



Préface  
et remerciements

Dans mon esprit, ainsi que dans celui de tous ceux à qui il m'est arrivé d'en parler, ce livre a toujours été « le livre des 4 A ». Les « A » en question sont l'anthropologie, l'archéologie, l'art et l'architecture. J'ai délivré pendant plusieurs années un enseignement portant ce titre à des étudiants de troisième et quatrième cycle universitaire, et mon idée était d'en faire un livre de sorte à ne plus avoir à répéter ce cours. « Quoi de plus simple ! », me disais-je en 2007. « Je dispose de toutes mes notes de cours, et j'ai réuni toute la documentation nécessaire – je n'ai plus qu'à mettre tout cela en forme. » Je me suis mis sérieusement au travail d'écriture à la fin de l'été 2008, profitant des quelques mois d'un congé de recherche qui m'avait été accordé. J'ai rédigé le brouillon correspondant aux chapitres 3 et 4 du présent livre... et le temps m'a manqué pour aller plus loin. Au cours des trois années qui ont suivi, j'ai eu la mauvaise fortune d'être promu directeur [*Head of School*] de l'établissement où j'enseignais. « Te voilà responsable administratif, Tim », me dit un jour l'un de mes supérieurs – le vice-principal en personne – d'un sourire malicieux; « tu es l'un des nôtres ». J'ai frémi et eu une pensée attristée pour mon manuscrit des 4 A. Le reprendrai-je un jour, me demandai-je, ou suis-je définitivement passé de l'« autre côté » ? J'avais décidé d'achever en premier lieu ce livre, puis de m'occuper de mon recueil d'essais intitulé *Being Alive*<sup>1</sup>. Mais il m'est rapidement apparu que le projet de réunir mes articles en un volume – la plupart étant déjà complètement rédigés ou sur le point de l'être – et

1 Note du traducteur : Tim Ingold, *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*, Londres, Routledge, 2011. Certains des articles présents dans ce volume sont traduits en français dans *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013.

de les publier était dans l'immédiat beaucoup plus réaliste. Une fois de plus je remis à plus tard le projet des 4 A, tandis que je me concentrais sur le volume *Being Alive* pendant les courts moments où l'occasion m'était donnée de souffler un peu, et lorsque l'été caniculaire de 2010 me le permettait aussi. Toutefois, cette solution ne me satisfait guère car je m'aperçu que, dans ma hâte de mener à son terme mon recueil d'articles, j'avais « emprunté » nombre d'idées qui devaient figurer dans les 4 A. Il n'est pas bon de s'appuyer sur des notes anciennes. Mieux vaut aller de l'avant.

Avec le recul, je ne peux que me féliciter que les circonstances m'aient empêché de poursuivre l'écriture des 4 A. Même si le temps de gestation du livre a été relativement long, je n'aurais pas pu l'écrire plus tôt, parce qu'il s'appuie sur des idées qui ont exigé du temps pour se former et se sont développées à la faveur de discussions que j'ai pu avoir avec diverses personnes, et en réaction aussi à certaines lectures que je n'ai pu effectuer qu'au cours des deux dernières années. Par exemple, l'idée de correspondance, qui joue un rôle central dans le livre, ne m'est venue qu'au cours des toutes dernières étapes de révision de *Being Alive*. Il s'ensuit que le livre que vous tenez entre vos mains n'est plus le livre « issu du cours des 4 A » que j'étais censé écrire, fondé sur mes notes de cours, il est devenu quelque chose de très différent. Le manuscrit s'est transformé progressivement en une sorte de profession de foi de ma philosophie personnelle, et, dans le même temps, en une sorte de pamphlet à l'encontre de la phraséologie tarabiscotée, pompeuse et complaisante qui se donne trop souvent libre cours aujourd'hui dans les publications universitaires. Les mots sont des choses précieuses ; ils méritent d'être respectés.

L'inspiration de ce livre provient toujours du cours des 4 A, qui est de loin le plus gratifiant qu'il m'ait été donné de délivrer, et mes premiers remerciements vont à tous les étudiants qui l'ont suivi depuis l'année scolaire 2003-2004 – date à partir de laquelle j'ai commencé à le faire figurer au programme. Cet enseignement a été pour moi des plus divertissants, comme devrait l'être tout enseignement, et

j'ai énormément appris au cours de ces années. Mais je n'aurais peut-être pas été capable d'écrire ce livre sans le congé de recherche qui m'a été accordé au terme de mes trois années d'affectation au poste de directeur de l'école. Ce congé, qui a débuté en octobre 2011, a été financé pendant deux ans par le *Leverhulme Trust* : ma reconnaissance, pour ce financement en l'absence duquel ce livre n'aurait jamais pu voir le jour, est infinie. Et maintenant qu'il est achevé, je promets d'écrire le livre issu de mon enseignement ! Ce sera le suivant.

Les premiers mois de ce congé de recherche se sont révélés toutefois fort peu productifs, et ce n'est qu'à la fin du mois d'avril 2012, durant un séjour de deux semaines à l'Université de Vienne, que j'ai réellement été capable de mettre en chantier ce livre qui porte désormais le titre officiel de *Faire [Making]*. Bien que je continue d'avoir une certaine affection pour le titre *Les 4 A*, mon éditeur m'a fait savoir que, à l'instar des créatures de science-fiction qui peuvent faire à peu près tout ce qui est imaginable dans l'univers sauf monter un escalier, le système électronique de distribution des livres ne sait que faire d'un ouvrage comportant un chiffre dans son titre. En outre, un titre tel que *Les 4 A* aurait paru des plus énigmatiques à tous ceux qui n'auraient pas déjà été familiers avec le contenu même du livre, alors que *Faire [Making]* ne laisse guère de doute sur ce dont il peut bien être question. L'argument principal du livre est que les quatre disciplines – l'anthropologie, l'archéologie, l'art et l'architecture – sont, ou du moins pourraient être, des manières de penser en agissant plutôt que des manières d'agir en pensant, selon une opposition qui, dans les établissements d'enseignement supérieurs, s'est traduite par l'opposition académique entre les théoriciens et les praticiens. À cette thèse centrale s'ajoute celle selon laquelle l'acte de faire se ramène à un processus de croissance. La même chose vaut pour le fait d'écrire un livre. La pluie est une bonne chose pour la croissance, et c'est pour cette raison peut-être que le manuscrit de ce livre a poussé comme un champignon au cours de l'été qui fut le plus

humide que, de mémoire d'Écossais, on n'ait jamais vu. Il lui fallait néanmoins un peu de soleil pour se fortifier, et, une fois de plus – comme il en a été pour le manuscrit de *Being Alive* au cours de l'été 2010 – le petit chalet sur la côte du lac Pienilen, situé dans la région de Carélie du Nord de la province de Finlande orientale, est venu à mon secours. Les trois semaines ensoleillées du mois de juin que j'y ai passées, au sein d'un environnement idyllique, m'ont aidé à venir à bout des deux derniers chapitres. À ce stade, le livre me disait ce que je devais écrire, et non pas l'inverse. Il est étrange de voir que les livres sont doués d'un esprit qui leur est propre. Il appartient aux auteurs de trouver les voies par lesquelles ils veulent cheminer et de s'attacher à les suivre de leur mieux – le reste est hors de leur contrôle. Il me semble en fait que cela est vrai de tout ce qui relève de ce que j'appelle le « faire », et l'un des principaux objectifs de ce livre est précisément de le démontrer. Pour le dire en quelques mots, la thèse que je défends ici est que « faire » consiste ni plus ni moins à mettre en correspondance celui qui fait avec le matériau qu'il travaille, et que c'est exactement ce qui se produit en anthropologie, en archéologie, en art et en architecture.

Comme à chaque fois, je suis redevable, pour l'inspiration de ce livre et le soutien qui m'a été apporté pendant tout le temps de sa rédaction, auprès de plus de personnes que je ne pourrais jamais citer. J'ai toutefois contracté une dette particulière auprès de toutes les personnes suivantes : Mike Anusas, Stephanie Bunn, Jen Clarke, Anne Douglas, Caroline Gatt, Cesar Giraldo Herrera, Wendy Gunn, Rachel Harkness, Elizabeth Hodson, Raymond Lucas, Christel Mattheeuws, Elizabeth Ogilvie, Amanda Ravetz, Cristian Simonetti et Jo Vergunst. Je remercie également Lesley Riddle, responsable éditorial chez Routledge, pour le soutien sans faille qu'elle m'a apporté et pour la patience qu'elle a su témoigner à un auteur qui s'est montré si peu capable de remettre son manuscrit dans les délais, et Katherine Ong pour son aide au cours du processus de mise au point finale. Plusieurs des chapitres de ce livre reprennent un certain nombre de

considérations déjà avancées dans des publications antérieures, quoique toujours avec des modifications importantes. Ainsi un fragment du chapitre 1 provient de l'article « The 4 As (anthropology, archeology, art and architecture): reflections on a teaching and learning experience » [Les 4 A (anthropologie, archéologie, art et architecture) : réflexions sur une expérience d'enseignement et d'apprentissage], paru dans le volume dirigé par Mark Harris, *Ways of Knowing: New Approaches in the Anthropology*. Certaines sections du chapitre 2 apparaissent sous une forme assez programmatique dans mon article « Toward an ecology of materials » [Vers une écologie des matériaux], paru dans *Annual Review of Anthropology* et certaines parties du chapitre 5 apparaissent en guise d'introduction à deux ouvrages collectifs : « Introduction: the perception of the user-producer » [La perception de l'utilisateur-producteur], dans Wendy Gunn et Jared Donovan (éds.), *Design and Anthropology* et mon introduction dans Monica Janowski et Tim Ingold (éds.), *Imagining Landscapes: Past, Present and Future*. Le contenu du chapitre 6 reprend un certain nombre d'idées avancées dans « The round mound is not a monument » [Le tumulus rond n'est pas un monument], paru dans Jim Leary, Timothy Darvill et David Field (éds.), *Round Mounds and Monumentality in the British Neolithic and Beyond*. Le chapitre 7 intègre plusieurs paragraphes de l'article déjà cité paru dans l'*Annual Review of Anthropology*, et plusieurs paragraphes du chapitre 9 proviennent de mon introduction au volume dirigé par moi-même, *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines*. Tout le reste est inédit.

Je dédie ce livre à mon plus fidèle soutien et à ma plus impitoyable critique, qui – à l'heure où ce livre sort des presses – aura témoigné bien de la mansuétude depuis plus de quarante ans à son incorrigible universitaire de mari dont la pensée réussit toujours à n'être pas là où elle devrait être.

Tim Ingold,  
Aberdeen, août 2012.



## Apprendre à apprendre

Connais par toi-même ! Voilà le seul conseil que, bien souvent, mes compagnons me donnèrent lorsqu'il y a quelque quarante ans le jeune anthropologue encore novice que j'étais, menant une enquête auprès du peuple Sami au nord-est de la Finlande, échouait à se tirer d'affaire face à tel ou tel problème pratique. Ma première pensée fut de les soupçonner de ne tout simplement pas vouloir m'aider, ou de ne pas vouloir me transmettre ce qu'ils savaient eux-mêmes pourtant fort bien. Il me fallut quelque temps pour réaliser que, bien au contraire, ils voulaient me faire comprendre que la seule manière de véritablement apprendre quelque chose – en l'apprenant de l'intérieur – est de l'apprendre en le découvrant par soi-même. Connaître une chose demande de croître en elle et de la laisser croître en soi, de telle manière qu'elle devienne une partie de ce que l'on est. Si mes compagnons m'avaient donné des instructions formelles m'expliquant l'ordre à suivre, je n'aurais eu que la *prétention* de connaître, ainsi que cela me serait apparu au moment de les mettre en pratique. La simple possession d'informations ne suffit pas à l'élaboration d'une connaissance, et garantit encore moins que celui à qui on les transmet comprendra de quoi il retourne. Les choses sont toujours plus faciles à dire qu'à faire, ainsi que le rapporte le proverbe.

Comment en vient-on à apprendre ? Pour faire court, je dirais que c'est en regardant, en écoutant, en sentant, en faisant attention à ce que le monde a à nous dire. Mes compagnons ne m'ont rien dit sur *ce qu'il y avait à voir*, à entendre, etc., il n'ont rien fait pour m'épargner la peine d'avoir à l'apprendre par moi-même. Ils m'ont bien plutôt montré *comment je pourrais le découvrir*. Ils m'ont appris ce qu'il fallait chercher et comment pister les choses ; ils

m'ont appris que tout acte de connaissance est un processus d'accompagnement actif qui consiste à *se mettre en chemin* avec ce que l'on cherche à connaître. Ces personnes avaient toujours vécu de la pêche, de la chasse et de l'élevage de rennes. C'était pour elles une seconde nature de penser que nul ne connaît qu'en cheminant avec ce qui doit être connu, et que le mouvement n'est pas seulement un *moyen* pour accéder à la connaissance, mais que connaître est en soi-même mouvement. J'étais loin de partager cette vision des choses à l'époque, mais cette idée a elle-même réussi petit à petit à faire son chemin en moi, sans que je m'en aperçoive. Aujourd'hui, avec le recul, je mesure tout ce que ma réflexion et mes choix théoriques en faveur de telle philosophie plutôt que telle autre doivent à cette façon de voir. Penserai-je de la même manière si je n'avais pas reçu très tôt dans ma carrière cet enseignement décisif que seule l'expérience de terrain peut délivrer ? Il est difficile de répondre à une telle question. Pour pouvoir le faire, il me faudrait revivre les quatre dernières décennies de ma vie en faisant abstraction de cette expérience afin de voir s'il en résulterait la même chose ou quelque chose de différent. Quant à moi, je ne vois pas comment expliquer que je sois devenu celui que je suis si ce n'est en me référant à cette expérience capitale.

La toute première tâche à laquelle est confrontée un jeune anthropologue comme celui que j'étais alors est d'apprendre à apprendre. Gregory Bateson – anthropologue, cybernéticien et touche-à-tout extrêmement brillant –, parlait à ce sujet d'« apprentissage secondaire<sup>1</sup> », en désignant par là, non pas un apprentissage qui nous enrichirait de la connaissance d'un certain nombre de faits *sur* le monde, mais un apprentissage qui consisterait plutôt à se laisser instruire *par* le monde. Le monde devient lui-même le lieu de l'apprentissage, une sorte d'université ne se composant pas seulement d'enseignants professionnels et d'étudiants inscrits dans tel ou tel cursus, étroitement claquemurés dans

<sup>1</sup> Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit* (1972), Paris, Seuil, 1995, t. 1, p. 235.

leurs départements et unités de recherche, mais aussi de personnes quelconques, sans oublier toutes les autres créatures non humaines avec lesquelles nous partageons nos vies et les lieux mêmes où nous vivons (et où elles vivent aussi). Au sein de cette université, quelle que soit notre discipline, nous nous instruisons auprès de ceux (ou de cela) avec lesquels nous vivons et qui constituent l'objet de notre étude. L'étudiant en géologie étudie avec les roches aussi bien qu'auprès de ses professeurs : elles ont bien des choses à lui apprendre, et c'est d'elles qu'il reçoit un enseignement. Il en va de même pour le botaniste avec les plantes et pour l'ornithologue avec les oiseaux. Qu'en est-il de l'anthropologue ? Lui aussi étudie avec ceux auprès desquels il séjourne, ne serait-ce qu'un court moment. Apprendre à apprendre, pour eux comme pour tous ceux qui s'initient à une quelconque discipline, suppose de mettre entre parenthèses toutes les idées préconçues qui risqueraient de donner prématurément une forme prédéfinie à leurs observations. Apprendre à apprendre exige de pouvoir convertir toute certitude en question, et de n'attendre de réponse qu'en prêtant attention à ce qui se tient devant nous, dans le monde, et non pas en louchant sur la table des matières d'un livre. Le chemin de la découverte consiste à aller au-devant des choses en se laissant porter par un sentiment, et non pas à regarder par-dessus elles ; il consiste en une forme d'anticipation plutôt que de rétrospection.

Le livre que vous tenez entre vos mains relève de l'anthropologie. Bien que cette dernière soit sans doute la plus antiacadémique des disciplines académiques, elle ne pourrait pas survivre en l'absence d'institutions d'enseignement et de formation au sein desquelles la plupart des anthropologues passent une grande partie de leur vie professionnelle. Mais l'anthropologie a peut-être pour particularité d'être une discipline fondée dans une large mesure sur la contestation de la validité de la principale exigence épistémologique sur laquelle se fonde la légitimité des institutions universitaires, exigence sur laquelle reposent également leurs modes de fonctionnement. L'université revendique en effet la position d'autorité de celui qui sait ce qu'est le monde, et qui sait le

révéler tel qu'il est au-delà des apparences. Dans le panthéon académique des gloires consacrées, la raison sort toujours vainqueur de sa confrontation avec l'intuition, l'expertise l'emporte toujours sur le sens commun, et les conclusions fondées sur des faits sont toujours appelées à s'imposer au détriment du savoir dérivant de l'expérience ordinaire ou d'une forme de sagesse ancestrale. Par rapport à cette tradition, l'anthropologie a longtemps joué le rôle de perturbateur en demandant que la hiérarchie soit purement et simplement inversée. Prédéfini pour présupposé, l'anthropologue part plutôt du postulat selon lequel celui qui connaît le mieux la réalité du monde n'est nul autre que celui qui – à la suite de ses ancêtres – a passé sa vie à l'observer et à y évoluer. Aussi est-ce en cherchant à comprendre les manières de vivre des communautés d'accueil, et en acquérant à cette fin pour soi-même certains savoirs et compétences, que nous avons une chance d'apprendre quelque chose à notre tour. Armés de ces savoirs et de la perspective critique qu'ils nous ouvrent, il nous sera loisible alors de nous retourner vers l'université pour la faire tomber de son piédestal, pour ainsi dire, en révélant les limites inhérentes à ses propres modes de production du savoir.

### Anthropologie et ethnographie

L'anthropologue est donc celui qui étudie avec celles et ceux qui forment l'objet de son étude. Et il étudie avec eux dans l'espoir d'apprendre d'eux. Ce que nous appelons « recherche » ou même « travail de terrain » ressemble, en fait, à une sorte de *master class* prolongée où les novices apprennent progressivement à voir les choses, à les entendre et à les ressentir, à la façon dont le font leurs mentors. Cette expérience est tout à fait analogue à celle que le psychologue James Gibson a appelée « l'éducation de l'attention »<sup>2</sup>.

2 James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* (1979), Bellevaux, Dehors, 2014, p. 386. Voir aussi Tim Ingold, « From

Il arrive toutefois que plutôt que de faire l'épreuve de ce genre d'éducation, certains chercheurs de terrain travaillent à réunir une documentation sur les modes de vies et l'histoire de leurs communautés d'accueil. Ce travail de documentation est connu sous le nom d'*ethnographie*. Le plus souvent, anthropologues et ethnographes sont confondus en une seule et même personne, et les objectifs de l'anthropologie et de l'ethnographie sont conçus comme étant indissociables. Tel n'est pourtant pas le cas, et la confusion permanente entre les objectifs de ces deux disciplines provoque d'interminables quiproquos. Aussi importe-t-il de démêler cette situation.

L'exemple suivant permettra peut-être d'y voir plus clair. Il m'est arrivé, au cours de mes jeunes années où je m'échinai à apprendre à jouer du violoncelle, de rêver, de manière irréaliste bien sûr, qu'un jour le grand maître russe Mstislav Rostropovitch accepterait de me prendre comme élève. Je m'imaginai assis à ses pieds, l'observant et l'écoutant, mettant en pratique son enseignement et suivant ses instructions. Une ou deux années suffiraient à me donner une compréhension enrichie des possibilités et du potentiel de l'instrument, des mille subtilités et profondeurs de la musique, ainsi que de mes propres capacités. Une telle expérience m'ouvrirait de nouveaux chemins de découverte musicaux à travers lesquels je pourrais continuer à voyager pendant les nombreuses années à venir. Supposons maintenant que, au lieu de suivre une formation en musicologie<sup>3</sup>, je

the Transmission of Representations to the Education of Attention », dans Harvey Whitehouse (éd.), *The Debated Mind: Evolutionary Psychology Versus Ethnography*, Oxford, Berg, 2001, p. 113-153.

