de faire émerger spontanément son rythme.

Rythme de marche et lecture de l'espace

Dans son texte consacré au rythme¹⁴, Maldiney pose une distinction entre la progression et la marche, en rappelant que la marche naît d'une présence primordiale au paysage, sans réduction à une représentation, c'est-à-dire sans objectivation de l'espace. La conception classique du paysage pictural est celle de l'écran, celui de la perspective ou du panorama ; or, Maldiney, en s'appuyant sur la psychologie phénoménologique d'E. Straus, rappelle que le paysage commence par une expérience de présence au lieu sans que ce lieu soit quadrillé, coordonné ou rapporté à un plan objectif. Le paysage naît de la relation continue entre l'ici, l'endroit où nous nous trouvons, et la ligne d'horizon — le là-bas —

¹⁴Henri MALDINEY, « L'Esthétique des rythmes », dans *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2012.

qui évolue en même temps que nous. Aux yeux de Maldiney, la marche véritable s'oppose donc à la progression :

Le terme de progression n'a aucun sens dans le paysage. Nous ne nous déplaçons pas à travers lui, mais nous marchons en lui, d'ici en ici, enveloppés par l'horizon qui, comme le ici, continuellement se transforme en lui-même. Dans ce cheminement de ici-maintenant en ici-maintenant, non seulement nous marchons sans but, mais notre marche est affranchie de ce minimum de schèmes moteurs qui donnent à notre vie, à travers le flux du temps, l'allure d'une histoire, et elle s'intègre dans l'espace, sans souci d'aucune orientation ou mesure préalable donnée dans l'espace géographique¹⁵.

La marche est cheminement et non-progression parce que la progression implique un but déterminé et une origine déterminée, des localisations spatiales, à l'instar des vecteurs en mathématiques. À l'inverse, le cheminement des marcheurs est

¹⁵*Ibid.*, p. 204.

sans but, sans finalité, est un évènement, celui de la présence renouvelée, du *hic et nunc* sans cesse recommencé. C'est proprement une rencontre en continu. Cette idée que la marche *évènementialise* notre rapport à l'espace, nous invite à une attention toujours renouvelée à ce qui nous entoure, n'est pas sans rappeler le concept kantien de la finalité sans fin qui est l'un des moments définitionnels du beau : le beau naît du sentiment d'un accord et d'une finalité, mais n'est jamais le fruit d'un artisanat réglé avec une finalité spécifique¹⁶. De la même façon, la présence, l'ouverture dans la marche commence par l'évacuation de toute réduction à une direction déterminée ou à une finalité spécifiée en amont. Le marcheur se meut à *l'occasion*, sous les sollicitations d'un milieu attisant toute sorte de curiosités,

¹⁶Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 11, trad. Alain RENAULT, Paris, Flammarion, 2015, p. 199.

et non de manière planifiée — de ce point de vue, l'héritage de Rousseau, qui, dans *l'Emile*, vante la marche précisément pour cette raison, est manifeste. Ce premier moment d'ouverture, de « déplanification » de la marche est toutefois encore imprécis et insatisfaisant formulé de cette façon. Maldiney nous dit bien que le marcheur est « sans souci d'orientation » et le rapporte un peu plus loin à la description cézannienne de la genèse d'une œuvre, le « chaos irisé¹⁷ ». Mais, entre ce premier moment chaotique et le mouvement qui consiste à objectiver, à quadriller l'espace, entre ce que Maldiney appelle l'étonnement face à l'« il y a » de l'espace et le fait d'y *être*, c'est-à-dire le fait de pouvoir y être localisé en un point précis, représentable, se trouve le sentiment émergent, l'expérience d'appartenir pleinement à cet

¹⁷Joachim GASQUET, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921, p. 83.