3 Note du traducteur : Dans les pays anglo-saxons l'enseignement de la musique comme de l'art se fait à l'université et n'est pas dissocié d'une approche théorique de celles-ci, contrairement à la France qui distingue l'apprentissage de la musique de la musicologie ou l'apprentissage des pratiques artistiques (Écoles des Beaux-Arts) des études universitaires en arts plastiques (qui croisent théorie et pratique). C'est pourquoi Ingold parle de formation en musicologie là où les Français parleraient de formation en musique.

décide de mener une étude sur les plus grands violoncellistes russes. L'idée pourrait en être de déterminer les raisons pour lesquelles ils ont choisi cette voie, d'examiner les différentes manières dont leurs carrières se sont développées, les principales sources d'inspiration dont ils ont nourri leur pratique, et la façon dont ils se considèrent eux-mêmes en tant qu'artistes dans le contexte de la société contemporaine. Pareille étude exigerait aussi de passer du temps avec Rostropovitch, et je pourrais me servir de mon violoncelle comme une sorte de ticket d'entrée me permettant d'accéder à lui et à son cercle de connaissances, dans l'espoir de réunir les informations nécessaires à ma recherche, que ce soit à travers des conversations ordinaires ou sous la forme d'entretiens plus formels. J'agis de même avec un certain nombre de violoncellistes de ma liste, quoique moins célèbres que Rostropovitch. Et je reviendrais chez moi avec un matériel de travail pour mon projet de thèse : *Des ours sur la corde : Violoncellistes et violoncelle dans la Russie contemporaine*.

Il n'entre nullement dans mes intentions de dénier toute valeur à une étude de ce genre qui constituerait sans doute une contribution significative à la littérature musicologique. Celle-ci permettrait d'affiner notre connaissance d'un art au demeurant peu étudié. Et, accessoirement, une telle étude pourrait aussi me permettre d'obtenir un doctorat ! Mon propos n'est pas de dire que le premier projet est supérieur au second, mais qu'il est fondamentalement différent. Je pointerais en particulier trois différences cruciales pour aider à comprendre, par analogie, la différence que j'essaie d'établir entre ethnographie et anthropologie. *Primo*, dans le cadre du premier projet, il s'agit d'étudier *avec* Rostropovitch et d'apprendre *de* lui, *de* sa manière de jouer, alors que, dans le cadre du second projet, il s'agit de faire une étude *sur* Rostropovitch dans laquelle j'apprendrais différentes choses *à son sujet*. *Secundo*, dans le cadre du premier projet, après avoir appris ce que j'avais à apprendre, j'ai tracé mon propre chemin en allant *de l'avant*, tout en réfléchissant sur cette première expérience. Au contraire, dans le cadre du second projet, je ne cesse jamais de jeter un regard *en arrière* sur le

matériau collecté, afin de mettre au jour des tendances ou des modèles. Et *tertio*, le mouvement qui oriente le premier projet est d'abord *transformationnel*, alors que les impératifs du second projet sont essentiellement *documentaires*. Pour le dire très simplement, on retrouve les mêmes différences entre anthropologie et ethnographie. L'anthropologie consiste à étudier *avec* et à apprendre *de* ; elle ouvre un processus de vie qui engage une transformation du processus lui-même. L'ethnographie est une étude *de* et un apprentissage *sur*, dont les résultats obtenus sur le long terme sont le fruit d'un compte rendu sélectif répondant à une finalité documentaire.

Je ne cherche nullement, par une telle distinction, à diminuer l'importance de l'ethnographie. Je sais que de nombreux collègues protesteront et qualifieront d'étroite cette conception de l'ethnographie comprise comme simple forme de documentation. Ils souligneront que l'ethnographie est une entreprise bien plus ambitieuse et plus riche que ce que j'en dis, au point de pouvoir même inclure l'anthropologie telle que je la définis. Ce n'est pas seulement l'anthropologie, diront-ils, mais l'ethnographie qui peut être considérée comme transformationnelle : l'ethnographe est lui aussi transformé par son expérience, et ce changement se répercute dans ses travaux. De leur point de vue, donc, l'ethnographie et l'anthropologie sont pratiquement indiscernables.

À cela je répondrai que mon propos n'a rien de réducteur car il n'y a rien de « simple » dans le travail de documentation descriptif. Nul doute qu'il s'agisse d'un travail complexe et exigeant, capable de produire des effets transformationnels sur l'ethnographe. Mais ces effets sont secondaires et accidentels par rapport à la finalité documentaire. En fait, le meilleur moyen de diminuer l'importance de l'ethnographie ou de la faire paraître pour moins que ce qu'elle est réellement, consiste à usurper son nom pour d'autres fins que les siennes. Après tout, la « description des peuples » est ce que le mot ethnographie (de *ethnos*, « peuple » ; *graphia*, « description ») veut dire littéralement. Si, en pratique, l'ethnographie est devenue quelque chose de différent de la description, alors par quel nom qualifier la tâche qui consiste à décrire ?

Rien ne peut la dévaluer davantage que de la laisser sans nom et sans reconnaissance. Plus encore, comme je le montrerai par la suite, confondre les objectifs de la documentation avec ceux de la transformation reviendrait à mettre l'anthropologie dans l'incapacité de réaliser sa fonction critique.

Pour l'heure, je souhaiterais simplement insister sur le fait que la distinction – en termes de finalités – entre documentation et transformation ne recoupe pas du tout celle entre travail empirique et travail théorique. Il est devenu presque banal de dire que toute description ou documentation contient toujours en elle des éléments théoriques. De la même manière, il est impossible d'imaginer une véritable transformation dans la manière de penser ou de sentir qui ne soit d'une manière ou d'une autre fondée sur une observation attentive et minutieuse. Ce livre en est un exemple. Il ne propose pas une étude ethnographique et fait très peu référence à l'ethnographie. Mais cela n'en fait pas pour autant un travail strictement théorique. Bien plutôt, tout mon propos consiste à montrer qu'il est impossible d'élaborer une quelconque « théorie » qui serait coupée du monde qui nous entoure et de ce qui s'y passe, et qui fournirait des hypothèses se prêtant plus ou moins à être appliquées au monde environnant dans le but de le rendre intelligible. Cette conception a été dénoncée par le sociologue C. Wright Mills, dans un célèbre essai sur le travail intellectuel, comme une fausse séparation entre les voies et les moyens de la connaissance. Il ne peut, selon lui, y avoir de distinction entre la théorie d'une discipline et sa méthode; ou plutôt, les deux sont des « aspects de la pratique d'un même métier<sup>4</sup> ». L'anthropologie est, selon moi, une telle pratique. Si sa méthode est celle d'un praticien travaillant avec des matériaux, sa discipline réside dans la capacité d'observation et dans l'acuité de perception qui lui permettront de comprendre ce qui se passe autour de lui et d'y répondre. Cette méthode et cette discipline sont connues sous le nom d'*observation participante*. C'est

<sup>4</sup> Charles Wright Mills, *L'imagination sociologique* (1959), Paris, La Découverte, 2006, p. 227 (traduction modifiée).

l'une des pratiques dont les anthropologues peuvent le plus justement s'enorgueillir. Or l'observation participante est une pratique anthropologique, et non pas ethnographique, et je montrerai plus bas que les anthropologues se font du tort à eux-mêmes lorsqu'ils confondent les deux<sup>5</sup>.

### L'observation participante

Ce n'est pas la finalité de l'anthropologie que de décrire les choses telles qu'elles se présentent c'est celle de l'ethnographie. Mais il ne s'agit pas non plus de généraliser ces descriptions de « rendre compte, comme dirait l'anthropologue Dan Sperber, de la variabilité des cultures humaines » en recourant à des « données ethnographiques »<sup>6</sup>. Il s'agit plutôt de proposer un espace ouvert, généreux, de recherche comparative et critique sur les conditions et les potentiels de la vie humaine. Il s'agit de participer à la façon dont un groupe de personnes se représentent ce que la vie *pourrait* être, à partir d'une compréhension approfondie de ce que la vie est effectivement, en tel ou tel lieu et à tel ou tel moment donné de l'histoire. L'ambition spéculative de l'anthropologie n'a malheureusement cessé d'être compromise par sa soumission au modèle académique de production du savoir qui demande que les leçons apprises à travers l'observation et la participation pratique soient ramenées au rang de matériau empirique, support d'une interprétation ultérieure. Une dérive aussi dramatique fait non seulement basculer l'anthropologie du côté de l'ethnographie, mais elle inverse aussi complètement la relation entre connaître et être. Des leçons

<sup>5</sup> Voir également à ce sujet : Jenny Hockey et Martin Forsey, « Ethnography Is Not Participant Observation: Reflections on the Interview as Participatory Qualitative Research », dans Jonathan Skinner (éd.), *The Interview: An Ethnographic Approach*, New York, Berg, 2012, p. 69-87.

<sup>6</sup> Dan Sperber, *Le savoir des anthropologues. Trois essais*, Paris, Hermann, 1982, p. 17.

de la vie deviennent ainsi des « données qualitatives » analysées à l'aide d'instruments théoriques exogènes.

Lorsque certains théoriciens des sciences sociales d'obédience positiviste parlent de « méthodes qualitatives ou quantitatives » – ou même de manière plus indécente encore de « qual/quant » – et mettent l'accent sur leur essentielle complémentarité et les bénéfices mutuels que chacune est censée en retirer, l'inversion que je dénonce est clairement à l'œuvre. Mais le pire est encore à venir : voilà qu'ils leur arrivent aussi de recommander de recourir à l'observation participante en tant qu'outil particulièrement bien approprié pour la collecte des composantes qualitatives d'une base de données ! Or l'observation participante n'est *absolument pas* une technique de collecte de données. Bien au contraire, elle trouve son sens dans une approche ontologique qui rend impensable l'idée même de collecte de données. Cette approche ontologique, non limitée à la seule anthropologie, repose sur la reconnaissance que notre existence dépend du monde que nous cherchons à connaître. En résumé, l'observation participante est une manière de connaître *de l'intérieur*. Comme l'a dit l'épistémologue Karen Barad : « Nous n'acquérons pas de connaissance en nous situant hors du monde ; nous ne connaissons que parce que “nous” sommes *dans le monde*. Nous faisons partie du monde et participons à ses différents devenir<sup>7</sup>. » Ce n'est que parce que nous faisons déjà partie *de ce monde*, et que nous accompagnons les êtres et les entités qui attirent notre attention, que nous pouvons les observer. Il n'y a donc aucune contradiction entre participer et observer : bien plutôt, l'un dépend de l'autre.

Convertir ce que nous devons au monde en termes de « données » que nous en aurions extraites reviendrait à séparer le connaître du vivre. Ce serait postuler que le savoir doit être reconstruit *de l'extérieur*, comme un édifice

7 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 185. Les italiques sont dans le texte original. Sauf mention contraire, les italiques figurent toujours dans les textes originaux.

construit « après coup », plutôt que comme quelque chose qui est essentiellement lié à nos capacités de perception et de jugement, et qui se développe à travers notre engagement direct, pratique et sensuel au sein de notre environnement. Situer l'observateur à l'extérieur du monde qu'il cherche à connaître conduit à penser en termes de « paradoxe » la pratique de l'observation participante, au sens où cette dernière exigerait du chercheur d'être situé à la fois « à l'intérieur » et « à l'extérieur » de son terrain d'enquête. Néanmoins, ce paradoxe ne fait que reproduire le dilemme existentiel au cœur de la définition même de l'humanité que suppose toute science. Les êtres humains constituent, selon la science, une espèce de la nature, alors qu'être humain c'est transcender la nature. Cette transcendance fournit à la science le support de ses observations et en même temps garantit sa prétention à faire autorité. Le dilemme réside dans le fait que les conditions permettant aux scientifiques de *connaître*, d'après les protocoles officiels du moins, sont telles qu'elles rendent impossible pour eux d'être dans le monde qu'ils cherchent à connaître. Tout se passe comme si nous ne pouvions aspirer à connaître la vérité du monde qu'en nous délivrant de lui et en nous rendant étrangers à nous-mêmes.

À chaque fois qu'il est question d'une semblable constitution de bases de données, qu'elles soient quantitatives ou qualitatives, cette division entre les domaines du savoir et de l'être est postulée. Car il est tenu pour acquis que le monde est donné à la science non comme le fruit d'un don ou d'un engagement, mais comme une réserve ou une matière première disponible. Déguisés en chercheurs en sciences sociales, nous pénétrons ce monde le plus discrètement possible, feignant l'invisibilité, en prétendant faussement vouloir nous instruire de la bouche même des indigènes, alors que nous n'écoutons ce qu'ils nous disent que pour y voir des symptômes de leurs manières de penser, de leurs croyances ou attitudes, et non pas pour nous laisser guider dans un monde qui nous est inconnu. Et une fois que nous avons fait le plein de « données », nous plions bagages et rentrons chez nous. Voilà qui me paraît, somme toute,

bien immoral, car une telle attitude revient à tourner le dos au monde dans lequel nous vivons et auquel nous devons notre formation. Plus la quantité de « données » s'accroît entre nos mains, et plus nous avons la conviction de savoir tout ce que nous avons à savoir. Mais aussi savants que nous sommes devenus, nous avons simplement oublié de consulter le monde lui-même qui nous a instruit. L'objectif de ce livre est de contribuer à remettre la connaissance sur ses pieds, en la renvoyant au lieu d'où elle émerge, au cœur de l'être. Il s'agit de se tourner, une fois de plus, vers le monde pour ce qu'il a à nous apprendre, en récusant la division classique entre collecte de données, d'une part, et construction théorique, d'autre part.

En tant qu'anthropologues, nous sommes souvent confrontés au dilemme suivant. Comment rendre justice à la richesse et à la complexité ethnographique des autres cultures tout en nous ouvrant, simultanément, à une recherche radicale et spéculative sur les possibilités de la vie humaine ? L'alternative semble résider entre, d'un côté, l'abdication de notre responsabilité à engager un dialogue critique avec les cultures étrangères sur les grandes questions de l'organisation de l'existence collective dans un monde qui vacille au bord de la catastrophe et, de l'autre, la tentation de transformer les peuples auprès desquels nous travaillons en porte-paroles involontaires de philosophies rédemptrices qu'ils n'ont pas eux-mêmes produites. Aucune de ces deux branches de l'alternative n'a permis à l'anthropologie d'atteindre les objectifs qu'elle se fixe. La première relègue la discipline à la marge, condamnée qu'elle serait à produire une documentation rétrospective sur des mondes indigènes qui semblent toujours sur le point de disparaître. La seconde alimente la croyance populaire selon laquelle la sagesse traditionnelle des peuples indigènes pourrait, d'une manière ou d'une autre, sauver la planète.

Toutefois, une anthropologie libérée de l'ethnographie aurait le grand mérite de ne plus être liée à l'obligation rétrospective d'une description fidèle. Au contraire, elle aurait toute liberté de porter les différentes manières de connaître

et sentir, découvertes sur le terrain à la faveur d'engagements transformationnels au contact des peuples du monde, à la hauteur d'une tâche prospective permettant d'envisager un futur commun à tous et de frayer des voies nouvelles. La formation que nous recevons, au cours de nos années d'études, auprès de nos maîtres n'a généralement pas pour but de faire de nous des commentateurs de leurs idées, mais plutôt d'affûter nos facultés perceptives, morales et intellectuelles pour nous rendre à même de prendre en charge à l'avenir les différentes tâches critiques qui nous incombent. Pourquoi devrait-il en être autrement pour les anthropologues lorsque ces derniers partent étudier auprès d'autres peuples ? La vérité est que, pour trouver des moyens de continuer à avancer, nous avons besoin de toutes les aides possibles. Mais personne — que ce soient les groupes indigènes, les scientifiques experts, une doctrine, ou une philosophie — ne détient la clé du futur, en admettant qu'une chose pareille existe. Nous devons inventer le futur par nous-mêmes.

### L'art de l'enquête

Cependant, nous ne pouvons inventer le futur sans le penser. Quelle est alors la relation entre penser et faire ? À cette question, théoriciens et praticiens répondraient différemment. On aurait tort de croire que le premier ne fait que penser tandis que le second ne fait qu'agir : en vérité, l'un fait en pensant tandis que l'autre pense en agissant. Le théoricien pense et applique ensuite ses manières de penser à la substance matérielle du monde. Par contraste, le praticien cherche à laisser la connaissance croître à la faveur d'une observation et d'un engagement pratique auprès des êtres et des choses qui l'entourent<sup>8</sup>. Cette pratique est ce que j'appelle l'art de l'enquête.

8 Voir sur ce point : Peter Dormer, *The Art of the Maker: Skill and its Meaning in Art, Craft and Design*, Londres, Thames & Hudson, 1994 et Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Oxford, Berg, 2007.

Dans l'art de l'enquête, le développement de la pensée accompagne et répond continuellement aux flux des matériaux avec lesquels nous travaillons. Ces matériaux pensent en nous comme nous pensons à travers eux. Ici, chaque mise en œuvre constitue une expérimentation, non pas au sens où l'entendent les sciences de la nature (comme mise à l'épreuve d'hypothèses prédéfinies), et pas davantage au sens technologique d'une confrontation entre des idées « dans la tête » et des faits « sur le terrain », mais plutôt au sens d'un éclaircisseur qui fraye un chemin et poursuit sa route pour voir où elle le conduit. Expérimenter, c'est tenter certaines choses et observer ce qui arrive. Ainsi, l'art de l'enquête avance et se transforme en temps réel, en se mettant au diapason de la vie de celles et ceux avec lesquels l'enquêteur est en contact, et plus largement du monde auquel tous appartiennent. Plutôt que de leur embrayer le pas en reprenant à son compte leurs plans et leurs prédictions, l'art de l'enquête s'efforce de partager leurs rêves et leurs espoirs. Pareille méthode est celle que l'anthropologue Hirokazu Miyazaki a joliment appelé la « méthode de l'espoir<sup>9</sup> ». Mettre en œuvre cette méthode, ce n'est pas décrire le monde ou le représenter, mais apprendre à voir ce qui se passe autour de nous de sorte à pouvoir, en retour, lui répondre. Autrement dit, c'est établir une relation avec le monde que j'appellerai dorénavant de *correspondance*. C'est en ce sens, me semble-t-il, que l'on peut dire de l'anthropologie qu'elle est un art de l'enquête. Cette dernière est requise non pour accumuler de plus en plus d'informations sur le monde, mais pour mieux correspondre avec lui.

Or ce n'est pas parmi les anthropologues que l'on trouve le plus de praticiens de l'art de l'enquête, mais parmi les artistes en exercice. Cet état de fait nous contraint à reconsidérer la relation entre l'art et l'anthropologie. Comme chacun sait, il existe de longue date une tradition bien constituée de recherche en anthropologie de l'art. Il ne reste presque aucune région du monde où l'art indigène n'ait été soumis à

<sup>9</sup> Hirokazu Miyazaki, *The Method of Hope: Anthropology, Philosophy and Fijian Knowledge*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

une analyse et une interprétation exhaustives. Une grande partie de cette production recoupe les travaux accomplis dans les domaines de la culture matérielle et visuelle, et elle souffre aussi des mêmes faiblesses que ces derniers. Les recherches sur la culture matérielle se sont principalement focalisées sur des objets achevés et sur ce qu'il advient d'eux lorsqu'ils sont pris dans le courant des affaires humaines et des interactions sociales où ces objets sont utilisés, détruits ou mis à l'abri. Quant aux recherches sur la culture visuelle, l'accent y est souvent mis sur les relations entre les objets, les images et leurs interprétations. Dans les deux cas, la créativité du processus de production qui engendre ces artefacts est perdue de vue : d'un côté, les flux génératifs qui animent les matériaux dont sont faits ces artefacts ; de l'autre la conscience sensible des fabricants. Par conséquent, le processus de production semble comme englouti par l'objet fabriqué, comme le processus de vision, par les images regardées.

D'une manière similaire, dans leurs recherches sur l'art, les anthropologues ont eu tendance à considérer l'œuvre d'art comme *objet* d'une analyse ethnographique. Alfred Gell a écrit que « l'anthropologie de l'art ne serait pas anthropologie de l'art si elle ne restreignait pas son objet aux relations sociales qui associent un "objet" et un agent social, relations d'un certain type, disons, "artistique"<sup>10</sup> ». Ce qui signifie qu'il devrait être possible de déterminer une chaîne de relations causales entre l'objet final et l'intention initiale censée avoir motivé sa production ou déterminé le sens qui pourrait lui être attribué. Pour le dire autrement, il s'agit de replacer l'objet dans un contexte social et culturel, puis de relier le monde de l'art aux valeurs du milieu social et culturel de leurs producteurs – moyennant quoi, les anthropologues joueraient, à leur manière, le rôle d'historiens de l'art. Tout en leur honneur, les anthropologues de l'art ont toujours veillé à bien dissocier leur entreprise de celle de nombreux historiens de l'art qui n'hésitent pas à porter un

<sup>10</sup> Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique* (1998), Dijon, Presses du Réel, 2009, p. 16.

jugement normatif sur les œuvres des cultures étrangères, sur la base de critères souvent douteux et ethnocentriques. Mais, dans la mesure où eux-aussi considèrent l'art comme un ensemble d'œuvres à analyser, ils laissent échapper le processus créatif qui les a rendus possibles.