espace, le « il y a et j'y suis ». On retrouve ici la colonne vertébrale de la phénoménologie : le fait que nous sommes continuellement jetés, en situation dans le monde. Or, c'est ce moment où l'ouverture n'est plus chaos mais émergences de notre rapport au monde qui constitue, selon Maldiney, le rythme. Pour le rapporter en ses termes : « le rythme est la vérité de cette communication première avec le monde¹⁸ ». Le rythme correspond à ce moment de prise de contact avec le monde. Maldiney lie ainsi étroitement esthétique, rythme et mobilité quand il pose que le rythme est le moment où « le sentir s'articule au se mouvoir¹⁹. » Cette thèse qui articule le sentir au se mouvoir est une reprise d'Erwin Straus, qui défend l'idée que le sentir ne peut être livré à une analyse ni purement mécanique (la réduction pavlovienne du

sentir à un système stimuli-réflexes) ni purement intellectualiste (le sentir comme projection d'un savoir sur le monde). Dans le sentir nous sommes toujours orientés *vers* quelque chose, en fonction de ce qui nous apparaît comme attrayant ou aversif. De cela découle chez Maldiney que l'ouverture au monde, qui est la condition de l'esthétique et du rythme, est ouverture précisément parce qu'elle met en rapport notre sensibilité et le milieu qui nous entoure.

À partir de cette idée, nous pouvons dire que l'espace lui-même appelle un certain rythme d'évolution. Straus compare notamment de manière tout à fait éclairante le rythme musical et le rythme impliqué dans la forme d'un certain espace : « Tout ce qui est clair, spacieux, frais et alerte — *allegro* du langage musical — exerce sur nous un effet libérateur²⁰. » Il est intéressant de voir que

¹⁸Henri MALDINEY, « L'Esthétique des rythmes », *op. cit.*, p. 206.

¹⁹*Ibid.*, p. 207.

²⁰Erwin STRAUS, *Du Sens des sens : contribution à*

l'espace qui se donne à être parcouru semble toujours se déplier selon un certain rythme, et qu'un espace ouvert peut être comparé à un *allegro* puisque nous y marchons d'un bon pas. Le déploiement du rythme de la marche dans le temps est donc ici conditionné par une notion spatiale et visuelle : un espace clair et spacieux permet un rythme plus soutenu, à l'inverse des espaces plus étroits et sombres qui nous poussent à ralentir. Ainsi, l'une des clés pour marcher à son rythme serait d'abord de savoir lire correctement sa situation dans l'espace et au sein du paysage. En d'autres termes, ce n'est pas tant car nous marchons trop vite que nous ne prenons plus le temps de lire l'espace, c'est d'abord parce que nous ne lisons plus l'espace, parce que nous n'y prêtons plus attention, que nous marchons trop vite. L'espace et ce qui s'y trouve sont deve-

nus le simple support d'un itinéraire et non l'occasion d'une rencontre avec un sujet, une interaction.

Nous devons à Marc Desportes d'avoir analysé le lien entre le mode de transport et le mode de perception du paysage, ce qui lui a notamment permis de montrer comment certains modes de déplacements peuvent contribuer à nier la matérialité du paysage (qui est selon nous la condition de possibilité d'une véritable rencontre avec lui)²¹. En nous amenant seulement à en voir des images désincarnées qui semblent glisser devant nos yeux, le train réduit ainsi le paysage à sa dimension visuelle-cinématique. À l'inverse, la marche, le vélo ou l'équitation conservent ce lien avec la matérialité du paysage, et *in fine* en rendent compte dans sa totalité. Desportes déclare ainsi, dans une filia-

l'étude des fondements de la psychologie, Grenoble, Millon, 2000, p. 359.

²¹MARC DESPORTES, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005.

tion strausienne manifeste :

Un jeu subtil s'instaure entre le voir et le mouvoir : si le sujet s'avance, c'est que le lieu présente une profondeur, mais si ce même lieu semble profond, c'est aussi parce que le sujet, mû par le désir d'amplifier ses gestes, d'étendre son emprise, perçoit en s'avançant que ce lieu est prêt à accueillir le mouvement de son corps et que l'avancée induit une expérience heureuse, agréable pour le corps²².