Je soutiens que cette approche analytique, qui consiste à remonter de l'œuvre en direction de son créateur, constitue une impasse intellectuelle dans le domaine de l'anthropologie de l'art. L'origine du blocage réside dans le fait qu'il s'agit d'une « l'anthropologie de... ». Le problème tient à ce que, dès qu'elle rencontre quelque chose qui lui est extérieure, l'anthropologie a tendance à vouloir le transformer en objet analysable – par exemple : parenté, loi ou rituel. C'est ce qui s'est produit avec l'art que l'anthropologie a cherché à traiter comme un ensemble d'œuvres imbriquées dans un tissu de relations sociales et culturelles susceptible d'être étudié. Or si l'analyse de ces objets peut assurément nous apprendre beaucoup sur l'art, il faut bien voir qu'elle ne nous apprend strictement rien de lui. Par opposition à une telle démarche, je souhaiterais élaborer une anthropologie qui serait, non pas une anthropologie de l'art, mais une anthropologie avec l'art. Dans le cadre d'une telle anthropologie, l'art devrait être considéré comme une *discipline* qui partage avec l'anthropologie le souci de réveiller nos sens et de permettre à la connaissance de croître de l'intérieur, en s'inscrivant dans le déploiement de la vie. Mettre en œuvre le projet d'une anthropologie avec l'art consisterait à mettre l'art en correspondance avec son propre mouvement de croissance ou de devenir, à travers une approche qui irait vers l'avant et non en arrière, en suivant le chemin où l'art nous conduit. Il s'agirait de concevoir la relation entre art et anthropologie à partir de leurs pratiques plutôt qu'à partir de leurs objets, respectivement historique et ethnographique.

À ce jour, les collaborations entre anthropologues et artistes, mises à part quelques exceptions notables<sup>11</sup>, n'ont

11 Citons par exemple Arnd Schneider et Christopher Wright (éds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006 et Arnd

été que très rares et dans l'ensemble peu satisfaisantes. Une fois encore, l'origine de la difficulté rencontrée réside dans la confusion entre l'anthropologie et l'ethnographie. Car les raisons qui rendent la pratique artistique hautement compatible avec la pratique anthropologique sont celles-là mêmes qui la rendent incompatible avec l'ethnographie. Pour commencer par cette dernière, les raisons de l'incompatibilité mutuelle entre l'art et l'ethnographie sont assez apparentes : d'un côté, le caractère spéculatif, expérimental et ouvert de la pratique artistique se heurte à l'impératif d'exactitude descriptive de l'ethnographie ; de l'autre, l'orientation temporelle de l'ethnographie, de nature rétrospective, se situe à l'opposé de la dynamique prospective de l'observation active qui est en jeu dans la pratique artistique. Mais, le point qui est remarquable en cette affaire est que la pratique artistique diffère de l'histoire de l'art exactement comme l'anthropologie diffère de l'ethnographie – moyennant quoi elle révèle le véritable potentiel productif de la collaboration entre art et anthropologie. Ne se pourrait-il pas que certaines pratiques artistiques puissent suggérer d'autres manières de *faire* de l'anthropologie ? S'il est vrai qu'il existe certaines similitudes entre art et anthropologie dans leur manière d'étudier le monde, alors pourquoi ne considérerions-nous pas l'œuvre d'art comme le *résultat* d'une recherche anthropologique plutôt que comme l'un de ses objets d'étude ? L'idée selon laquelle la recherche anthropologique ne doit pas se limiter à l'examen des textes écrits, mais qu'elle doit aussi inclure des photographies ou des films, nous est devenue à tous familière. Pourquoi ne pourrions-nous pas inclure dans cette liste des dessins, des peintures ou des sculptures ? Ou même encore des productions artisanales ? des compositions musicales ? des édifices ? Réciproquement, les œuvres d'art ne pourraient-elles pas être envisagées comme des formes de l'anthropologie, bien qu'« écrites » dans un médium non verbal ?

Schneider et Christopher Wright (éds.), *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford, Berg, 2010.

## Faire les choses par nous-mêmes

Voilà un échantillon des questions que nous avons abordées au cours d'un séminaire initié il y a environ une quinzaine d'années, semant ainsi la première graine du présent ouvrage. À cette époque, au milieu des années 1990, j'exerçais encore au département d'anthropologie sociale de l'Université de Manchester. Il se trouve que le département, sans que cela ait correspondu à un quelconque dessein de sa part, accueillait alors un nombre d'étudiants chercheurs ayant eu reçus une formation en art ou en architecture, et parfois dans les deux<sup>12</sup>. L'idée m'est donc venue naturellement de suggérer de nous retrouver régulièrement pour discuter des liens entre art, architecture et anthropologie. Et c'est ce que nous fîmes, avec un certain succès (même si le séminaire connut toute une série d'interruptions sur une période de presque trois ans, jusqu'en 1999, date à laquelle j'ai quitté Manchester pour occuper le poste, où je me trouve actuellement, à Aberdeen). Ce séminaire fut, pour moi, absolument mémorable, et je dois avouer n'avoir rien connu de comparable depuis. Nous avons commencé de la manière habituelle, dans une salle de séminaire, nous écoutant parler les uns les autres. Mais après quelque temps, nous avons eu le sentiment d'être arrivés à une sorte d'impasse, car il devenait clair que les enjeux qui nous intéressaient ne sauraient être abordés en vase clos. Il importait de *faire les choses par nous-mêmes*.

Évidemment, en l'absence de l'expérience première dont certains d'entre nous avaient bénéficié dans les domaines de l'art et de l'architecture, nous, anthropologues, ne pouvions, par un simple coup de baguette magique, nous

12 Parmi les participants au séminaire, je voudrais en mentionner trois en particulier : Stephanie Bunn, Wendy Gunn et Amanda Ravetz. Depuis qu'elles ont terminé leur doctorat, toutes trois ont apporté de notables contributions dans leur champ de recherche respectif. Je leur suis redevable de leur encouragement et du soutien continu qu'elles m'ont apporté.

transformer instantanément en artistes ou en architectes. Mais nous pouvions au moins essayer d'étayer nos échanges sur quelque chose de concret, afin de fonder nos idées sur l'expérience. Nous avons ainsi essayé tout un tas de choses ! Nous avons emboîné des fils et tissé des paniers, fabriqué des pots que nous avons fait cuire dans un four à brique auto-construit, nous avons essayé la technique Alexander et découvert à quel point une tête ou un membre peuvent être lourds lorsqu'ils sont complètement relâchés<sup>13</sup>. Nous avons aidé un fermier à reconstruire un mur en pierres sèches, participé à un atelier de chant polyphonique, nous nous sommes mis à l'épreuve du dessin architectural, nous avons visité à des artistes dans leur atelier ou des expositions, etc. Certaines de ces activités étaient un peu folles et parfois ne menaient à rien. Nous n'avions pas de programme cohérent. Et pourtant nous étions tous d'accord sur le fait que la qualité des échanges pendant que nous faisons des choses ensemble était très supérieure à ceux que nous avons pu avoir au cours du séminaire, et que cette aventure suscitait beaucoup plus de nouvelles idées. Mais, alors que ce constat nous paraissait indubitable, ce qui n'apparaissait pas clairement c'est *la raison pour laquelle* il en était ainsi. La question était la suivante : comment expliquer que le fait de fonder la discussion dans un contexte d'activité pratique ait pour effet de lui conférer une qualité toute différente ?

Lorsqu'en 1999 j'ai pris mes fonctions à l'Université d'Aberdeen pour y relancer le programme d'anthropologie, l'une de mes ambitions était de poursuivre certaines des idées qui m'étaient apparues dans le cadre du séminaire d'art, d'architecture et d'anthropologie de Manchester. Les

13 Note du traducteur : Élaborée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le comédien australien Frederick M. Alexander, cette technique – selon la définition la plus commune – permet d'apprendre à se défaire de certaines habitudes dans les comportements corporels qui interfèrent avec le fonctionnement naturel de l'organisme dans toutes les activités quotidiennes et qui en altèrent le fonctionnement général (respiration, digestion, circulation, etc.).

premiers échanges avec les collègues des écoles d'art et du centre de recherche visuel de l'Université de Dundee me conduisirent à proposer une recherche collaborative sous le titre (un peu lourd) de : *Apprendre, c'est comprendre par la pratique : explorer les interrelations entre perception, créativité et compétence*. À notre plus grande surprise, nous avons obtenu une subvention de trois ans (2002-2005) pour l'organisation de ce séminaire<sup>14</sup>. L'un des aspects du projet consistait à étudier la façon dont la compétence technique en art est enseignée et transmise dans le cadre d'une pratique d'atelier, ce qui impliquait de suivre, à la faveur d'une observation participante, les étudiants en art de Dundee en cours d'apprentissage<sup>15</sup>. Parallèlement et de manière complémentaire à cette recherche, nous envisagions d'examiner les possibilités d'appliquer à la discipline anthropologique des pratiques d'enseignement et d'apprentissage issues du domaine de l'art et de l'architecture.

C'est dans ce contexte que j'ai commencé à délivrer, à l'Université d'Aberdeen, un cours en anthropologie, à l'adresse des étudiants de troisième et quatrième cycles, intitulé *Les 4 A : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Le cours a été mis au programme pour la première fois au second semestre de l'année 2004, et, à une ou deux interruptions près, il s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui. J'indiquerai plus bas le contenu de ce cours et son mode particulier de fonctionnement, ainsi que la philosophie de l'enseignement qui le guidait. Mais auparavant, je souhaiterais expliquer pourquoi ces quatre disciplines furent ainsi

<sup>14</sup> Je remercie le Conseil de la recherche en arts et humanités de nous avoir accordé cette subvention. J'aimerais aussi signaler ma reconnaissance envers Murdo Macdonald, professeur d'histoire de l'art écossais à l'Université de Dundee, pour son soutien. Il fut le principal porteur du projet et joua un rôle important tout au long de son déroulement.

<sup>15</sup> Wendy Gunn, « Learning Within the Workplaces of Artists, Anthropologists and Architects: Making Stories for Drawings and Writings », dans Cristina Grasseni (éd.), *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, Oxford, Berghahn, 2007, p. 106-124.

rassemblées – le fait qu'elles débutent toutes avec la lettre A ne constituant en l'occurrence qu'une heureuse coïncidence ! J'ai déjà parlé de la correspondance de l'anthropologie et de l'art, en veillant à bien distinguer l'anthropologie de la pratique de l'ethnographie ; il me faut maintenant aborder une autre correspondance : celle de l'architecture et de l'archéologie.

#### Les 4 A

Si de nombreux travaux ont été menés dans le domaine de l'anthropologie de l'art, l'anthropologie de l'architecture reste, de son côté, très peu développée. Autant, pour la première, la littérature se révèle des plus abondantes, autant, pour la seconde, elle est quasi inexistante. Les raisons d'un tel état de fait sont d'ailleurs loin d'être claires. Sans doute une telle disproportion entre l'intérêt critique suscité par l'un et par l'autre n'a-t-elle rien à voir avec l'importance que l'art et l'architecture revêtent dans nos vies. La taille et le caractère transportable des œuvres d'art, leur permettant d'être réunies dans un même lieu bien plus aisément que les œuvres architecturales, pourraient-ils offrir un élément de réponse ? Il est certain que de telles caractéristiques ont leur importance, puisqu'en étant intégrées dans les musées et galeries du monde occidental, les œuvres d'art ont tout naturellement pu attirer l'attention des chercheurs peu enclins à voyager dans les pays lointains d'où elles proviennent. Pour vraisemblable qu'elle soit, cette explication en vaut néanmoins bien d'autres, et il faudrait sans doute prendre en compte d'autres facteurs. Quoiqu'il en soit, une chose est sûre : à examiner les recherches peu nombreuses qui existent dans ce domaine, force est de constater que la plupart adoptent la même approche générale que celle mise en œuvre pour l'art, ainsi que pour la culture visuelle et matérielle, une approche consistant à postuler une équivalence entre « architecture » et « structures construites », et à traiter les uns et les autres comme des objets d'analyse

ethnographique<sup>16</sup>. Les études produites dans le domaine sont des études *sur* plutôt qu'*avec* l'architecture. Par opposition, en croisant l'architecture avec l'art et l'anthropologie, je me propose de penser l'architecture comme une *discipline* qui partage avec l'art et l'anthropologie le désir d'explorer les processus créatifs qui engendrent les environnements au sein desquels nous évoluons et la façon dont nous les percevons. Considérée comme la pratique d'une telle discipline, l'architecture ne renvoie plus tant aux constructions elles-mêmes qu'à ce qu'elles permettent d'engendrer. Pour résumer, nous pourrions dire que c'est *une architecture de l'enquête*. Relève d'une telle démarche des questions relatives à l'engendrement des formes, à l'énergétique des forces et des flux, aux propriétés des matériaux, au tressage et à la texture des surfaces, aux atmosphères des volumes, aux dynamiques d'activité ou de repos, à la production de lignes ou de lieux. Pour répondre à l'ensemble de ces questions il est nécessaire de pouvoir connaître toutes ces choses depuis l'intérieur. Nous explorerons certains de ces aspects dans les chapitres suivants.

C'est à l'occasion de mon changement de poste, de Manchester à Aberdeen, que les trois A de l'art, de l'archi-

16 Voir, par exemple, Suzanne Blier, *The Anatomy of Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; Peter J. Wilson, *The Domestication of the Human Species*, New Haven, Yale University Press, 1988; Paul Oliver, *Dwellings: The House Across the World*, Austin, University of Texas Press, 1990; Jeremy Coote et Anthony Sheldon, *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon, 1992; Janet Carsten et Stephen Hugh-Jones, *About the House: Lévi-Strauss and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; Roxana Waterson, *The Living House: An Anthropology of Architecture in South-East Asia*, New York, Watson-Guptill, 1997. Deux études récentes de Trevor Marchand constituent de notables exceptions par l'accent qu'elles mettent sur le processus de construction actuel ainsi que sur l'organisation du travail, l'acquisition et le développement des compétences du maçon (*Minaret Building and Apprenticeship in Yemen*, Londres, Curzon, 2001 et *The Masons of Djenné*, Bloomington, Indiana University Press, 2009).

itecture et de l'anthropologie furent rejoints par le quatrième A de l'archéologie. Un tel élargissement de la problématique résultait d'une réflexion que je menais depuis quelque temps, laquelle avait eu pour effet de brouiller les frontières entre archéologie et anthropologie. Mais j'étais aussi convaincu qu'aucun échange entre l'art, l'architecture et l'anthropologie ne serait complet sans la prise en compte de l'archéologie. Partageant les mêmes problématiques de temps et de paysage<sup>17</sup> et le souci commun des matières et formes symboliques de la vie humaine, l'anthropologie et l'archéologie ont longtemps été considérées comme des disciplines sœurs, même si leurs rapports n'ont pas toujours été très cordiaux. En outre, il y a une affinité évidente entre l'archéologie et les histoires de l'art et de l'architecture, en raison de l'intérêt commun qu'elles portent aux artefacts et aux constructions de l'Antiquité. D'une certaine manière, il me semble que l'on pourrait dire que les architectes et les archéologues se ressemblent dans leur démarche respective, mais qu'ils s'opposent l'un à l'autre dans leur rapport au temps: ne font-ils pas usage, après tout, l'un et l'autre du même outil, la truelle, le premier pour fabriquer les formes architecturales du futur et le second pour fouiller un site et révéler les formes du passé? Si l'un commence par dessiner ce qui devra être édifié, l'autre achève son travail en traçant les plans de ce qui a été trouvé en sous-sol. L'ensemble de ces points communs semble rendre naturel le rapprochement entre archéologie et architecture, et justifier que l'archéologie devienne le quatrième A.

Cependant, si l'archéologie doit rejoindre l'anthropologie, non pas comme science positive, mais comme art de l'enquête et, de manière similaire, rejoindre l'art et l'architecture pensées comme *disciplines* et non comme une collection d'objets offerts à une analyse historique, ne faudrait-il pas également reconsidérer la manière dont la pratique archéologique est généralement pensée? Je

17 Tim Ingold, « Editorial », *Man*, Londres, Royal Anthropological Institute, vol. 26, 1990, p. 1-2.

crois que la réponse est oui, et cela sous deux rapports. Premièrement, de la même manière que nous avons été conduits à distinguer l'anthropologie et l'ethnographie, l'archéologie bien comprise demande elle aussi à être distinguée de l'espèce de pré- ou proto-historiographie dont l'objectif est principalement la reconstruction plausible de la vie quotidienne du passé par le moyen de la description. Bien que les avantages et les inconvénients de l'usage des analogies ethnographiques pour remplir le vide laissé par une telle reconstruction aient été longuement débattus, l'enjeu, crucial en ce qui concerne le rapport entre ethnographie et préhistoire, n'est pas d'une grande importance pour ce qui concerne la relation entre anthropologie et archéologie. Deuxièmement, nous devons reconnaître que l'activité centrale de l'archéologie est la pratique de la fouille, entendue au sens le plus large du terme en tant qu'elle engage un rapport à des matériaux enfouis dans la terre qui portent les traces des activités humaines passées. De ce point de vue, la fouille ne peut être réduite à une simple technique de collecte de données, pas plus que ne peut l'être la pratique de l'observation participante dans le cas de l'anthropologie. À l'instar de l'observation participante, la fouille est une manière de connaître depuis l'intérieur : il s'agit de mettre en correspondance une attention réfléchie et des matériaux vivants grâce à l'habileté manuelle en « suivant la pente ». C'est d'une telle relation de correspondance, et non de l'analyse de « données » à l'intérieur d'un cadre « théorique », que procède la connaissance archéologique. La pratique de la fouille oblige l'archéologue à « suivre la pente », ainsi que l'a formulé Matt Edegeworth, « à voir où elle va, quelle direction elle prend », et cela non pas passivement, mais de manière active, comme un chasseur à l'affût de sa proie, toujours en alerte et réceptif aux indices visuels et tactiles qui tapissent, de manière inextricable, un environnement sans cesse en variation. En effet, le sens de la pente détermine une ligne de correspondance.

## Le cours

Il y a quelques années, à la question posée par un bureaucrate sur la manière dont il décrirait les finalités de son enseignement, l'anthropologue Heonik Kwon avait répondu qu'il tentait de faire de ses étudiants de bons chasseurs. Cette réponse bien inspirée qui, on le devine, sidéra le bureaucrate, pourrait parfaitement résumer les principes fondamentaux et l'intention même du cours que j'ai délivré sur les 4 A. Le but du cours était de former les étudiants à l'art de l'enquête, d'aiguiser leurs capacités d'observation en les encourageant à penser à *travers* l'observation et non pas à tirer des conclusions après coup. À la façon des chasseurs, ils devaient apprendre à apprendre, suivre les mouvements des êtres et des choses et en retour réagir à ces mouvements avec à propos et précision. Ils découvriraient alors que le chemin vers la sagesse réside dans la correspondance et non dans le fait de se couper du réel pour se réfugier dans le domaine auto-référencé de la recherche académique. Et à la façon des chasseurs, ils étaient aussi incités à rêver. Rêver à la façon dont rêvent les chasseurs, c'est devenir la bête que l'on chasse et voir les choses comme elle les voit. C'est s'ouvrir à de nouvelles possibilités d'être et non rechercher une fermeture. Comme les chasseurs indigènes le disent, le monde des rêves n'est pas si différent de celui de la veille. Mais, en rêve, le monde est perçu par différents sens et s'offre comme un milieu au sein duquel il est possible d'évoluer différemment, en se déplaçant par exemple dans l'air plutôt que sur la terre ferme<sup>18</sup>. Une fois éveillés, le monde familier nous apparaît sous un jour nouveau<sup>19</sup>.

18 Voir, par exemple, à propos de la pratique du rêve chez le peuple Ojibwa du Nord du Canada, A. Irving Hallowell, *Culture and Experience*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1955, p. 178-181.

19 Voir Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 324.

Dans les rapports officiels que nous étions contraints de rendre à des fins bureaucratiques, nous avons expliqué que le cours sur les 4 A avait pour but « d'explorer les relations entre l'anthropologie, l'archéologie, l'art et l'architecture, considérés comme définissant des approches complémentaires visant à comprendre et élucider la manière dont les individus perçoivent leur environnement et entrent en relation avec lui, sous les différents rapports de l'espace, du temps et du mouvement ». Cependant, à en juger avec le recul, il me semble que l'un des succès les plus remarquables (et les plus inattendus) de ce cours, présenté comme un projet d'enquête interdisciplinaire, a été que, dans la pratique, les frontières entre les disciplines se sont tout simplement évanouies – en admettant qu'elles aient jamais existé. Les étudiants, qui n'étaient pas habitués à mettre en relation quatre différents champs de recherche, se sont retrouvés dans une situation telle qu'anthropologie, archéologie, art et architecture semblaient tout naturellement converger. Nul doute qu'en cela le caractère *anti-disciplinaire* tout autant qu'*interdisciplinaire* du cours s'affirmait. Anti-disciplinaire, le cours l'était en ce qu'il remettait en question la compréhension normative de la discipline académique en tant que domaine de recherche délimité dont les frontières sont coextensives à l'ensemble des phénomènes (A) auxquels il est confronté. C'est ce que l'on veut dire lorsque l'on définit une discipline comme étant une recherche *sur* A (par exemple, l'art ou l'architecture). Mais dans la perspective consistant à effectuer une recherche *avec*, la totalité du champ du savoir est reconfiguré. Au lieu d'une surface territoriale segmentée en domaines ou *champs de recherche*, nous avons quelque chose qui ressemble davantage à une corde, tissée de différents fils ou *lignes d'intérêt*. En apprenant à nouer ces fils ensemble, notre objectif était de démanteler la territorialisation du savoir basée sur la conception normative des disciplines et de prôner l'ouverture d'une connaissance qui se ferait de l'intérieur.

Le cours donna lieu à une combinaison de cours magistraux, d'activités pratiques, de projets et d'ateliers s'étalant

sur une période de dix semaines. Après l'introduction générale, les thèmes abordés incluaient (dans cet ordre): design et fabrication; matériaux; objets et choses; geste et performance; artisanat et savoir-faire; les sens de la perception; lignes; dessin; notation. D'ordinaire, le cours comprenait un cours magistral et un cours de travaux pratiques par semaine, chacun d'une durée d'une heure. Alors que les cours magistraux se déroulaient selon un format relativement traditionnel, les cours de travaux pratiques ont été remplacés par des sessions de travaux pratiques hebdomadaires. À chaque session, les étudiants discutaient des enjeux soulevés par le cours magistral de la semaine, en relation avec des lectures correspondantes, tout en poursuivant un exercice pratique spécifique leur permettant de replacer ces enjeux dans un contexte d'expérience. Certains de ces exercices sont décrits dans les chapitres suivants: ils incluent l'activité de collecter des objets, d'explorer des matériaux, de faire voler des cerfs-volants, de fabriquer de la ficelle, de faire des nœuds, de marcher sur la plage, d'élaborer des signatures et de construire des systèmes de notation pour l'enregistrement des mouvements observés.

En plus d'assister aux cours magistraux et de participer aux sessions de travaux pratiques, les étudiants devaient développer un projet qui se poursuivrait tout au long du cours. Il était demandé à chaque étudiant de sélectionner une « chose<sup>20</sup> » telle qu'un édifice, un pont, un banc, un ancien monument, une sculpture dans l'espace public, ou un point de repère (par exemple une tour, une fontaine, un arbre proéminent). Il était suggéré à l'étudiant de passer environ une heure avec la « chose » choisie chaque semaine, en se focalisant sur un aspect particulier, et en notant ce qui a été observé et découvert. Par exemple, ils devaient s'intéresser à l'histoire de la « chose » – en signalant si cette dernière était finie ou si elle poussait encore ou si elle était en cours

20 La raison pour laquelle nous parlons, concernant l'élément qui articule le projet, d'une « chose » et non, par exemple, d'un « objet », apparaîtra plus clairement dans le chapitre 6.

de construction, en spécifiant les matériaux de composition et leur histoire, en indiquant quelles plantes poussaient dessus ou quels animaux y avaient élu domicile, comment les humains et les animaux se déplaçaient à l'intérieur ou sur ou autour ou encore à travers elle, de quelle manière elle apparaissait selon les différents moments de la journée, dans l'obscurité ou selon les conditions climatiques. Ils devaient la dessiner, faire des croquis ou des plans, et réfléchir sur la manière dont le dessin influençait leurs observations. Puis ils devaient produire un modèle à partir de matériaux bruts recueillis sur le terrain, et penser à la manière dont ce modèle pouvait devenir le support d'une transmission à propos de la « chose » en question, en prenant en compte les différences d'échelle et de matière entre la « chose » et son modèle. À la fin du cours, ces notes, ainsi que les dessins, les modèles et la documentation qui les accompagnaient, étaient rassemblées en un dossier soumis à évaluation. La composante finale du cours comprenait une série de trois journées d'atelier, incluant une session en extérieur sur le tressage de paniers, la visite d'un atelier d'artiste et une marche dans la campagne afin d'aborder la question de la perception du paysage.

Dans sa conception et son déroulement, le cours des 4 A trouvait son sens dans la volonté d'introduire des manières d'enseigner et d'apprendre l'anthropologie qui soient conformes à ce que l'anthropologie nous apprend des processus d'apprentissage et d'enseignement. Pendant longtemps, j'ai enseigné à l'université à différents niveaux d'étude. J'y ai enseigné qu'il était erroné de penser l'enseignement comme la *transmission* d'un corpus de savoir préconstitué, précédant son application particulière à des contextes pratiques. Au contraire, *nous n'apprenons qu'en faisant*, dans le geste même par lequel nous accomplissons les tâches ordinaires de l'existence<sup>21</sup>. En ce sens, la contribution

21 J'ai fait référence, dans mon enseignement, aux travaux de chercheurs tels que Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Barbara Rogoff, *Apprenticeship in Thinking: Cognitive Development in Social Context*, New York,

des professeurs ne consiste pas tant dans la communication de leur savoir sous la forme d'un système de concepts et de catégories préconstitué censé pouvoir ordonner la matière prétendument chaotique de notre expérience sensible, mais dans l'établissement des situations ou des contextes dans lesquels il devient possible pour chacun de découvrir par soi-même une bonne partie de ce que les enseignants savent déjà, mais aussi peut-être une bonne partie de ce qu'ils ne savent pas. D'un mot, il s'agit de progresser *dans* la connaissance plutôt que de se la voir donner clé en main. C'est ce que Jean Lave veut dire lorsqu'elle envisage la connaissance comme l'objet d'une *compréhension par la pratique* plutôt que comme l'*acquisition d'une culture*<sup>22</sup>.

S'il est vrai que c'est bien de cette manière que chacun apprend ce qu'il en vient à savoir dans toute société, alors c'est aussi de cette manière que les étudiants doivent s'instruire dans la nôtre. En conséquence, le rôle de l'étudiant n'est pas d'assimiler un corpus autorisé de connaissances produit par une source d'autorité supérieure au sein de l'université, mais de collaborer à la tâche commune de compréhension de l'humain. Pourtant, comme l'a signalé Lave, nos institutions d'éducation font toutes l'hypothèse, du moins dans le monde occidental, que la salle de classe est un espace dédié à l'apprentissage, dans lequel les étudiants sont supposés acquérir un ensemble de connaissances jugées valides sur

Oxford University Press, 1990 et *The Cultural Nature of Human Development*, Oxford, Oxford University Press, 2003; Jean Lave et Etienne Wenger, *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; Gisli Palsson, « Enskilment at sea », *Man*, Londres, Royal Anthropological Institute, 1994, p. 901-927, ainsi que moi-même: « From the Transmission of Representations to the Education of Attention », dans Harvey Whitehouse (éd.), *The Debated Mind: Evolutionary Psychology Versus Ethnography*, Oxford, Berg, 2001, p. 113-153.

22 Jean Lave, « The Culture of Acquisition and the Practice of Understanding » dans James W. Stigler, Richard A. Shweder et Gilbert Herdt (éds.), *Cultural Psychology: Essays on Comparative Human Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 309-327.

la société, qu'ils pourront par la suite faire valoir et mettre en pratique dans le monde extérieur une fois leur éducation terminée. Comme me le firent remarquer quelques-uns de mes plus brillants étudiants, il y a une incohérence flagrante entre la manière dont ils ont été formés et ce qu'on leur a enseigné sur la façon dont s'accomplit tout apprentissage au sein d'une société. Il semble qu'il y ait trop peu d'enseignants qui, comme moi, aient à cœur de mettre en pratique ce qu'ils enseignent.

#### Ce livre

Le défi que je voulais relever consistait à trouver un moyen d'enseigner qui soit conforme à la manière dont j'ai moi-même reçu une instruction. Car si la finalité dernière de l'anthropologie est, comme je l'ai dit, non pas documentaire mais transformationnelle, il nous appartient de rendre à l'avenir ce qui nous a été légué par le passé. Que valent les transformations personnelles si elles s'achèvent avec nous, si nous-mêmes ne poursuivons pas le processus de transformation réciproque des autres et du monde ? Si j'avais étudié avec Rostropovitch, j'aurais cherché à transformer le monde en faisant de la musique. Je ne suis cependant pas musicien de profession, mais anthropologue. Je donne des conférences et non des concerts. Et pourtant, mon enseignement, et en définitive tout enseignement, serait vain s'il n'était porté par une intention de transformation. Enseigner, c'est honorer notre engagement en rendant au monde ce que nous lui devons pour nous avoir formés. Bref, enseigner (et non pas produire des monographies ethnographiques) est l'autre face de l'observation participante : l'une n'est rien sans l'autre et toutes deux sont indispensables à la pratique de l'anthropologie comme art de l'enquête. *Enseigner l'anthropologie c'est pratiquer l'anthropologie ; pratiquer l'anthropologie c'est l'enseigner.* Tel a été le principe pédagogique au cœur du cours sur les 4 A. C'est lui encore qui sous-tend ce livre. Pour moi, comme pour les étudiants, le cours était un voyage

dans lequel nous nous étions tous embarqués, sans savoir ce que nous allions découvrir. Dans les chapitres suivants je présenterai certaines des choses que j'ai découvertes au fur et à mesure de ce voyage : notamment, sur ce que cela veut dire de faire des choses, sur ce que sont les matériaux et les formes, sur les artefacts et les constructions, sur la nature du design, du paysage et de la perception, de la vie animée, de la connaissance personnelle et du travail manuel. Mais ce livre n'est pas un livre issu de mes cours, et encore moins un manuel. Alors de quel genre de livre s'agit-il ?

Imaginez qu'une nuit, alors que vous dormez, un elfe farceur se glisse dans votre cuisine. Se dirigeant vers l'étagère où vous rangez vos recettes, il prend une copie du *Livre de cuisine* de Katie Stewart<sup>23</sup>, et qu'ensuite, s'avançant vers vos livres de recherche, il attrape *l'Esquisse d'une théorie de la pratique* de Pierre Bourdieu. D'un œil rieur, l'elfe remplace silencieusement *l'Esquisse* par le *Livre de cuisine*, puis, revenant dans la cuisine, il range *l'Esquisse* à la place du *Livre de cuisine*. Imaginez à présent que le lendemain, vous envisagiez de cuisiner pour dîner un plat écossais traditionnel – du hareng à l'avoine – et ouvriez le livre de Katie Stewart à la recherche de la recette qui s'y trouve à la page 78. En l'ouvrant à la page habituelle, voilà ce que vous lisez : « Principe générateur durablement monté d'improvisations réglées [...], l'habitus produit de pratiques qui, dans la mesure où elles tendent à reproduire les régularités immanentes aux conditions objectives de la production de leur principe générateur, mais en s'ajustant aux exigences inscrites au titre de potentialités objectives dans la situation directement affrontée, ne se laissent directement déduire ni des situations objectives, ponctuellement définies comme somme de stimuli, qui peuvent paraître les avoir directement déclenchées, ni des conditions qui ont produit le principe durable de leur production<sup>24</sup>. » Comment ? Qui a écrit

23 Katie Stewart's *Cookbook*, Londres, Pan Books, 1985.

24 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), Paris, Seuil, 2000, p. 262-263.

ce charabia? En quoi cela me permettra-t-il de cuisiner? Frustrés, vous vous consolez en reprenant votre travail de recherche, à savoir l'écriture de votre article universitaire pour le journal *Anthropologica Theoretica*, que vous essayez de terminer depuis des semaines. Vous avez alors besoin d'une citation de Bourdieu, elle aussi bien trop longue pour être connue par cœur. Il vaut mieux regarder dans le livre, c'est à la page 78. En ouvrant ce que vous croyez être le livre de Bourdieu, vous lisez ce qui suit: «Nettoyez les harengs et coupez-leur la tête. Placez-les sur une surface de travail et mettez-les à plat, la peau vers le haut. Pressez le dos de manière à assouplir l'arête dorsale, puis retournez chaque hareng pour retirer délicatement l'arête. Mettez l'avoine dans le plat et assaisonnez avec du sel et du poivre. Enrobez les harengs en pressant fermement chaque côté dans l'avoine.» Qu'est-ce que cela a à voir avec de la théorie?

Le tour que vous a joué l'elfe consistait, bien entendu, à mettre à la place les unes des autres des choses qui appartiennent normalement à des contextes différents et que vous avez l'habitude de distinguer rigoureusement. Il y a une place pour les livres de recette et autres ouvrages du même genre, parmi les ustensiles de travail et les aliments, que ces derniers soient rangés dans la cuisine ou à un tout autre endroit. Là où ils se trouvent, ils sont toujours de bons conseils, et ils peuvent même nous inspirer et nous éclairer. Mais dans un bureau, de tels livres paraissent n'être que des ramassis de trivialités, dénués de toute substance intellectuelle. Dans la préface de son livre, Katie Stewart écrit: «J'ai rassemblé mes meilleures recettes ainsi que les astuces et les conseils culinaires les plus utiles que j'aie pu découvrir au cours de mon travail». Mais dans un bureau, toute cette expérience de vie accumulée au fil des pages n'a plus aucune valeur.

Ce n'est pas que le livre de Bourdieu soit mieux à sa place dans la cuisine. Dans un tel endroit, un tel livre, généralement tenu pour l'un des plus importants de la théorie sociale et anthropologique écrits au cours de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, apparaît comme un simple bavardage

amphigourique. En effet, l'écart entre la pratique et la théorie, ou, pourrait-on dire, entre les *harengs* et l'*habitus*, apparaît ici plus grand que jamais. Mon ambition a longtemps été d'écrire un livre qui saurait combler un tel écart et, d'une certaine manière, qui parviendrait à résoudre l'opposition entre la théorie et la pratique. Un tel livre renverrait au monde et non pas seulement à d'autres livres. Ses lignes se mêleraient aux lignes d'écriture du monde, et ses pages aux autres surfaces du monde. Où donc, alors, se situerait-il? Où nous situons-nous? Alors que, d'ordinaire, le livre de Bourdieu se trouve sur les étagères de la bibliothèque de mon bureau et celui de Stewart sur celles de ma cuisine, j'ai voulu que vous vous sentiez chez vous en l'un et l'autre de ces endroits, et en bien d'autres encore. Il se peut aussi que la place de ce livre ne soit nulle part ailleurs qu'auprès de vous, entre vos mains, là où vous vous trouvez en ce moment. N'essayez pas de le lire, car il ne vous dira rien sur ce que vous avez besoin de savoir. Il faudra que vous le trouviez par vous-même. Mais lisez avec lui. J'espère qu'alors il vous guidera dans votre parcours.

## Toucher les objets, sentir les matériaux

Je commencerai par décrire une expérimentation que j'ai menée avec les étudiants lors de la première semaine du cours sur les 4 A. Pour cette expérimentation, j'ai demandé aux étudiants de rassembler une sélection d'objets trouvés aux alentours de la « chose » qu'ils avaient choisie pour réaliser leur projet. Ils revinrent avec un assortiment hétéroclite d'objets divers : des pièces de monnaie, des trombones, des canettes, une balle en caoutchouc, des plumes de mouette et beaucoup d'autres choses. Nous avons commencé par faire de cet amas d'objets un tas au milieu de la pièce (figure 2.1). Nous avons regardé ce tas hors duquel une araignée s'est précipitée pour traverser le tapis. Elle était arrivée là tel un passager clandestin avec l'un des objets, sans que personne ne sache lequel. Mais en faisait-elle *partie* ? Nous avons ramassé chaque objet l'un après l'autre, nous l'avons examiné, nous avons exploré sa forme, interrogé celui qui l'avait apporté sur le lieu où il l'avait trouvé et la raison pour laquelle celui-ci avait attiré son attention. Puis nous avons tenté de reconstituer le cheminement qui avait pu mener ces objets à l'endroit où ils ont été trouvés. Les pièces de monnaie par exemple parlaient des poches et des portemonnaies et des innombrables transactions à double sens qui vont de la main à la caisse. Les trombones avaient un jour relié les documents d'un fonctionnaire occupé, alors que les canettes, antérieurement remplies de liquide, avaient été au contact de bouches assoiffées qui quelques instants plus tôt avaient inhalé la fumée d'une cigarette incandescente. Les marques de dents à sa surface attestaient que la balle en caoutchouc, couverte de sable de plage, avait été le jouet d'un chien, tandis que la plume avait un jour orné le panache d'un oiseau en plein vol. Autrement dit, tous

ces objets portaient témoignage d'autres vies – humaine, canine, aérienne. Et pourtant, en devenant des objets ils avaient rompu avec ces vies, comme les branches mortes d'un arbre, et étaient livrés sans vie, comme un bric-à-brac échoué sur les berges d'une rivière. Seule l'araignée avait pu s'en échapper.

La semaine suivante, je demandai aux étudiants de retourner sur les lieux de leur projet et d'en rapporter une sélection de *matériaux* rassemblés dans les environs. Cette fois, beaucoup d'entre eux vinrent avec des récipients remplis de choses comme du sable, du gravier, de la boue et des feuilles mortes. Pourquoi des récipients ? Parce que, comme nous l'avons constaté en les vidant de leur contenu, les matériaux ne restent pas en place par eux-mêmes et, n'étant pas délimités par une forme déterminée, ils ont, de manière inhérente, tendance à se répandre en tous sens. Nous connaissons tous la célèbre citation de Mary Douglas sur la saleté comme étant de la matière qui n'est pas à sa place<sup>1</sup>, et effectivement, nos mains furent rapidement très sales. L'expérience tactile qui nous était ici proposée n'aurait pu être plus différente du détachement clinique avec lequel nous avons examiné les objets la semaine précédente. C'était comme si, à ce moment-là, nous avions porté des gants de protection de manière à éviter avec certitude l'échange de substance entre les objets et les mains qui le tenaient. Les objets ne devaient pas non plus être pliés, cassés ou écrasés. Notre propos résidait principalement dans la stabilité de la forme et, comme des détectives, nous nous étions donnés du mal pour prendre les objets avec délicatesse, comme pour ne pas falsifier les indices ou compromettre leur valeur de donnée. Avec les matériaux, au contraire, l'expérience tactile portait exclusivement sur le grain et la texture, sur la sensation de toucher une substance malléable avec une peau sensible, que ce soit du sable sec versé sur la paume et glissant entre les doigts, ou de la terre mouillée, collante,

1 Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* (1966), Paris, La Découverte, 2001, p. 55.



2.1 Assortiment d'objets disposés sur le sol pendant le cours sur les 4 A.

se transformant en croûtes lorsqu'elle sèche, ou encore les éraflures provoquées par le gravier, et ainsi de suite.