La marche établit en définitive un dialogue entre le sujet et son environnement en l'encourageant à adapter son rythme à lui, et ce en fonction de ses propres capacités et possibilités, de son propre corps. Elle pose la question de la *circonstance* de la marche : en quel lieu ? Quel type de marche permet ce lieu ? a-t-il du relief ou non ? est-il ouvert ou fermé ? peut-il être embrassé du regard ? est-il pavé, caillouteux, lisse ? est-il linéaire ou bien au contraire sinueux ? On pourrait un peu tordre la thèse

²²*Ibid.*

de Desportes et faire l'hypothèse que dans la marche cadencée, frénétique, fonctionnelle dont nous parlions au début, nous ne prêtons justement pas davantage attention à la matérialité du milieu qui nous entoure que lors d'un trajet en train, comme si nous essayions de nier l'espace pour le faire entrer dans le cadre étriqué de notre emploi du temps. Certains phénomènes de foule, lorsqu'ils dégénèrent, semblent en être un indicateur : chacun semble vouloir se rendre dans une direction sans tenir compte de la réalité du terrain à parcourir, contribuant ainsi à créer un mouvement dont il n'est pas évident de s'extraire (le mouvement de foule ayant eu lieu à Séoul en 2022 étant à cet égard édifiant). Ici, c'est l'organisation politique du temps qui vient modifier notre rapport à l'espace lorsque nous marchons. Le désordre qui peut être généré dans l'expérience de la foule nous invite à comprendre comment le rythme naissant dans la marche ouverte, esthétique, peut

aussi contribuer à la création d'une certaine expérience, d'une certaine atmosphère paysagère.

Rythme de marche et ambiance spatiale

Dans ses travaux, Michel de Certeau considère que la cartographie objective et standardisée dont nous avons hérité aujourd'hui a effacé l'ensemble des gestes, habitudes, coutumes et rituels qui ont contribué à la formation et à la découverte des lieux et des paysages²³. Le caractère tâtonnant des déplacements et les considérations pratiques à caractère indicatif ont été évacués sur la carte et il n'en demeure plus aucune trace — autrement dit, c'est la dimension performative

²³Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien — 1. Arts de faire*, « Pratiques d'espaces », Paris, Gallimard, 1990, p. 139–191.

de la carte qui a été négligée. Dans le chapitre qu'il consacre à la marche, de Certeau rappelle que les marcheurs quotidiens continuent à subvertir les tracés déjà établis en construisant leur propre réseau de circulation, leur propre style itinérant. Ainsi, le sujet qui marche contribue à écrire un certain espace : à l'image du style et de la parole qui sont des instanciations individuelles du langage, le marcheur produit lui aussi des styles d'espaces, tout espace étant défini par de Certeau comme résultat d'une appropriation. Ceci n'est pas sans rappeler les thèses d'Umberto Eco, qui définit l'esthétique comme production ou réception de signaux à information élevée (improbables)²⁴ : le marcheur produit des trajets signifiants lorsqu'il se fraye une voie qui sort des itinéraires usuels et inconsciemment parcourus.

²⁴Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points, 2015, notamment les chapitres 2 et 3.

Dans ce cadre, le rythme de la marche peut également être considéré comme une de ces *manières d'écrire l'espace*. Le rythme global dans lequel nous nous insérons quand nous marchons rend l'espace plus ou moins lisible — pour reprendre l'exemple du mouvement de foule, chaque sujet se trouve potentiellement dans un rythme qui ne lui convient pas. Dans l'espace urbain particulièrement, les rythmes des usagers piétons peuvent devenir concurrentiels : de piéton à piéton d'abord, mais aussi entre différents usagers (cycliste, cyclomotoristes, automobilistes...). L'espace peut alors sembler saturé ou étouffant, sembler grouiller et fourmiller ou donner le tournis. Dans les espaces urbains dits « fonctionnels », où chaque voie est dédiée à un usage spécifique, cette saturation peut demeurer lorsque les partages de l'espace sont trop superficiels ou bien peu lisibles (les voies cyclables qui empiètent sur les passages piétons ou sur la voirie en sont