J'avais aussi, de mon côté, apporté quelques matériaux : des panneaux de bois et un seau de colle pour papier peint. Après avoir recouvert les panneaux de colle, chacun devait s'employer à mélanger les matériaux qu'il avait amenés puis à étaler ce mélange sur son panneau comme il le voulait (figure 2.2). Cela a donné une série d'œuvres d'art étonnantes. Le plus étonnant est la manière dont s'inscrivaient sur elles les traces d'un mouvement ou d'un flux : d'un côté, le geste du corps ou des mains des personnes en tant que praticiens, et, de l'autre, un flux de motifs particulier à la mixture composée. Rétrospectivement, je suppose que nous n'aurions pas dû nous en étonner, car après tout, cela correspond à l'expérience la plus commune que nous puissions faire dans notre cuisine. La prochaine fois que vous faites de la soupe, prêtez attention à la façon dont les gestes accomplis avec la cuillère mettent en mouvement les ingrédients mélangés dans la casserole tout en s'adaptant aux viscosités du

mélange. Il est étrange de penser que les recherches sur la culture matérielle de la cuisine se sont généralement concentrées sur les pots et casseroles, ainsi que les cuillères, et à peu près jamais sur la soupe elle-même. Autrement dit, les objets ont volé la vedette aux matériaux. À bien y regarder, il ne s'agit pas tant d'une division qui porterait sur ce que l'on trouve dans la cuisine (à savoir, les objets d'un côté, et les matériaux de l'autre), que d'une différence de perspective. Aux yeux de celui qui vit dans une maison et qui est appelé à se servir de ces objets, les pots et les casseroles seront tenus pour des objets (et non pas pour des matériaux), du moins jusqu'à ce qu'il commence à cuisiner, mais aux yeux du négociant de ferraille, toutes ces choses ne seront rien d'autre que divers matériaux.

D'une manière similaire, il serait loisible d'examiner les divers objets rapportés par mes étudiants lors de la première session en se demandant ce que cela changerait si nous considérions toutes ces choses comme des matériaux. Par exemple, qu'est-ce après tout qu'une pièce de monnaie si ce n'est du cuivre? Considérée de cette manière, la pièce s'offrirait alors à un examen de ses propriétés en la martelant de coups de marteau, ou en la chauffant ou en la mettant au contact d'une flamme (la flamme deviendrait verte). Un trombone? Un segment de fil de fer. Nous aurions pu alors le déplier et le replier pour d'autres finalités. Des canettes? De l'aluminium. Sentez comme c'est léger! Les mégots de cigarettes? Eh bien, d'une certaine manière encore une cigarette puisqu'ils contiennent toujours du tabac. Allumez-les et ils produiront de la fumée, et la fumée produit des volutes dans l'air, dont les contours correspondent aux flux et rythmes de notre respiration. Une balle? Une chose en caoutchouc. Exercez sur elle une pression avec les mains et vous sentirez sa douceur et sa souplesse. On pourrait presque la coincer entre nos dents et sentir ce que cela fait d'être un chien. Et, bien entendu, le fait de considérer une plume comme étant elle aussi un matériau conduit à reconnaître qu'elle a poussé avec le corps de l'oiseau dont elle a un jour été partie intégrante, s'élevant haut dans le ciel pendant le vol. À chaque



2.2 Matériaux étalés sur une planche recouverte de colle pendant le cours sur les 4 A.

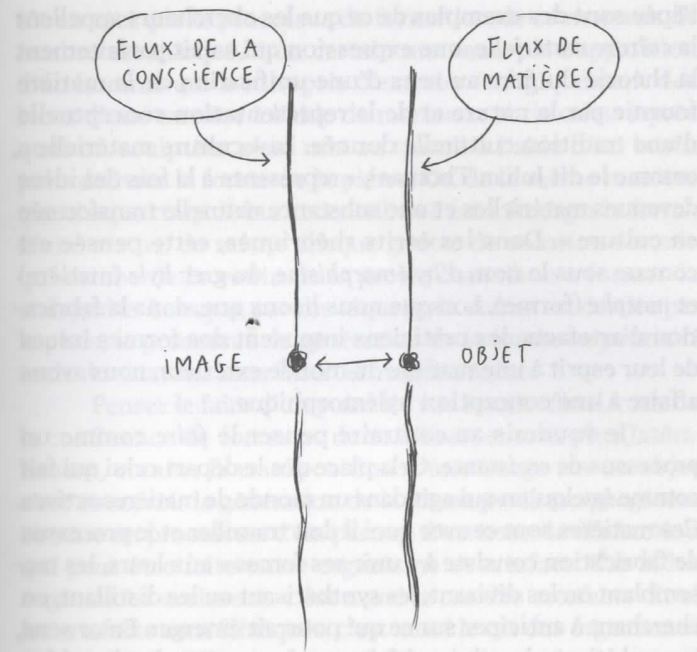
fois, en considérant ces objets abandonnés comme autant de matériaux, nous les retirions du cul-de-sac où ils avaient abouti et les réintégrions dans le cours de la vie.

### Le faire et la croissance

Ce chapitre va traiter de la façon dont il est possible de ramener les choses à la vie. Son principal argument peut s'exprimer sous la forme d'un simple diagramme. Dessinez deux lignes : elles n'ont pas besoin d'être droites, d'ailleurs vous pouvez les laisser quelque peu serpenter. Quoi qu'il en soit, elles doivent se développer parallèlement, comme les pistes laissées par des personnes marchant côte à côte. Chacune forme comme un chemin dessiné par un mouvement. Supposez qu'une de ces lignes corresponde au flux de la conscience, saturée de lumière, de son et de sensation. L'autre correspondrait au flux de matières qui circulent, se mélangent et se confondent. Imaginez ensuite que chaque

flux soit momentanément arrêté. Du côté de la conscience, cet arrêt prend la forme d'une *image*, comme un fuyard soudainement pris dans la lumière d'un projecteur. De l'autre côté, les matériaux prennent la forme solidifiée d'un *objet*, tel un rocher placé sur le chemin du fuyard et lui bloquant le passage. Sur notre diagramme, nous pourrions représenter ces deux arrêts par un point et par une tache respectivement sur chaque ligne. Ensuite, dessinez une flèche à double sens reliant les deux taches. Contrairement à la paire de lignes originelles, cette flèche n'est pas la trace d'un mouvement. C'est une représentation théorique, et non phénoménale, qui rend compte d'une forme de relation entre l'image et l'objet. Maintenant que le diagramme est complet (figure 2.3), nous pouvons résumer les arguments de ce chapitre, mais aussi de l'ouvrage entier. Il s'agit de changer de perspective en rompant avec l'aller-retour incessant de l'image à l'objet et de l'objet à l'image, lequel détermine la caractéristique principale de l'écriture académique dans les champs de l'anthropologie, de l'archéologie, de l'art et de l'architecture, pour prendre conscience des flux de matières et des flux de sensations dans lesquels les images et les objets prennent forme réciproquement. Selon notre diagramme, cela implique une rotation à 90°, du latéral au longitudinal.

Il sera question à maintes reprises plus tard d'une telle rotation. D'ailleurs, nous l'avons déjà rencontrée dans le chapitre précédent, lorsque nous avons distingué entre documentation ethnographique (latérale) et transformation anthropologique (longitudinale). En ce qui concerne la perception, elle sert de fondement à la distinction entre la relation optique et la relation tactile au monde. Cette distinction explique de nombreuses expériences tactiles décrites précédemment en montrant en quoi la relation optique ne se limite pas à une perception médiatisée par les yeux (et pas davantage la relation tactile à une perception par les mains). La distinction passe entre, d'un côté, l'improvisation créative du travail qui s'adapte au matériau qu'il trouve et, de l'autre, le travail non moins créatif qui consiste à imposer des fins conçues à l'avance à tel ou tel matériau. Elle sert de base



2.3 Diagramme du flux de la conscience et du flux de matières, et point d'arrêt produisant une image et un objet.

à la distinction formulée au chapitre 7 entre interaction et correspondance et au chapitre 8 entre connaissance articulée et connaissance personnelle. Cependant, et de manière plus fondamentale, elle reconduit à la question portant sur ce que veut dire *faire* des choses.

Nous sommes habitués à penser le *faire* en termes de *projet*. Faire quelque chose implique d'abord d'avoir une idée en tête de ce que l'on veut réaliser, puis de se procurer les matières premières nécessaires à cette réalisation. Et le travail s'achève lorsque les matières ont pris la forme qu'on voulait leur donner. Nous disons alors que nous avons produit un *artefact*. Un morceau de pierre devient une hache, un tas d'argile un pot, du métal fondu une épée. La hache, le pot et

l'épée sont des exemples de ce que les chercheurs appellent la *culture matérielle*, une expression qui saisit parfaitement la théorie du *faire* au sens d'une unification de la matière fournie par la nature et de la représentation conceptuelle d'une tradition culturelle donnée. La « culture matérielle », comme le dit Julian Thomas<sup>2</sup>, « représente à la fois des idées devenues matérielles et une substance naturelle transformée en culture ». Dans les écrits théoriques, cette pensée est connue sous le nom d'*hylémorphisme*, du grec *hyle* (matière) et *morphe* (forme). Lorsque nous lisons que, dans la fabrication d'artefacts, les praticiens imposent des formes issues de leur esprit à une matière du monde extérieur, nous avons affaire à une conception hylémorphique.

Je voudrais au contraire penser le *faire* comme un processus de *croissance*. Cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde de matières actives. Ces matières sont ce avec quoi il doit travailler et le processus de fabrication consiste à « unir ses forces » aux leurs, les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger. En ce sens, les ambitions de celui qui fait sont beaucoup plus humbles que celles impliquées par le schéma hylémorphique. Loin de se tenir à distance d'un monde passif en attente de recevoir les projets qui lui seraient imposés de l'extérieur, le mieux qu'il puisse faire est de s'insérer dans les processus déjà en cours, lesquels engendrent les formes du monde vivant qui nous environne (les plantes et les animaux, les vagues de l'eau, la neige et le sable, les rochers et les nuages), en ajoutant sa propre force aux forces et aux énergies déjà en jeu. De ce point de vue, il ne suffit pas de dire, par exemple, que la différence entre une statue de marbre et la formation rocheuse d'une stalagmite est celle qu'il y a entre un objet fabriqué et un objet non fabriqué. La différence réside plu-

2 Julian Thomas, « The Trouble With Material Culture », dans Vítor Oliveira Jorge et Julian Thomas (éds.), *Overcoming the Modern Invention of Material Culture*, *Journal of Iberian Archaeology*, Porto, ADECAP, n° 9-10, 2007, p. 11-23.

tôt en ceci que le processus de formation de ce morceau de marbre est marqué, à un certain moment, par l'apparition d'un homme qui a entrepris d'extraire énergiquement des blocs d'une carrière à l'aide de marteaux et de cales. Après quoi un sculpteur s'est mis au travail à l'aide d'un burin pour délivrer la forme de la pierre. Or, de la même manière que chaque coup de burin contribue à faire émerger la forme d'une statue, de même chaque goutte de solution saturée qui tombe de la voûte de la grotte contribue à former la stalagmite. Lorsque, par conséquent, la statue est érodée par la pluie, le processus de génération de la forme se poursuit, mais dorénavant sans intervention humaine.

Penser le faire d'un point de vue longitudinal, comme la confluence de forces et de matières, et non plus latéralement, comme la transposition d'une image sur un objet, c'est concevoir la génération de la forme, ou la *morphogénèse*, comme un processus. Cela permet d'atténuer la distinction qui peut être faite entre organisme et artefact. Car si les organismes croissent, c'est aussi le cas des artefacts. Et si les artefacts sont fabriqués, c'est aussi le cas des organismes. Ce qui fait la différence, parmi d'autres innombrables paramètres, c'est la part de l'implication humaine dans la génération de la forme : mais ce changement n'est que de degré et non de nature. Bien entendu, il ne s'agit en aucune manière de nier que celui qui fabrique puisse avoir une idée dans la tête de ce qu'il veut réaliser. Il se peut même qu'il veuille copier une œuvre qui se tient devant lui. N'est-ce pas ce qui distingue radicalement une statue d'une stalagmite ? Y a-t-il un sens à parler de design si ce n'est en référence aux seuls artefacts ? Je reviendrai sur cette question plus tard (chapitre 5). Il suffit de dire pour le moment que bien que le fabricant ait une forme à l'esprit, ce n'est toutefois pas elle qui crée l'œuvre : cette dernière résulte plutôt de l'engagement du fabricant avec la matière elle-même. C'est donc cet engagement qu'il nous faut observer si nous voulons comprendre comment les choses sont faites. À lire ce que les chercheurs ont pu dire et répéter sur ce sujet, tout se passe comme s'il suffisait d'avoir le projet d'une chose

pour que la chose soit déjà faite. Certaines visions de l'art ou de l'architecture conceptuelle ont porté ce raisonnement si loin que la chose elle-même en est devenue superflue. Celle-ci n'est plus alors qu'une représentation, une copie dérivée, du projet qui la précédait<sup>3</sup>. Si le tout de la forme est préfiguré par le projet, alors pourquoi se donner la peine de le réaliser ? Mais ceux qui font [*the makers*] savent bien que rien n'est jamais si simple. L'un des enjeux du livre est de les sortir de l'ombre où les a rejetés une application sans esprit critique du schéma hylémorphique, et de célébrer la créativité de leur travail.

#### Paniers dans le sable

Par une journée froide et venteuse de février, les étudiants des 4 A et moi étions de sortie sur une péninsule de sable située entre la plage et l'estuaire de la rivière Don qui se jette dans la mer sur le flanc nord de la ville d'Aberdeen. Des amoncellements de neige parsemaient encore le sol. Nous apprenions à fabriquer des paniers en osier sous la direction de l'anthropologue artisan Stephanie Bunn<sup>4</sup>. Pour composer un cadre, un nombre impair de branches en osier de différentes tailles avaient été enfoncées verticalement dans le sol et attachées au sommet, formant plus ou moins un cercle. Des branches étaient ensuite enroulées sur le plan horizontal alternativement en dedans et en dehors du cadre vertical de manière à construire graduellement une surface qui forme un cône renversé. Les étudiants travaillaient seuls ou à deux (figure 2.4). Dès le commencement, me semblait-il, de nombreux étudiants se sont montrés surpris par la nature récalcitrante du matériau. Dans un panier fini, l'osier

<sup>3</sup> Voir Marco Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, New York, Rowman & Littlefield, 1991.

<sup>4</sup> Stephanie Bunn, « From Enskillment to Houses of Learning », *Anthropology in Action*, New York, Berghahn Books, vol. 17, n° 2-3, 2010, p. 44-59.

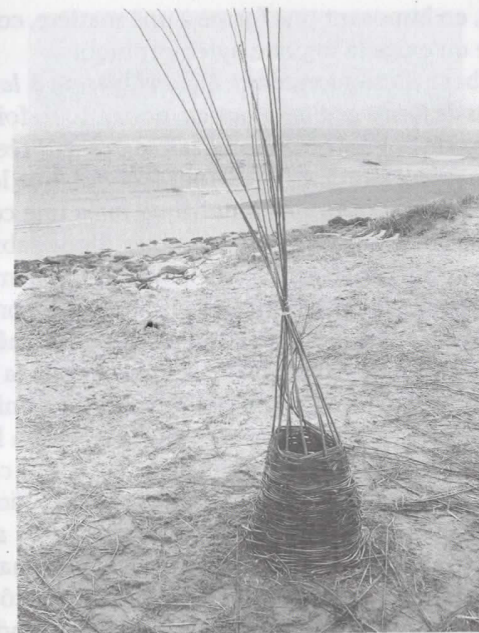


2.4 Fabrication de paniers en osier sur la plage, à proximité d'Aberdeen, Écosse.

semble se placer là naturellement, comme s'il avait toujours dû adopter cette forme. Parfois, une branche rebondissait en arrière et giflait le vannier au visage. Il fallait faire attention et être délicat. Plus tard, nous avons réalisé que c'était justement cette résistance, la friction provoquée entre les branches repliées les unes contre les autres, qui faisait tenir l'ensemble. La forme n'était pas imposée à la matière de l'extérieur, mais était engendrée par le champ de force qui se déployait dans les relations entre le vannier et l'osier. Par manque d'expérience, nous n'avions que très peu de contrôle sur la forme et les proportions précises de notre panier. La position accroupie que nous devions adopter pour le tressage demandait à notre corps (du moins à toute la partie située au-dessus des genoux) un effort musculaire important, si bien que les dimensions du panier étaient directement proportionnelles aux dimensions de l'extension du bras et de la hauteur des épaules. Les étudiants découvrirent qu'ils avaient des muscles placés à des endroits qu'ils n'avaient même pas imaginé, comme le leur rappelèrent les douleurs qu'après

quelque temps ils commencèrent à éprouver. Mais d'autres forces aussi intervenaient dans le processus d'apprentissage, telles que le vent. Un vent fort et persistant pliait dans une direction particulière les branches verticales du cadre, dont l'inclinaison était proportionnelle à la hauteur. Il n'était donc pas étonnant de voir que de nombreux paniers, plus particulièrement ceux qui étaient le plus près du rivage, étaient quelque peu penchés suivant une courbe élégante mais complètement inintentionnelle (figure 2.5).

Nous travaillâmes pendant presque trois heures, en développant progressivement un sens du rythme et en apprenant à maîtriser de mieux en mieux le matériau. Cependant, au fur et à mesure que le travail avançait, un nouveau problème se présenta à nous : comment savoir à quel moment notre tâche serait achevée ? Question difficile, car la fabrication d'un panier ne comporte pas de point final évident. La fin nous est apparue, non pas lorsque nous avons abouti à une forme correspondant à nos attentes – puisque nous n'avions pas d'idée claire de ce que nous voulions obtenir –, mais avec le déclin de la lumière du jour, la perspective imminente d'une grosse pluie, le refroidissement de la température ambiante, l'apparition d'une sensation de raideur de plus en plus insistante dans nos membres, et avec l'impression que chaque nouvelle branche devenait quelque peu superflue. Il nous a alors semblé qu'il était temps d'intégrer une base tressée séparément, de couper les branches verticales à la hauteur que nous avons atteinte, puis de soulever la construction en osier du sol et de la retourner pour révéler que ce que nous avons fait était effectivement un panier. Chaque panier était différent, reflétant de manière unique l'humeur et le tempérament, ainsi que la stature physique de celui qui l'avait construit. Finalement, les étudiants se dispersèrent à la tombée du jour, remportant fièrement chez eux le panier qu'ils avaient fait. Plus tard, ils me dirent qu'ils avaient plus appris au cours de cette après-midi que de beaucoup de cours et de lectures : en particulier sur ce que cela veut dire de faire des choses, sur la manière dont une forme émerge du mouvement, et des propriétés dynamiques des matériaux.



2.5 Panier en osier presque achevé.

#### Sur la matière et la forme

Peut-être nous objectera-t-on que l'exemple de la fabrication de paniers ne prouve rien et qu'il ne suffit certainement pas à invalider le modèle hylémorphique. Le fait que ce modèle se révèle sans pertinence pour comprendre le travail de tissage ne l'empêche nullement d'être d'un grand secours pour l'élucidation d'autres travaux de manufacture, où la forme est plus nettement imposée à la matière. Qu'en est-il, par exemple, de la fabrication de briques ? On accordera que, pour fabriquer des briques, il est nécessaire, avant de les chauffer au four, de presser de l'argile dans un moule rectangulaire préfabriqué, lequel semble bien imposer une forme à une matière (l'argile) initialement dénuée de forme. Fabriquer une brique revient donc à presser de l'argile dans

un moule, en imposant une forme à une matière, conformément à ce qu'exige la logique hylémorphique.

Gilbert Simondon, dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, nous a toutefois donné des raisons de douter que les choses se passent réellement de cette manière<sup>5</sup>. Il faut noter, tout d'abord, que le moule n'est pas une abstraction géométrique mais une construction solide qui a elle-même fait l'objet d'une fabrication à partir d'un matériau spécifique (traditionnellement, du bois dur, tel que le hêtre). Ensuite, il faut tenir compte du fait que l'argile dont il est question n'est pas lui-même une matière à l'état brut : après avoir été extraite de la terre, il a fallu, pour la rendre utilisable, la broyer et la tamiser afin d'enlever les pierres et autres impuretés, et enfin la pétrir complètement. Il est donc erroné de croire qu'au cours du moulage d'une brique, on assiste simplement à l'union d'une forme et d'une matière. Nous avons bien plutôt affaire à un processus mettant en relation deux demi-chaînes de transformation (la construction du moule, d'un côté, et la préparation de l'argile, de l'autre) de sorte à les rendre compatibles l'une avec l'autre : il faut que l'argile soit préparée de façon à pouvoir être accueillie par le moule, et que le moule soit construit de façon à pouvoir accueillir l'argile<sup>6</sup>. Enfin, au point de rencontre des deux, quand le bloc d'argile reçoit la déformation finale qui lui permet de remplir le moule, il faut observer la force expressive du geste de l'ouvrier qui se propage dans l'argile en expansion, laquelle vient se heurter

<sup>5</sup> Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2005. La première partie de la thèse fut publiée en 1964 et la seconde en 1989 seulement. Ce n'est qu'en 2005 que l'œuvre a été intégralement publiée. Le livre étant toujours en attente d'être traduit en anglais, il reste encore peu connu et rarement cité dans la littérature anthropologique anglophone. Nul doute pourtant que l'œuvre de Simondon peut potentiellement révolutionner ce champ de recherche. Voir à ce sujet Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2005, p. 167.

<sup>6</sup> Gilbert Simondon, *ibid.*, p. 41-45.



2.6 Fabricant de briques sous un toit de chaume, 1827.

à la résistance des parois en bois dur du moule. La brique, avec sa forme rectangulaire caractéristique, n'est donc pas le résultat d'une imposition de la forme sur la matière mais d'une *contra*-position égale de forces opposées immanentes de l'argile et du moule. Au sein de ce champ de force, la forme émerge en tant qu'équilibre des forces plus ou moins transitoires. À bien y regarder, il semblerait finalement que les briques ne soient pas si différentes des paniers (figure 2.6).

Pour Simondon – et c'est là la clé de ce qu'il entend par « individuation » –, la formation des choses demande à être pensée comme un processus de morphogenèse dans lequel la forme est toujours en émergence et non pas donnée par avance. Comme l'explique fort bien Brian Massumi, dans un commentaire des idées de Simondon, il s'agit d'affirmer

« la primauté du processus du devenir par rapport aux états par lesquels il passe<sup>7</sup> ». Au rebours du modèle hylémorphique où l'individuation est conçue comme le résultat de la réception passive de la forme par la matière, Simondon suggère de penser l'essence de la matière, ou du matériau, à partir de *l'activité de formation de la forme*. Le modèle hylémorphique, conclut Simondon<sup>8</sup>, correspond à la perspective d'un homme qui reste à l'extérieur de l'atelier, et ne considère que ce qui y entre et ce qui en sort. Il ne retient que les extrémités des deux demi-chaînes que l'opération technique élabore, tandis que demeure voilée l'opération même en vertu de laquelle des matériaux de différents ordres en viennent à prendre la forme qui est la leur. Tout se passe comme si, dans sa représentation des choses, il y avait un trou, faisant disparaître la véritable médiation, l'opération elle-même qui rattache l'une à l'autre les deux demi-chaînes. Il ne voit qu'une relation de moulage en lieu et place de la modulation continue qui se produit dans l'activité de prise de forme, dans le *devenir* des choses.

Dans leur *Traité de nomadologie*, le philosophe Gilles Deleuze et le psychanalyste Félix Guattari ont repris à leur compte le combat de Simondon contre l'hylémorphisme. C'est grâce à eux que les idées de Simondon ont commencé à être appréciées à leur juste valeur en archéologie et en anthropologie. Le problème du modèle matière-forme, nous disent Deleuze et Guattari, c'est qu'en supposant la fixité de la forme et l'homogénéité présumée de la matière, il échoue à rendre compte, tout d'abord, de la variabilité de la matière, de ses tensions et de son élasticité, de ses lignes de flux et de résistance, et ensuite des formations et déformations que ces modulations rendent possibles. En fait, insistent-ils, lorsque nous rencontrons de la matière, « c'est de la matière

7 Brian Massumi, « Technical Mentality' Revisited: Brian Massumi on Gilbert Simondon », entretien avec Arne De Boever, Alex Murray et Jon Roffe, *Parrhesia*, Melbourne, MSCP, n° 7, 2009, p. 30.

8 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit., p. 46.

en mouvement, en flux, en variation », d'où il résulte que « cette matière-flux ne peut être que suivie »<sup>9</sup>. Les artisans et praticiens qui prolongent ce flux sont les itinérants, les voyageurs, qui cherchent à faire l'épreuve de la granularité du devenir du monde et à plier ce devenir à des fins évolutives qu'il faut penser comme des « intuitions en acte<sup>10</sup> ».

Alors que Simondon prend comme exemple clé celui de la fabrication de briques, Deleuze et Guattari renvoient à la métallurgie. À leurs yeux, la métallurgie met clairement en évidence l'une des faiblesses les plus importantes du modèle hylémorphique, laquelle tient à ceci que ce modèle conçoit les diverses opérations techniques comme autant d'étapes appartenant à une même séquence, nettement séparées les unes des autres. Or, c'est précisément dans les lieux de passage que se joue l'opération principale de la métallurgie. Ainsi, si le forgeron dessine la forme de l'acier par la frappe du marteau sur l'enclume, il doit régulièrement remettre le fer dans le feu : les variations du matériau débordent le processus de formation et se poursuivent au-delà de lui. En effet, ce n'est qu'après avoir été forgé que l'acier est trempé dans l'eau. « Jamais la matière et la forme n'ont paru plus dures que dans la métallurgie, écrivent Deleuze et Guattari, et pourtant c'est la forme d'un développement continu qui tend à remplacer la succession des formes<sup>11</sup>. » Au lieu de l'enchaînement d'opérations discrètes que les analystes de la technique ont appelé *chaîne opératoire*<sup>12</sup>, nous avons affaire à quelque chose comme un mélange ininterrompu

9 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 509.

10 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *ibid.*, p. 509.

11 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *ibid.*, p. 511.

12 Le concept de « chaîne opératoire » a été introduit en anthropologie et en archéologie par André Leroi-Gourhan. Il est resté central pour les études comparatives portant sur la technique, spécialement chez les chercheurs français. Voir à ce sujet : Myriem Naji et Laurence Douny, « Editorial », *Journal of Material Culture*, Londres, University College London, vol. 4, n° 14, 2009, p. 411-432.

et contrapuntique de danse gestuelle et de modulation de la matière. Même l'acier s'écoule, et le forgeron suit le flux.

### Les deux faces de la matérialité

Lorsque les chercheurs parlent du « monde matériel », et de manière plus abstraite encore de la « matérialité », qu'entendent-ils exactement par là ? Posez la question à celles et ceux qui étudient la culture matérielle et vous aurez probablement des réponses contradictoires. Prenons quelques exemples. Le premier me vient de Christopher Tilley à propos de la pierre. Lorsqu'il considère la pierre dans sa « matérialité brute », Tilley déclare ne percevoir qu'un tas de matière informe. Un concept de matérialité est cependant nécessaire, pense-t-il, pour comprendre de quelle manière on donne forme et sens à l'intérieur d'un contexte social et historique spécifique à des blocs de pierre particuliers<sup>13</sup>. D'une manière similaire, Andrew Jones soutient que la notion de matérialité inclut à la fois « la composante matérielle ou physique de notre environnement » et « la manière dont ces propriétés matérielles sont inscrites dans les projets de vie des humains<sup>14</sup> ». Nicole Boivin nous dit quant à elle qu'elle utilise le terme « matérialité » pour « mettre l'accent sur la physicalité du monde matériel<sup>15</sup> », et que cette physicalité comprend en elle le fait « d'offrir des possibilités à l'agent humain ». Dans son introduction à un ensemble de textes sur le thème de la matérialité, Paul

13 Christopher Tilley, « Materiality in Materials », *Archaeological Dialogues*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 14, n° 1, 2007, p. 17.

14 Andrew Jones, « Archaeometry and Materiality: Materials-Based Analysis in Theory and Practice », *Archaeometry*, Oxford, University of Oxford, n° 46, 2004, p. 330.

15 Nicole Boivin, *Material Cultures, Material Minds: The Impact of Things on Human Thought, Society and Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 26.

Graves-Brown déclare que leur objet commun réside dans le fait de comprendre « de quelle manière la nature matérielle du monde qui nous entoure est appropriée par l'humanité<sup>16</sup> ». Et dans des termes presque identiques, Joshua Pollard explique que « par matérialité il entend la manière dont la nature matérielle du monde est prise en compte, appropriée et impliquée dans les projets humains<sup>17</sup> ».

Dans chaque cas, la matérialité semble présenter deux faces. D'un côté, la physicalité brute de la « nature matérielle » du monde et, de l'autre, l'organisation sociale et historique d'êtres humains qui, en s'appropriant cette physicalité pour leurs propres fins, sont supposés projeter sur elle leur propre projet et signification, transformant ainsi le matériau brut en artefacts aux formes bien dessinées. Cette ambivalence dans la compréhension du monde matériel reflète précisément les arguments que l'on pouvait trouver dans les vieux débats autour du concept de nature humaine. Celle-ci renvoyait simultanément au substrat grossier de l'instinct primaire que les humains étaient supposés partager avec les « brutes », et à la série de caractéristiques, incluant le langage, l'intelligence et la faculté de pensée symbolique, qui l'élevait à un niveau d'être bien au-dessus de toutes les autres créatures. Dans ces débats, le recours à la « nature humaine de la nature humaine<sup>18</sup> » ne résolvait pas cette ambivalence, il contribuait plutôt à la reproduire. D'ailleurs, la notion même d'humanité, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, illustre parfaitement la situation inextricable d'un être qui ne peut se connaître lui-même

16 Paul Graves-Brown, « Introduction », *Matter, Materiality and Modern Culture*, dans Paul Graves-Brown (éd.), Londres, Routledge, 2000, p. 1.

17 Joshua Pollard, « The Art of Decay and the Transformation of Substance » dans Colin Renfrew, Chris Gosden et Elizabeth DeMarrais (éds.), *Substance, Memory, Display*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2004, p. 48.

18 Leon Eisenberg, « The Human Nature of Human Nature », *Science*, Washington, AAAS, vol. 176, n° 4031, 1972, p. 123-128.

et connaître le monde dont il fait intégralement partie qu'en s'extrayant de ce monde et en se réinscrivant à un autre niveau d'être : mental plutôt que matériel, culturel plutôt que naturel<sup>19</sup>. De la même manière, la notion de matérialité du monde est présentée à la fois comme le fondement de l'existence et comme une externalité offerte à l'examen de l'esprit et à l'appropriation par une humanité transcendante. La matérialité, comme l'humanité, est un Janus bifrons.

Il n'est pas dans mon intention, comme le veut l'archéologue Bjørnar Olsen, d'éliminer le mot « matérialité » de notre vocabulaire ni d'en bannir l'utilisation<sup>20</sup>. À l'instar du terme d'« humanité », il serait tout bonnement difficile, si ce n'est impossible, de s'en passer. Nous devons cependant nous méfier des présupposés qu'il emporte avec lui et plus particulièrement, ainsi que nous le signalent les géographes Ben Anderson et John Wylie, de l'idée selon laquelle le monde matériel posséderait par nature des propriétés de résistance et une consistance de forme qui constitueraient sa *solidité*<sup>21</sup>. Olsen lui-même succombe à un tel présupposé lorsqu'il renvoie à la « dure physicalité<sup>22</sup> » du monde. Pourquoi serait-il si dur, si solide ? Pensez, par exemple, à un pot ordinaire. En son temps, il a pu servir dans nombre de situations, depuis le moment où il a été fabriqué jusqu'à ce qu'il casse, qu'il soit jeté puis rendu à la terre, pour être retrouvé des siècles plus tard lors d'une fouille archéologique. Est-il resté, malgré toutes ces épreuves, constamment le même ? Le pot, en tant que chose physique et matérielle, n'est-il pas toujours un

19 Tim Ingold, « The Man in the Machine and the Self-Builder », *Interdisciplinary Science Reviews*, Londres, Routledge, vol. 35, n° 3-4, 2010, p. 362-363.

20 Bjørnar Olsen, *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*, Plymouth, Altamira Press, 2010, p. 16.

21 Ben Anderson et John Wylie, « On Geography and Materiality », *Environment and Planning A*, Thousand Oaks, Sage Publications, vol. 41, 2009, p. 319.

22 Bjørnar Olsen, « Material Culture After Text: Re-Membering Things », *Norwegian Archaeological Review*, Londres, Routledge, vol. 36, n° 2, 2003, p. 88.

pot ? Pas vraiment, répond l'archéologue Cornelius Holtorf, dans ses « Notes sur la vie d'un pot en terre cuite<sup>23</sup> ». Car la matérialité du pot, affirme-t-il, n'est ni plus ni moins que les multiples manières dont, à travers l'histoire, il a été utilisé dans les projets de vie humains. En principe, il pourrait être tout ce qu'on voudrait qu'il soit. Notez qu'en disant cela Holtorf passe, si l'on peut dire, d'un côté de la matérialité à l'autre, c'est-à-dire de la matière physique aux formes sociales de son appropriation. Ce mouvement ne permet pas de ramollir, ni de liquéfier ou d'animer la matière. Si le pot a une vie (et celle-ci pourrait être « courte » ou « longue », selon qu'on la considère à partir du moment où il a été manufacturé jusqu'à celui où il a été jeté ou, éventuellement, celui où il a été retrouvé), elle ne correspond pas à la vie intrinsèque des matériaux dont il fut issu, mais à la vie humaine qui l'a entouré et lui a donné sens.

Qu'en est-il d'un artefact en pierre taillée ? Tout comme le pot, la pierre aura eu quelques moments clés dans sa vie, au moins trois selon le pré-historien Geoff Bailey : lorsqu'elle fut acquise, lorsqu'elle fut transformée en artefact et lorsque l'artefact fut jeté<sup>24</sup>. À ces trois moments on pourrait ajouter un quatrième, lorsqu'il fut retrouvé par l'archéologue, et un cinquième, lorsque son image fut publiée, ainsi que de nombreux autres moments possibles, par la suite. Ces moments sont connus par la postérité parce qu'ils ont laissé une trace matérielle, et l'artefact se présente, selon Bailey, comme une accumulation de traces, qu'il qualifie de « palimpseste ». Il va même jusqu'à affirmer que la matérialité d'une chose comme un artefact en pierre tient *par définition* dans ce par quoi il survit aux moments actifs de sa formation ou de son inscription. C'est une espèce d'empreinte négative

23 Cornelius Holtorf, « Notes on the Life History of a Pot Sherd », *Journal of Material Culture*, Thousand Oaks, Sage Publications, vol. 7, n° 1, 2002, p. 54.

24 Geoff Bailey, « Time Perspectives, Palimpsests and the Archaeology of Time », *Journal of Anthropological Archaeology*, Amsterdam, Elsevier, vol. 26, n° 2, 2007, p. 209.

du processus de formation. Ce qui nous ramène une fois encore à la caractérisation hylémorphique de la matérialité comme passivité réceptrice de forme plutôt qu'activité donatrice de forme. Pour résumer : que l'on cherche l'histoire des choses, avec Holtorf, dans la vie qui les environne ou, avec Bailey, dans les traces qu'elles laissent derrière elles, il semblerait que le recours à la matérialité, au *devenir* des matériaux, à leur potentiel génératif ou régénératif, c'est-à-dire à leur vie, soit passé à la trappe au bénéfice de la conception d'un monde déjà solidifié.

#### Retour à l'alchimie

Qu'est-ce donc que la matière ? De quoi parlons-nous lorsque nous parlons de matériaux ? La matière et les matériaux sont-ils la même chose ou sont-ils différents ? Pour comprendre le sens des matériaux du point de vue de ceux qui travaillent avec eux, qu'ils soient artisans, peintres ou praticiens dans d'autres domaines, je pense que nous devons, comme l'historien de l'art James Elkins le recommande, « nous employer à oublier la chimie<sup>25</sup> ». Plus précisément, nous devons nous rappeler de quelle manière les matériaux étaient compris à l'époque de l'alchimie. Le propos d'Elkin consiste à dire qu'avant l'introduction de la peinture de synthèse, la connaissance que le peintre avait de ses matériaux était fondamentalement alchimique. Peindre consistait à réunir, dans un seul mouvement, une certaine mixture matérielle sur le pinceau, en mettant en jeu une gestualité du corps à travers la main qui le tenait. Mais la science de la chimie ne peut pas plus définir cette mixture que la science anatomique ne peut définir le geste. Le chimiste pense la matière comme un invariant atomique ou une structure moléculaire. Ainsi l'eau se définit-elle comme H<sub>2</sub>O et le sel comme du chlorure de sodium. Pour l'alchimiste au contraire, le matériau est connu

25 James Elkins, *What Painting Is: How to Think About Painting, Using the Language of Alchemy*, Londres, Routledge, 2000, p. 9-39.

non pas par ce qu'il est mais par ce qu'il *fait*, en particulier lorsqu'il est mélangé avec d'autres matériaux et utilisé d'une manière particulière ou placé dans une situation particulière<sup>26</sup>. Parmi d'innombrables choses, l'eau gargouille dans la goulotte, se transforme en vapeur lorsqu'elle est chauffée, se glace lorsqu'elle est refroidie et dissout le sel. Et le sel peut, entre autres choses, être broyé en petits grains blancs pour passer par le trou d'un flacon, prévenir la congélation de l'eau sur les routes ou trottoirs, et donner du goût aux aliments.

Chantal Conneller introduit ses récentes explications sur l'archéologie des matériaux en comparant deux définitions de l'or. La première provient d'un manuel de chimie et l'autre d'un philosophe alchimiste perse du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour le chimiste, l'or est un des éléments du tableau périodique et possède en tant que tel une constitution essentielle qui lui est donnée indépendamment de la multiplicité des formes et des circonstances de son apparition ou de ses rencontres avec les humains. Mais pour l'alchimiste, l'or est jaunissant et brillant et tout ce qui se révélait jaunissant et brillant et qui brillait davantage encore sous l'eau et qui pouvait être transformé en fines feuilles, pouvait être considéré comme de l'or<sup>27</sup>. Pour rendre compte des différentes conceptions de ce qui semble apparemment être le « même » matériau, on pourrait dire, avec le théoricien du design David Pye, que l'un met l'accent sur les « propriétés » et l'autre sur les « qualités » du matériau. Les propriétés sont, pour Pye, objectives et scientifiquement mesurables, alors que les qualités sont subjectives, elles correspondent aux idées que les gens se font et qu'ils projettent sur le matériau en question<sup>28</sup>.

Mais pareille distinction ne fait que reproduire l'ambivalence à l'œuvre dans notre compréhension du monde

26 Voir à ce sujet Chantal Conneller, *An Archaeology of Materials: Substantial Transformations in Early Prehistoric Europe*, Londres, Routledge, 2011, p. 19.

27 Chantal Conneller, *ibid.*, p. 4.

28 David Pye, *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 47.

matériel, partagé entre une physicalité donnée et sa valorisation par l'activité humaine, ambivalence que nous cherchons précisément à dépasser<sup>29</sup>. L'expérience pratique de la connaissance des propriétés des matériaux, comme celle de l'alchimiste, n'est pas simplement projetée sur eux, mais se déploie à travers le temps d'une vie, depuis l'intimité gestuelle et l'engagement sensible dans une activité de fabrication ou dans un domaine précis. Comme le soutient Conneller, « les différents modes d'appréhension des matériaux ne correspondent pas simplement à des "concepts" séparés de la "réalité" des propriétés, mais se réalisent à travers différentes pratiques qui ont par elles-mêmes des effets matériels<sup>30</sup> ».

Mais justement parce que ces pratiques sont si variables et produisent des effets si différents, Conneller nous met en garde contre la tentation de transformer toute forme de compréhension issue d'un contexte particulier d'interaction matérielle et technique en une métathéorie applicable à tous les autres. Notre tâche consisterait plutôt à décrire et à analyser chaque cas en fonction de sa spécificité ethnographique. C'est pourquoi, bien que n'ignorant rien des tentatives de chercheurs tels que Simondon, Deleuze et Guattari, ou moi-même, visant à invalider le modèle hylémorphique, Conneller estime qu'il faut se méfier de la tendance que nous avons à voir l'ensemble des domaines des pratiques à travers les lunettes d'un seul. Là où Simondon fonde ses arguments généraux sur la seule fabrication de la brique, Deleuze et Guattari généralisent quant à eux à partir de l'exemple unique de la métallurgie, en n'hésitant pas à déclarer qu'« il y a coextensivité du métal à toute la matière, et de toute la matière à la métallurgie<sup>31</sup> ».

29 Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 2011, p. 30.

30 Chantal Conneller, *An Archaeology of Materials: Substantial Transformations in Early Prehistoric Europe*, op. cit., p. 5.

31 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, op. cit., p. 512.