un exemple). Dans ces conditions, marcher à son rythme devient immédiatement plus délicat. En produisant une certaine atmosphère spatiale, les rythmes viennent en retour affecter notre lecture de l'espace, et nous assistons à un effet boucle : l'absence de lecture de l'espace ouvre la voie à des rythmes inadaptés, et en retour ces rythmes inadaptés et rapides viennent opacifier notre lecture de l'espace. Comme l'indique Jérémy Gaubert, la vitesse tend à réduire notre participation sensorielle et donc notre disponibilité à l'environnement et aux autres usagers qui le parcourent²⁵ en d'autres termes, le ralentissement du rythme de la marche tend à nous disposer à la rencontre, c'est-à-dire à l'adaptation à d'autres rythmes que le nôtre, à la cohabitation. En somme, notre attitude face au rythme semble pouvoir contribuer à écrire

²⁵Jérémy GAUBERT, *Philosophie du marcheur*, op. cit., p. 57–58.

un espace commun — dès lors cette notion apparemment individuelle ouvre sur des enjeux politiques. Il semble urgent de reconsidérer le rythme de nos pas pour aussi faire émerger des contre-modèles politiques, lutter contre une forme de pression à l'accélération des marches. Intégrée à un régime esthétique, la marche devient l'occasion de fournir une réflexion sur de nouvelles *normativités*, sur de nouveaux régimes de rythmes de marche. Quelques exemples artistiques peuvent dès lors nous offrir ces réflexions sur le rythme et nous inviter par ce biais à ralentir.

Art, rythme et contre-modèles politiques

Les exemples artistiques analysés par Guillaume Monsaingeon²⁶ sont de précieux

²⁶Guillaume MONSAINGEON, « La marche est-elle un sport de combat? », *Les Carnets du Paysage*,

supports pour comparer les modèles d'espace/d'ambiance produits par la marche. Nous nous tiendrons ici à la distinction que nous avons produite : d'un côté, l'espace grouillant et de rythmes concurrentiels produit par la marche cadencée, fonctionnelle, vectorisée ; d'un autre, l'espace de cohabitation potentielle produit par une marche plus attentive. Dans le premier cas, on pourrait dire que le politique précède l'esthétique puisque l'organisation politique du temps et de l'espace conditionne le rythme ; dans le second, au contraire, l'esthétique vient informer le politique, lui fournir des contre-modèles et des utopies, puisque l'esthétique comme ouverture, lenteur, disponibilité au milieu produit des espaces de cohabitation – ou du moins des horizons de cohabitation et de rencontre.

Le premier exemple que nous prendrons

n° 039, octobre 2021.

est la série de neuf films *Walker*²⁷ réalisés par le réalisateur taïwanais T. Liang, l'un des représentants du *slow cinema*. Dans les extraits de ses films nous est présenté un moine bouddhiste qui parcourt les rues grouillantes et surpeuplées de Hong Kong. Les séquences, longues et contemplatives, durent en général le temps qui est nécessaire à l'acteur pour parcourir entièrement l'espace du plan, ce qui contribue à dramatiser le contraste entre son rythme et celui des passants qui se pressent autour de lui. Par ce contraste, les films ouvrent ainsi à une réflexion sur des contre-modèles de marche et de mobilité. Le réalisateur formalise, montre une des possibilités offertes par la marche, en proposant le point de vue subversif et unique d'un individu marchant à son rythme. Le film crée grâce au contraste une ambiance quasiment surréa-

²⁷Tsai MING-LIANG, *Walker*, Homegreen Films, 2012, 27min.

liste et ouvre ainsi un cadre de pensée utopique.