S'il est vrai que le métal évolue, alors c'est *a fortiori* aussi le cas du bois et de l'argile, sans parler de l'herbe, de l'eau et des troupeaux. Pour ma part, je me suis appuyé sur la pratique de la vannerie pour mettre en avant un argument similaire sur la manière dont les formes des choses, quelles qu'elles soient, sont engendrées à travers des champs de forces et des circulations de matières en traversant les frontières que nous pourrions être tentés de tracer entre les praticiens, les matériaux et leur environnement<sup>32</sup>. En un sens, on pourrait dire que le forgeron dans sa forge et le charpentier dans son établi ne font rien d'autre que tresser. Le maçon lui-même est à sa façon un vannier qui assemble les briques grâce au mortier pour construire un mur en créant un motif régulier et répété<sup>33</sup>. Il ne s'agit pas, quoiqu'en dise Conneller, de faire comme s'il n'y avait aucune différence entre les propriétés de l'osier, du métal, du bois et de l'argile, ni de prétendre que les compétences du vannier sont les mêmes que celles du forgeron, du charpentier et du maçon. Il s'agit plutôt de mettre l'accent sur le sens d'une pratique qui est porteuse d'une compétence technique, ou sur le fait que les matériaux sont dotés de propriétés, quels que soient le champ de la pratique ou la nature des matériaux impliqués.

### L'énigme des matériaux

La compréhension de la pierre pourrait fournir un autre exemple. Ce matériau a beaucoup intéressé les archéologues, ne fût-ce que pour ses propriétés présumées de dureté, de solidité et de durabilité<sup>34</sup>. En effet, la manière dont ces

32 Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge, 2000, p. 339-348.

33 Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 6.

34 Voir Christopher Tilley, *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Archaeology*, Oxford, Berg, 2004.

propriétés sont mises en lumière va jusqu'à nous les faire apparaître comme universelles<sup>35</sup>. Pour construire un monument qui dure dans le temps, la pierre est le matériau le plus approprié. Cependant, nous ne pouvons tenir pour acquis que l'étonnante résistance au passage du temps des éléments de pierre – par opposition aux autres matériaux utilisés pour la construction qui se sont depuis érodés – ait été voulue par les premiers constructeurs, et que c'est pour cette raison qu'ils ont choisi d'incorporer la pierre dans leur construction. Ne se pourrait-il pas que la pierre ait été choisie par le passé non pas tant pour sa solidité et permanence que pour des propriétés opposées comme la fluidité et la mutabilité ? Il ne fait pas de doute que les anciens tailleurs de pierre en appréciaient les bords les plus durs lorsqu'ils fabriquaient des outils de pierre. Mais le peintre formé à l'alchimie faisait de son côté l'expérience de la souplesse de la pierre lorsqu'elle était écrasée jusqu'à produire de l'ocre pour former des couleurs. Certains types de pierre sont lourds, d'autres légers, certains sont durs, d'autres souples ou friables, certains se composent de feuilles plates et d'autres ne peuvent se tailler que par blocs. Tout bien considéré, conclut Conneller, « il est clair qu'il n'existe rien de tel que "la pierre", qu'il y a autant de sortes de pierres que de propriétés et que ces pierres deviennent différentes en fonction des manières dont elles sont travaillées<sup>36</sup> ».

Il n'est pas sûr toutefois que ce découpage typologique du genre « pierre » en un nombre incalculable de sous-genres puisse nous aider à répondre à notre question initiale : qu'est-ce que la matière ? Comme l'écrit l'architecte Peter Zumthor, « la matière est infinie » :

Prenez une pierre : vous pouvez la scier, la raboter, la percer ou la polir, elle sera à chaque fois quelque chose de différent. Prenez ensuite une petite quantité de cette

35 Chantal Conneller, *An Archaeology of Materials: Substantial Transformations in Early Prehistoric Europe*, op. cit., p. 82.

36 Chantal Conneller, *ibid.*, p. 82.

même pierre ou bien une grande quantité, elle sera autre à nouveau. Puis portez-la à la lumière, elle sera différente encore. Il y a des milliers de possibilités contenues dans un matériau<sup>37</sup>.

Mais s'il y a autant de pierres que de manières de les travailler, ainsi que Conneller finit par le reconnaître, alors deux pierres ne peuvent jamais être vraiment semblables. Si l'on allait jusqu'au bout de cette logique, le projet de classification aboutirait à la production d'autant de sous-genres qu'il y a de pierres dans le monde et nous n'en saurions pas plus sur ce qui consiste la « pierrosité » ! En effet, toute tentative visant à produire une classification des matériaux selon leurs propriétés ou attributs ne peut qu'échouer, pour la simple raison que ces propriétés ne sont pas fixes mais émergent continuellement avec les matériaux eux-mêmes. J'ai affirmé ailleurs, en faisant spécifiquement référence à la « pierrosité » de la pierre, que « les propriétés des matériaux ne sont pas des attributs mais des histoires »<sup>38</sup>. Les praticiens les connaissent en connaissant leurs histoires : histoires de ce qu'ils font et de ce qui se produit lorsqu'ils sont utilisés de telle ou telle manière. De telles histoires résistent profondément à n'importe quel projet de classification<sup>39</sup>. Les matériaux n'existent pas, en tant qu'objets, c'est-à-dire comme des entités statiques douées d'attributs déterminables. Ils ne sont pas, selon les termes de Karen Barad, « des petits morceaux de la nature », attendant, pour se réaliser, la marque d'une force externe comme la culture ou l'histoire. En tant que substances-en-devenir, elles insistent ou persistent bien plutôt, par-delà les destinations formelles qui, selon le moment, leur ont été assignées, et elles se transforment sans cesse. Quelle que soit la forme objective qui leur est donnée à tel ou tel moment, les matériaux sont toujours déjà

37 Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments: Surrounding Objects*, Berlin, Birkhäuser, 2006, p. 25.

38 Tim Ingold, *Being Alive*, op. cit., p. 32.

39 Tim Ingold, *ibid.*, p. 156-164.

en train de devenir quelque chose d'autre, ils sont toujours « déjà pris dans le cours d'une histoire<sup>40</sup> ».

Les matériaux sont ineffables. Ils ne peuvent être épinglés par des catégories ou des concepts établis. Décrire un quelconque matériau, c'est se confronter à une énigme dont la clé ne peut être découverte qu'à travers l'observation et la relation active avec ce qui est là<sup>41</sup>. L'énigme donne au matériau une voix et lui permet de dire sa propre histoire : c'est à nous, alors, de nous mettre à l'écoute des indices qu'il nous offre et de découvrir ce qu'il nous raconte. Pour revenir à un exemple mentionné précédemment : « Moi, jaune et brillant, qui brille davantage encore sous l'eau ruisselante. Qui suis-je ? » La réponse est évidente pour l'orpailleur sans qu'il ait besoin de le dire. Car il est là, scintillant dans le lit de la rivière. De la même manière que l'orpailleur passe au tamis l'eau boueuse à la recherche de l'or, il faut suivre les matériaux pour les connaître. Il faut « suivre la matière-flux comme productivité pure<sup>42</sup> », ainsi que l'on toujours fait les artisans. Chaque geste technique forme une question à laquelle le matériau répond en fonction de sa courbe naturelle. En suivant les matériaux, les praticiens se situent moins dans un rapport d'interaction que dans un rapport de correspondance avec eux (voir chapitre 7). *Faire* consiste alors en un processus de mise en correspondance : non pas imposer une forme préconçue à une substance matérielle

40 Karen Barad, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs*, Chicago, University of Chicago Press, vol. 28, n°3, 2003, p. 821.

41 Le mot « "substance" permet de répondre », selon le chercheur en littérature Daniel Tiffany (« Lyric Substance: on Riddles, Materialism, and Poetic Obscurity », *Critical Inquiry*, Chicago, University of Chicago, vol. 28, n°1, 2001, p. 75), « à la question posée par les choses qui parlent par énigmes [riddles] ». Le mot « riddle » (en français : énigme, devinette) est étymologiquement lié au verbe « to read » [lire], les deux provenant de l'ancien terme anglais « *readen* » qui veut dire : s'occuper et prendre conseil de.

42 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, op. cit., p. 512.

brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir. Dans le monde phénoménal, chaque matériau est en devenir, il ouvre un chemin ou une trajectoire dans un dédale de trajectoires.

Nous rejoignons en ce sens Deleuze et Guattari en considérant qu'il y a « une vie propre à la matière » – une vie toutefois cachée ou rendue invisible par le schéma hylémorphique qui réduit la matière à une substance inerte. C'est dans cette vie, affirment-ils, dans « la puissance immanente de corporéité de toute la matière et dans l'esprit de corps qui l'accompagne<sup>43</sup> » que réside le sens de la relation entre le faire (comme dans la vannerie, la maçonnerie ou la métallurgie) et l'alchimie. Lorsqu'il fait, l'artisan associe ses propres gestes et mouvements, sa vie même, au devenir des matériaux, s'alliant aux forces et aux flux qu'il s'applique à suivre et qui lui permettent de réaliser son œuvre. C'est le propre du désir de l'artisan que de voir ce que les matériaux peuvent *faire*, à la différence du désir des scientifiques qui vise à savoir ce qu'ils *sont*. C'est cela qui permet au premier, comme nous l'explique la philosophe Jane Bennett, de voir de la vie dans le matériau et par conséquent, de « collaborer de manière plus productive<sup>44</sup> » avec lui. Pour revenir une dernière fois au diagramme dont il a été question au tout début de ce chapitre (figure 2.3), comprendre ce qu'un matériau est capable de faire, comprendre de quelle manière collaborer avec lui, ou selon nos mots, comprendre comment se mettre en correspondance avec lui, c'est aborder le faire dans le sens longitudinal plutôt que latéral. Dans les deux chapitres suivants nous explorerons ce que ce mode de compréhension implique en pratique, tout d'abord en ce qui concerne le cas du travail de la pierre préhistorique, puis dans le cas de l'architecture médiévale.

43 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *ibid.*, p. 512.

44 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 60.

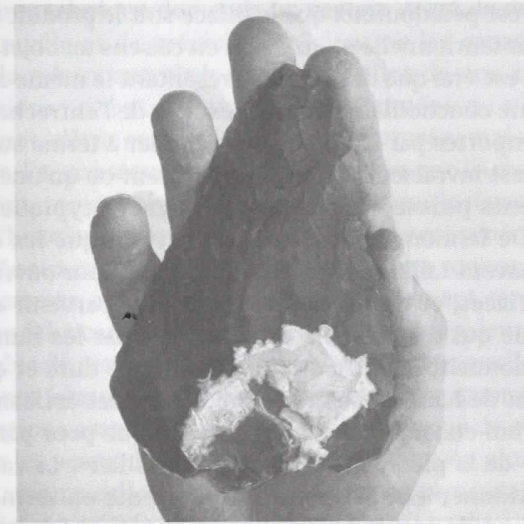
Le biface de l'Acheuléen

Le biface est l'une des choses les plus étranges et les plus énigmatiques de la préhistoire. J'ai devant moi, pendant que j'écris ces lignes, une reproduction exécutée sur ma demande par un artisan professionnel de la pierre, John Lord (figures 3.1 et 3.2). C'est un objet magnifique, parfaitement exécuté, mais dont l'utilité est loin d'être évidente. Il tient exactement dans la main grande ouverte d'un adulte. Je prends plaisir à le tenir et à sentir son poids et sa texture. Extrait d'un morceau de silex, portant quelques traces résiduelles de couleur blanche à ses extrémités, il forme ce que les préhistoriens appellent un biface : il a deux côtés convexes, dont l'un est un peu plus proéminent que l'autre, lesquels se rencontrent pour former une sorte de bosse qui se rétrécit elle-même pour devenir une pointe ronde. Les deux côtés portent les traces de la technique qui a servi à sa fabrication, laquelle opère par suppression étape par étape de lamelles à partir d'un caillou originel. Cette technique exploite les propriétés d'une cassure conchoïdale, ou encore la tendance qu'a le silex à se briser en éclats, pour finir en forme de bulbe là où le choc a eu lieu, lorsqu'on le heurte par un angle oblique près de son extrémité. Comme la surface arrondie de chaque éclat est un peu convexe, cette opération laisse des marques sur le noyau, en forme de concavité allongée. Une fois qu'un côté est complètement éclaté, de telles concavités se recoupent pour former une configuration irrégulière d'arêtes franches. L'arête où les deux côtés se rencontrent est étonnamment tranchant, élimé grâce à d'autres dentures obtenues à coups de matériaux moins durs et plus friables tels que du bois ou de la corne.

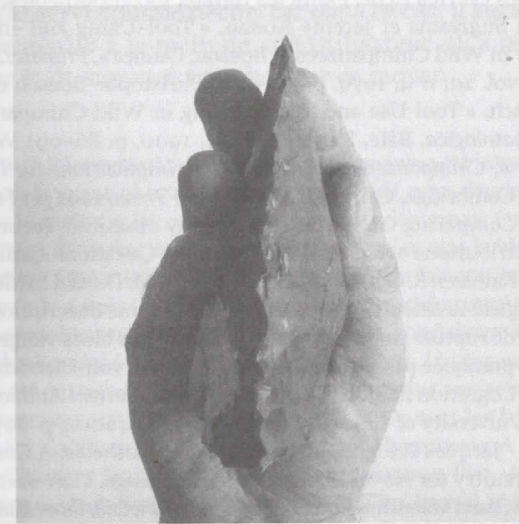
Le nom que l'on a donné à ces objets doit beaucoup aux circonstances qui ont entouré les premières importantes

découvertes de spécimens préhistoriques, dans les années 1830 et 1840, dans le site de Saint-Achel, dans le nord de la France. Le chercheur à l'origine de leur découverte s'appelaient Jacques Boucher de Perthes – un officier des douanes de la ville proche d'Abbeville. Estimant que ce qu'il venait de découvrir devait remonter à la plus haute Antiquité, il les baptisa du nom de « haches antédiluviennes ». D'abord tournées en ridicule par ses contemporains, ses allégations ont ensuite été acceptées et ont trouvé une place dans un milieu culturel qui s'habituaient progressivement à l'idée que le genre humain n'avait cessé d'évoluer depuis des millénaires. C'est ainsi qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le site de Saint-Achel en est venu à représenter toute une période de la préhistoire, associée à la fabrication d'artefacts semblables à ceux que Jacques Boucher de Perthes avait découverts. En 1925, l'ère de fabrication de tels objets a reçu officiellement l'appellation d'« Acheuléen » et les fameux artefacts ont été désignés de la même manière – nom qui d'ailleurs leur est resté. Toutefois, loin d'être confinés à la France, et même à l'Europe du Nord, des bifaces acheuléens ont été découverts un peu partout ailleurs en Europe, en Afrique, au Moyen Orient et au sud de l'Asie – sur les trois continents du Vieux Monde, donc, mais aussi à diverses périodes du passé couvrant plus d'un million d'années. Les plus vieux bifaces, de facture plutôt rustique, ont été découverts dans des sites d'Afrique de l'Est ; on estime d'ordinaire qu'ils ont entre 1,6 et 1,7 millions d'années. En Europe, certains étaient encore fabriqués il y a seulement 128 000 ans. Même si la comparaison des plus récents et des plus anciens spécimens témoigne d'un progrès constant en termes d'équilibre et de symétrie, la forme générale est restée globalement inchangée<sup>1</sup>.

1 Voir : Kathy Schick et Nicholas Toth, *Making Silent Stones Speak: Human Evolution and the Dawn of Technology*, New York, Simon & Schuster, 1993 ; Thomas Wynn, « Handaxe enigmas », *World Archaeology*, Londres, Routledge, vol. 27, n°1, 1995, p. 10-24 ; Maurice Bloche, *Essays on Cultural Transmission*, Oxford, Berg, 2005.



3.1 Réplique, réalisée par John Lord, d'un biface acheuléen, vue du côté plat.



3.2 Même réplique, vue du côté tranchant.

Il est peu douteux que le biface soit le produit d'une activité intentionnelle et qu'il soit en ce sens un objet fabriqué. S'il est vrai que des pierres présentant le même aspect de cassure conchoïdale peuvent résulter de l'entrechoc des galets emportés par la houle pour échouer à terme sur une plage, il est invraisemblable qu'un accident ou qu'une série d'accidents puisse engendrer l'éclatement typique d'un biface. De la même manière, il est certain que les chimpanzés savent tailler des pierres similaires pour ouvrir des noix coriaces, et qu'ils se servent pour y parvenir d'une technique qui ressemble à celle utilisée par les humains, en positionnant les pierres sur une surface dure et en les percutant de haut en bas. Nombreux sont les artisans qui aujourd'hui encore utilisent cette technique pour parvenir au cœur de la pierre qu'ils veulent travailler<sup>2</sup>. La cassure par fractionnement est pourtant différente en termes de méthode et de résultat de la cassure conchoïdale<sup>3</sup>. Cette

2 La littérature concernant la façon de casser des noix des chimpanzés est très riche. Parmi les travaux incontournables, citons Yukimaru Sugiyama et Jeremy Konan, « Tool-Using and -making Behaviour in Wild Chimpanzees at Bossou, Guinea », *Primates*, Berlin, Springer, vol. 20, n° 4, 1979, p. 513-524; Christophe Boesch et Hedwige Boesch, « Tool Use and Tool-Making in Wild Chimpanzees », *Folia Primatologica*, Bâle, Karger, vol. 54, 1990, p. 86-99; William C. McGrew, *Chimpanzee Material Culture: Implications for Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; et Frédéric Joulain, « Comparing Chimpanzee and Early Hominid Techniques: Some Contributions to Cultural and Cognitive Questions », dans Paul Mellars et Kathleen R. Gibson (éds.), Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1996, p. 173-189. Pour une description de la technique de rupture par scission afin d'obtenir des blocs vierges, telle qu'elle est pratiquée par les artisans d'aujourd'hui, voir Dietrich Stout, « Skill and Cognition in Stone Tool Production », *Current Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, vol. 43, n° 5, 2002, p. 697.

3 Jacques Pelegrin, « The Unitary Hypothesis: A Common Neural Circuitry for Novel Manipulation, Language, Plan-ahead and Throwing », dans Valentine Roux et Blandine Brill (éds.), *Stone Knapping: The Necessary Conditions for a Uniquely Hominin Behaviour*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2005, p. 25.

dernière technique demande un certain degré de dextérité bi-manuelle et de précision qui dépasse les capacités du singe le mieux entraîné, ou même celles de nos ancêtres hominiens<sup>4</sup> d'il y a deux millions d'années ou plus, qui semblent s'être servis de cailloux fracturés, mais jamais écaillés. Par conséquent, l'on peut bien dire que l'Acheuléen a introduit une technique sans équivalent dans le règne animal. Dans l'histoire des fossiles, cette technique est généralement associée aux restes des hominiens longtemps connus comme *Homo erectus*, et nous pouvons raisonnablement conjecturer que les fabricants de bifaces étaient principalement des individus de cette espèce. Quant à savoir pour quelle raison ils les ont fabriquées, force est d'avouer notre ignorance. Les explications avancées vont du plausible, comme de couper et gratter les peaux d'animaux ou des végétaux, au plus improbable, comme celle selon laquelle les chasseurs auraient tiré parti des propriétés aérodynamiques de la « hache », laquelle, lorsqu'elle est lancée d'un mouvement tournant, permettrait d'assommer ou de faire trébucher une proie inattentive<sup>5</sup>. La seule chose qui paraisse certaine est que cet objet ne peut pas avoir servi comme hache, car dans ce cas, il aurait causé plus de dégâts à la main de son utilisateur qu'à ce que ce dernier était supposé trancher par ce moyen.

4 Récemment, le terme général d'*hominin* a été introduit pour remplacer le terme plus traditionnel d'*hominidé*, pour décrire à la fois les êtres humains et les espèces proches mais désormais éteintes qui ont partagé des caractéristiques humaines telles que la bipédie. Ce changement a été motivé par la reconnaissance du fait que les humains et les grands singes (orangs-outans, gorilles et chimpanzés) sont en fait plus proches qu'on ne l'avait cru jusque-là, conduisant à élargir la classe des hominidés pour y inclure ces derniers. Un nouveau terme a donc été introduit en référence au groupe plus restreint, connu précédemment comme celui des hominidés. Ce sont les *hominins*.

5 William H. Calvin « The Unitary Hypothesis: A Common Neural Circuitry for Novel Manipulation, Language, Plan-Ahead and Throwing », dans Kathleen R. Gibson et Tim Ingold (éds.), *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 230-250.