Dans une perspective cette fois-ci collective, les « Slow Walks », ces manifestations artistiques organisées dans plusieurs villes (Bruges, Bruxelles, Paris) et qui regroupent plusieurs marcheurs attroupés marchant à une allure de cinq pas par minute, sont souvent vécues par les participants comme des redécouvertes parfois très pénibles des sensations de leur corps et de leur position dans l'espace²⁸. Dans le même temps, c'est aussi cette allure qui permet au groupe qui marche ensemble de vivre collectivement l'expérience et de former provisoirement un bloc soudé qui se détache du reste des usagers urbains. Le groupe devient alors un collectif, venant trancher avec une approche résolument trop

²⁸Ekaterina SHAMOVA, « Ralentir avec les autres. Au sujet de l'expérience du projet "Slow Walk" », *Les Carnets du paysage*, n° 039, octobre 2021, p. 72–83.

individualiste de la marche qui minorerait son effet sur les autres usagers de l'espace. La lenteur de leur procession a en conséquence au moins un triple effet sur l'individu : la prise en considération de son propre corps ; la prise en considération du corps des autres ; la prise en considération du groupe à part entière dans l'espace public, qui y forme un nouveau corps, plus massif, à l'image des cortèges de manifestants. Les « Slow Walks » révèlent ainsi habilement le rôle essentiel du rythme de la marche dans la formation d'un espace vivable, co-habitable.

Dans le même temps, il semble essentiel de se demander pourquoi la marche en particulier provoquerait davantage d'effet que le simple fait d'être réunis quelque part. En quoi le fait de choisir spécifiquement la marche est-il signifiant vis-à-vis d'un simple être-ensemble, comme lors d'un *sitting* ou à Nuit Debout, par exemple ? Le rythme lent et l'occupation de l'espace par le groupe ne sont

certes pas sans rappeler les cortèges lors des rassemblements ou des manifestations, qui précisément s'emparent de l'espace en le redéfinissant, en lui imposant momentanément un nouveau rythme qui enrayer celui de la ville. C'est la seule présence du groupe qui fait masse, c'est le collectif qui occupe. C'est vrai dans une certaine mesure ; pourtant, nous statuons que la marche à rythme lent dans les manifestations et dans les « Slow Walks » oblige à entrer en commerce avec les corps d'autrui d'une manière spécifique, en s'adaptant à leur mouvement, en interagissant par le biais de la mobilité. L'interaction mobile est spécifiquement différente de l'interaction immobile, ne serait-ce que parce qu'elle impose de communiquer avec le corps d'autrui, de comprendre sa position dans l'espace et ses capacités de mouvement. L'interaction mobile est sympathique, existe sur le mode de la contagion. Par là, la marche devient un rituel social, qui n'est pas sans rappeler les proces-

sions religieuses : une manière de s'actualiser en tant que membre d'un collectif et de saisir que la société se compose, irrémédiablement, de potentiels différents, de rythmes divergents qu'il nous appartient de reconnaître et d'harmoniser.

Conclusion

En définitive et en guise de synthèse des éléments que nous voulions exposer dans cet article :

- Le rythme s'oppose à la cadence : la cadence est l'incorporation de l'organisation politique du temps et de l'espace et de ses impératifs d'adaptation et de rentabilité, elle segmente l'espace-temps en unités à parcourir le plus vite possible ;
- Le rythme est une ouverture au présent, à l'ici et maintenant de l'environnement

et une invitation à entrer en dialogue avec lui et avec les autres que nous pouvons y rencontrer, il se forme progressivement et peut changer continuellement ;

- Le rythme dans la marche a partie liée avec l'esthétique puisqu'il est ouverture, disponibilité à l'environnement et au trajet, ce qui rejoint la définition de l'esthétique comme attention portée au processus en lui-même indépendamment de sa finalité pratique.

De ce fait, l'attitude esthétique d'ouverture dans la marche à son rythme est subversive, puisqu'elle offre des contre-modèles de sensibilité, des contre-modèles politiques. À des espaces de rythmes grouillants et concurrentiels, on peut opposer la possibilité d'espaces de rythmes divers et variés, en cohabitation. Il y a donc ouverture en un double sens dans le fait de marcher à son rythme : ouverture à

soi, au milieu, aux autres, à la rencontre ; mais aussi ouverture à d'autres récits, à de l'ailleurs, à des utopies, à la fabrication de nouveaux imaginaires spatiaux. Une double fonction, topique et utopique, qui n'est pas sans rappeler la dialectique paysagère entre le cadre et l'horizon, entre le fini et l'infini.

RIVÉ Benoît, CERILAC

Bibliographie

- BAECQUE, Antoine de, *Une histoire de la marche*, Paris, Pocket, 2019.
- BERLEANT, Arnold, *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence, University Press of Kansas, 1997.
- BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 2008.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, Arles, J. Chambon Actes Sud, 2013.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien — 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points, 2015.
- GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921.

- GAUBERT, Jérémy, *Philosophie du marcheur : essai sur la marchabilité en ville*, Saint-Mandé, Terre urbaine, 2021.
- HONORÉ, Carl, *In Praise of Slowness: Challenging the Cult of Speed*, New York, Harper One, 2005.
- INGOLD, Tim, *Une brève histoire de lignes*, Paris, Zones sensibles, 2011.
- KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain RENAUT, Paris, Flammarion, 2015.
- LE BRETON, David, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012.
- MALDINEY Henri, « L'Esthétique des rythmes », dans *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010.
- MONSAINGEON, Guillaume, « La marche est-elle un sport de combat ? », *Les Carnets du Paysage*, n° 39, 2021.
- SHAMOVA, Ekaterina, « Ralentir avec les

autres. Au sujet de l'expérience du projet "Slow Walk" », *Les Carnets du paysage*, n° 39, 2021.

- STRAUS, Erwin, *Du Sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Millon, 2000.
- TAÏBI, Nadia, « Simone Weil : La pensée comme résistance — Rythme et cadence », *Rhuthmos*, 2007, en ligne, <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2423#nh4>.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Le Paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, 2020.
- WEIL, Simone, *La Condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 2017.
- MING-LIANG, Tsai, *Walker*, Homegreen Films, 2012, 27min.

Table des matières

Préambule	5
Valentine Alloing : Le rythme entropique de l'histoire américaine	9
Le rythme entropique thermodynamique et la fin de l'histoire	14
Du rythme binaire au système clos	16
Le rythme de la décomposition	20
Le rythme entropique informationnel ou le problème de la forme	24
Retrouver le rythme romanesque	28
Bibliographie	32
Jules-Valentin Boucher : <i>Of Clouds & Clocks</i>	35
Prolégomènes : <i>Of Clouds & Clocks</i>	36
<i>Clouds</i> : indétermination, atonalité et arythmie	38
<i>Clocks</i> : surdétermination, répétition tonale et isorythmie	48
Conclusion : vers un contrôle plastique de l'expérience	57
Bibliographie	60

Abdelkrim Morsi : Les sociétés missionnaires états-uniennes au rythme de Cuba	63
Introduction	63
Le contexte historique	65
La Société Religieuse des Amis et... du business ! Le cas Zenas Lindley Martin	70
Alberto José Diaz et l'amendement Platt	76
Conclusion	80
Bibliographie	82
Lauren Pankin : Dans l'air du temps	85
En théorie : Le pittoresque rural et la photographie	89
En pratique : Les sociétés d'amateurs dans les espaces ruraux — Les Excursions de la SEAP	96
De l'espace rural à la scène rurale	101
Conclusion	105
Bibliographie	107
Benoît Rivé : Marcher à son rythme	113
De l'esthétique au politique	113
Marche et cadence : le constat de l'accélération	116
Rythme de marche et lecture de l'espace	120
Rythme de marche et ambiance spatiale	125
Art, rythme et contre-modèles politiques	127
Conclusion	130

Bibliographie 131

Imprimerie Université Paris Cité – Site Olympe de Gouges

Novembre 2024

27–29 rue Jean-Antoine de Baïf – 75013 Paris

01 57 27 63 06

imp7@univ-paris-diderot.fr