En l'absence de meilleure explication, la majorité des préhistoriens ont opté pour la définition la plus prudente de cet artefact, compris comme un « outil d'utilité générale<sup>6</sup> ». Toutefois, le mystère fondamental du biface ne réside pas tant dans l'usage qui a pu être le sien que dans la stabilité de sa forme. Comment peut-on expliquer une telle stabilité ? S'agissant des outils humains du passé ou bien de ceux d'aujourd'hui, chacun fait spontanément l'hypothèse qu'ils résultent d'une action intentionnelle [*intelligent design*]<sup>7</sup>, ceux qui les avaient fabriqués ayant d'abord « vu » dans leur esprit la forme des objets qu'ils voulaient fabriquer avant de s'atteler à les réaliser. Il est difficile, lorsque l'on examine la forme d'un biface acheuléen, de ne pas estimer qu'une intention [*design*] du même type a présidé à sa conception. La forme du biface, semble-t-il, n'est nullement préfigurée dans le matériau d'origine — à savoir dans les morceaux de pierre naturellement irréguliers —, pas plus que dans la relation de l'artisan avec la matière. Si la forme a été imposée arbitrairement au matériau, quelle autre origine lui donner si ce n'est l'esprit de l'artisan, où l'idée a germé et d'où elle a été transmise à d'autres artisans par voie de tradition ? De fait, nombreux sont les archéologues à avoir défendu cette thèse. John Gowlett, par exemple, assure que l'*Homo erectus* d'il y a 700 000 ans possédait un sens aigu des proportions, au point de pouvoir modifier en conséquence le monde extérieur<sup>8</sup>. De la même manière, après s'être longuement essayé à l'art du sculpteur de biface, Jacques Pelegrin a tiré la conclusion que la régularité et la symétrie des bifaces apportaient la preuve la plus irréfutable que ceux qui les ont fabriqués

6 Thomas Wynn, « Layers of Thinking in Tool Behavior », *ibid.*, p. 14.

7 Note du traducteur : Sur l'importance du concept de « *design* », qui jouera un rôle central dans les chapitres 4 et 5, et sur la difficulté qu'il y a à le traduire en français, voir la note p. 119-120.

8 John A. J. Gowlett, « Mental Abilities of Early Man: A Look at Some Hard Evidence », dans Robert Foley (éd.), *Hominid Evolution and Community Ecology*, Londres, Academic Press, 1984, p. 185.

étaient guidés par « une image mentale préexistante » que l'on pourrait qualifier de « concept »<sup>9</sup>. En bref, on suppose que, comme n'importe quel artisan moderne, le fabricant de biface acheuléen avait commencé son travail en se donnant un modèle ou une représentation en imagination de l'objet qu'il voulait fabriquer. « Le créateur, comme l'affirme Brian Fagan, devait imaginer la forme de l'artefact qu'il allait produire à partir d'un simple morceau de pierre<sup>10</sup>. »

#### Instinct ou intelligence

Mais en admettant que cette thèse soit recevable et que la forme soit la matérialisation d'un concept préalable [*design concept*], il reste à expliquer comment il est possible qu'un tel concept ait pu conserver une telle stabilité au cours de plus d'un million d'années sur les trois continents ? L'histoire de l'humanité porte témoignage de la surprenante diversité de projets et de conceptions, souvent d'une grande ingéniosité, ayant vu le jour. Parmi ces derniers, quelques-uns ont trouvé place au sein d'une tradition bien établie, respectée pendant des siècles, voire des millénaires. Or rien dans les archives de l'ethnographie, ou au cours de la dernière centaine de milliers d'années de la préhistoire, n'a ne serait-ce qu'approché l'extraordinaire diffusion et la persistance du biface. Suggérer comme le fait Pelegrin que cette forme est restée constante en invoquant l'argument selon lequel « l'inertie de la tradition » a retardé l'évolution en matière « d'images mentales »<sup>11</sup> ne paraît

9 Jacques Pelegrin, « A Framework for Analysing Prehistoric Stone Tool Manufacture and a Tentative of Application to Some Early Stone Industries », dans Arlette Berthelet et Jean Chavaillon (éds.), *The Use of Tools by Human and Non-Human Primates*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 310.

10 Brian Fagan et Nadia Durrani, *People of the Earth: An Introduction to World Prehistory*, New York, Routledge, 1989, p. 138.

11 Jacques Pelegrin, « A framework for Analysing Prehistoric Stone Tool Manufacture... », art. cit., p. 312.

pas très convaincant, car pourquoi cette prétendue inertie de la tradition aurait-elle dû bloquer toute innovation à l'époque de l'*Homo erectus* plutôt qu'à toute époque ultérieure ? Si les hommes qui ont fabriqué les bifaces ont eu l'intelligence d'imaginer des formes avant leur réalisation, alors pourquoi n'auraient-ils pu inventer des formes alternatives, comme l'ont fait leurs descendants *Homo sapiens*, dont nous faisons partie ? Se pourrait-il que l'*Homo erectus* ne se soit pas conformé aux règles d'un modèle mental, traditionnel ou autre, au moment de tailler en éclats leurs cailloux ? Dans la pérennité de sa forme, le biface apparaît presque comme une excroissance prothétique du corps des hominidiens, une sorte de complément au squelette, différant seulement des dents ou des ongles en ce qu'il est extra-somatique et détachable. Après tout, dans la mesure où ils ont pu développer l'habileté nécessaire à cette fin, les oiseaux ont construit des nids et les castors des barrages à la manière particulière et plus ou moins invariable de leur espèce, correspondant toujours aux propriétés et aux qualités spécifiques des matières premières auxquelles ils avaient accès dans leur milieu déterminé. Pourquoi en aurait-il été autrement pour l'*Homo erectus* ? Ne pourrions-nous donc tenir tout simplement la fabrication de bifaces pour l'expression d'un instinct ?

Telle est la thèse qui a été avancée par l'un des plus grands et assurément l'un des plus originaux archéologues du XX<sup>e</sup> siècle, André Leroi-Gourhan, dans son traité de 1964, *Le geste et la parole*<sup>12</sup>. Dans une terminologie qui lui est toute personnelle et qui est désormais quelque peu obsolète, André Leroi-Gourhan nous explique que les outils des fabricants de bifaces – les « Archantropiens » – « restent dans une large mesure une émanation directe du comportement spécifique », et que chacun d'entre eux était « une sécrétion du corps et du cerveau des Anthropiens »<sup>13</sup>. Tout se passe comme si

12 Publié en anglais en 1993 dans la superbe traduction d'Anna Bostock Berger.

13 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et Langage*, Paris, Albin Michel, t. 1, 1964, p. 132 et p. 140.

l'activité technique suintait du corps archantropien et se figeait sous la forme d'artefacts. Étant étroitement liées au corps même de ceux qui les ont fabriquées, tout se passe comme si les formes ne pouvaient pas évoluer plus vite que la morphologie des squelettes des créatures : tous deux « suivent le rythme de l'évolution biologique<sup>14</sup> ».

Toutefois, s'il est bien un auteur qui semble n'avoir pas tout à fait cru en la vérité de cette thèse, c'est Leroi-Gourhan lui-même. Biffant d'une ligne tout ce qu'il venait de dire quelques pages auparavant, on le voit en effet écrire que la forme du biface doit avoir « préexisté dans l'esprit du fabricant », et que sa confection « suppose un choix judicieux du galet et du bloc de pierre dans lequel la retouche va découper la forme de l'outil en amande »<sup>15</sup>. Pourvus d'une intelligence complexe, les archanthropiens, poursuit-il, étaient « de remarquables techniciens capables de prévoir la forme de leurs bifaces [...] dans un bloc brut<sup>16</sup> ». Mais dans ce cas-là, pourquoi ne pouvaient-ils pas visualiser d'autres formes, ou les fabriquer à partir de matériaux différents ? Leroi-Gourhan n'a bien sûr pas manqué de se poser la question, sans réussir toutefois à y répondre, s'excusant de son échec de manière assez peu convaincante en invoquant la difficulté qu'il y a, à l'aide de notre cerveau d'*Homo sapiens*, à comprendre la vie intellectuelle d'une créature dont l'esprit fonctionnait d'une façon très différente du nôtre.

Comme beaucoup de préhistoriens avant et après lui, Leroi-Gourhan semble être pris dans une double impasse. Si, d'une part, la forme du biface est liée au schéma du corps, alors nous pouvons bien rendre compte de sa pérennité mais plus de l'apparente intelligence qu'implique sa conception [*design*]. Et d'autre part, si nous considérons le biface comme le produit d'une intelligence complexe, alors nous pouvons bien rendre compte de l'intelligence qu'implique sa conception [*design*] mais plus de la pérennité de la forme.

14 André Leroi-Gourhan, *ibid.*, p. 152.

15 André Leroi-Gourhan, *ibid.*, p. 139.

16 André Leroi-Gourhan, *ibid.*, p. 199.

C'est ce qui conduit Leroi-Gourhan tantôt à mettre l'accent sur les prérequis intellectuels de la technicité archantropienne, tantôt à nier que cette dernière ait une quelconque composante intellectuelle. Je ne crois pas cependant que le problème réside dans les limitations du cerveau des *Homo sapiens*. Il réside plutôt dans le dilemme constitutif qui est à la base de notre propre définition collective comme espèce naturelle qui ne se connaît elle-même comme telle que parce qu'elle a dépassé un seuil de l'existence, pour entrer dans un domaine *au-delà* du naturel.

Les racines de ce dilemme traversent en profondeur la tradition philosophique occidentale, avec d'interminables argumentations sur la relation entre le corps humain, entendu comme une partie intégrale du monde matériel, et l'âme qui semble apporter dans ce monde ses idées et ses conceptions propres. Depuis Aristote, cette distinction entre corps et âme a été considérée comme l'instanciation d'une division plus générale entre la matière et la forme. D'après Aristote, toute substance est un composé de matière et de forme, rassemblées à l'acte de sa création<sup>17</sup>. Là réside comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, la base du modèle hylémorphique de la fabrication. Dans l'histoire de la philosophie occidentale qui a suivi, le modèle hylémorphique n'a cessé de gagner en autorité. Le couple forme-matière est devenu également de plus en plus déséquilibré : la forme est apparue comme étant ce qui est imposée par un agent censée posséder un dessein [*design*] particulier à l'esprit en vue d'atteindre une certaine finalité, tandis que la matière, rendue passive et inerte, a été considérée comme le réceptacle de l'action de l'agent.

17 Comme l'explique Aristote au début du Livre II du *De Anima* (1, 412a 6-11) : « Nous exprimons bien un genre particulier de réalités en parlant de substance. Mais celle-ci s'entend, soit comme matière (chose qui par soi ne constitue pas une réalité singulière), soit comme aspect ou forme (en vertu de quoi précisément on peut parler d'une réalité singulière), soit, troisièmement, comme le composé des deux. Par ailleurs, la matière est puissance alors que la forme est réalisation » (*De l'âme*, Paris, Flammarion, 1993, p. 135).

## Le paralogisme de l'artefact achevé

Lorsque l'anthropologue et biologiste Ralph Holloway, à la suite d'une longue lignée de prédécesseurs, demanda une fois de plus que l'on considère la culture comme un domaine spécifiquement *humain*, défini comme « l'imposition d'une forme arbitraire à l'environnement<sup>18</sup> », il s'est simplement contenté, en avançant une telle proposition, de livrer une version moderne de l'hylémorphisme. La culture fournirait les formes, et la nature les matériaux ; en surimposant les unes aux autres, les hommes créeraient des artefacts, lesquels les entourent toujours davantage. Holloway était certainement persuadé que le biface acheuléen était un artefact dans le strict sens du terme. Et donc, en tant que tel, un exemplaire typique de la culture matérielle, et un indice indubitable de l'humanité de son créateur. À l'époque où son texte a été rédigé, il y a un peu plus de quarante ans, la plupart des archéologues et des anthropologues auraient été d'accord avec lui. Quelles que puissent être par ailleurs les différences entre l'*Homo erectus* et l'*Homo sapiens* – lesquelles ressortissent principalement à la question de la production du langage –, il est certain que la capacité d'imaginer des formes avant de les réaliser en pratique devait être largement commune à l'un et à l'autre.

Pourtant, lors d'un colloque organisé en 1990 – dédié à la question des liens, dans l'évolution humaine, entre, d'une part, la fabrication d'outils et la cognition, et, d'autre part, entre ces deux facultés et le langage –, le consensus a volé en éclats. Dans un texte coécrit avec le psychologue William Noble, l'archéologue de la préhistoire Iain Davidson a défendu une thèse radicalement différente sur la fabrication du biface. Pourquoi, demandent-ils, ne pourrait-on pas faire l'hypothèse que le fabricant n'a en fait jamais eu l'intention de produire cette chose que nous appelons un biface ? Supposons que l'*Homo erectus* ait eu besoin d'instruments

18 Ralph Holloway, « Culture, a Human Domain », *Current Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, n° 4, 1969, p. 395.

aiguisés qui soient à la fois petits et jetables, et qui ne s'émousseraient pas trop rapidement. Qu'aurait-il pu trouver de mieux qu'un éclat, tout juste extrait d'un bloc de roc ? En transportant partout avec soi un bloc dur et peut-être aussi une pierre servant de marteau, il lui aurait été possible en outre de récupérer des éclats rapidement, lorsque le besoin s'en faisait sentir, puis de s'en débarrasser lorsque le bloc avait été réduit au point de ne plus pouvoir être éclaté utilement. Si une telle hypothèse est juste, alors ce que les archéologues ont estimé être des artefacts fabriqués dans un but précis ne serait, selon Davidson et Noble, que des résidus de blocs : bref, des restes<sup>19</sup>.

Cette hypothèse fut accueillie sur le moment avec scepticisme, pour ne pas dire avec dédain, et la situation ne s'est guère améliorée depuis. Cinq ans plus tard, l'un des participants de ce même colloque, Thomas Wynn, publia un article dans lequel il réfuta cette hypothèse point par point<sup>20</sup>. La symétrie bifaciale de cet objet, fit remarquer Wynn, est trop prononcée pour être le simple résultat d'un processus d'éclatement aléatoire. Plus encore, la production de cette forme symétrique a nécessité la suppression de nombreuses écailles minuscules, trop petites pour être d'une quelconque utilité. Finalement, le fait qu'il ait été possible dans certains cas de reconstruire des blocs entiers en reconstituant les haches à partir du puzzle d'éclats dispersés en certains lieux, démontre qu'elles avaient été produites au cours d'une seule séance, plutôt que rejetées à la fin d'une suite d'épisodes épars. De là la conclusion sans équivoque que tirait Wynn :

Le biface a été une idée imposée au monde matériel – idée qui a été partagée par beaucoup d'individus. Il s'agissait d'une véritable catégorie culturelle. Les tailleurs de pierre ont décidé de produire des bifaces en tant que

19 Iain Davidson et William Noble, « Tools and Language in Human Evolution », dans Kathleen R. Gibson et Tim Ingold (éds.), *op. cit.*, p. 372

20 Thomas Wynn, « Handaxe enigmas », art. cit.

produits finis. Ils avaient bien des blocs au départ, mais la forme finale elle-même était clairement intentionnelle, ce qui nous donne par conséquent un aperçu de la façon de penser de ces artisans<sup>21</sup>.

Jacques Pelegrin, en combinant ses recherches archéologiques à une longue pratique de la taille du silex, est arrivé aux mêmes conclusions. La qualité du travail, évidente dans le cas d'un biface bien exécuté, autant que la régularité de la forme, indique clairement qu'une intention, indépendante de la matière brute, a présidé à sa fabrication.

Les méthodes de taille très élaborées des paléohominiens tels que les *homo-erectus*, écrit-il, prouvent qu'il y a des centaines de milliers d'années, ces hommes n'avaient pas seulement des capacités motrices très précises mais qu'un modèle mental encadrait déjà toute leur processus de taille. Leur technique était subordonnée à, et structurée par, des visées géométriques<sup>22</sup>.

En fait, les indices qui contredisent l'hypothèse selon laquelle les fabricants de bifaces cherchaient surtout à produire des éclats, sont absolument convaincants<sup>23</sup>. Cependant,

21 Thomas Wynn, *ibid.*, p.12.

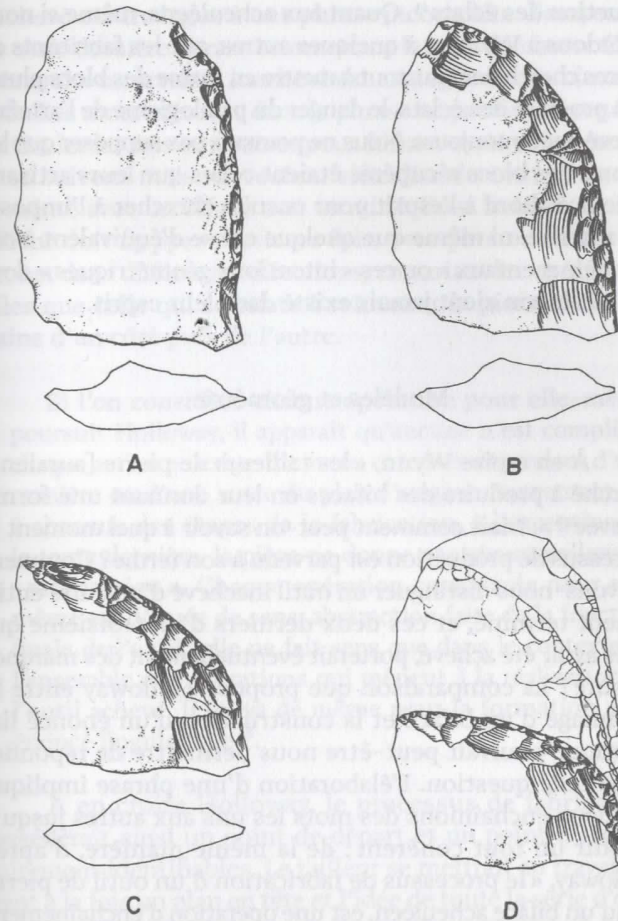
22 Jacques Pelegrin, « Remarks About Archaeological Techniques... », art. cit., p. 3 ; italiques ajoutées.

23 Cela ne veut pas dire que l'hypothèse ait finalement été réfutée. Tony Baker (« The Acheulean Handaxe », 2006 [en ligne]) l'a brillamment défendue. Selon lui, l'*Homo erectus* n'aurait pas eu la dextérité nécessaire pour tenir fermement le bloc d'une main tout en le percutant de l'autre. L'artisan devait donc compter sur l'inertie de la masse du bloc pour résister à chaque coup, qui devait à son tour être dirigé vers le centre de la masse plutôt que tangentiellement – sinon le bloc se serait trouvé déplacé par la force du coup. Une telle technique privilégierait de plus gros blocs comportant une masse plus importante plutôt que des blocs plus petits qui, pour les artisans d'aujourd'hui, sont plus faciles à tenir en main. Quant aux éclats de ces blocs, forcément de taille plus importante, ils auraient fourni la matière d'autres outils utilisables.

en proposant cette hypothèse, Davidson et Noble ambitionnaient par-dessus tout de faire valoir l'importance principale de la distinction consistant à bien séparer la forme finale d'un artefact, tel qu'une fouille archéologique peut le découvrir, et la « forme finale » qu'a voulu lui donner celui qui l'a fabriqué initialement. Il se peut tout à fait par exemple que le bloc de roc découvert aujourd'hui par les archéologues et qu'ils tiennent pour un biface ait été rejeté par son créateur ou utilisateur. Il se pourrait aussi qu'il ait été rejeté, non au moment de sa création, mais une fois devenu hors d'usage. Songez par analogie à nos crayons modernes produits industriellement. L'idée ne me viendrait pas de jeter un crayon de bois neuf. Mais à force de s'en servir, il faut bien à un moment ou à un autre le tailler, et à chaque fois qu'il est taillé il se raccourcit jusqu'à devenir trop court pour être tenu dans la main. Alors, il n'y a plus rien d'autre à en faire que de le jeter. Imaginez maintenant qu'un archéologue fouille ma poubelle dans quelques siècles, après avoir examiné le contenu de centaines d'autres poubelles du début du XXI<sup>e</sup> siècle, et qu'il tire la conclusion que ces choses, couramment appelées des « crayons », n'avaient pas vraiment été conçues pour dessiner, compte tenu de leur petite taille (peut-être revêtaient-ils une fonction symbolique ou jouaient-ils un rôle dans certains rituels): eh bien, notre archéologue commettrait ce que Davidson et Noble appellent le *paralogisme de l'artefact achevé*<sup>24</sup>.

À certains égards, les outils en silex ne diffèrent guère des crayons. Eux aussi s'usent et eux-aussi peuvent avoir besoin d'être aiguisés jusqu'à être réduits à l'état de moignons et rejetés (figure 3.3). Harold Dibble a montré par exemple comment différents types d'outils de pierre taillée de l'époque moustérienne, associée aux hommes de Néanderthal (-40 000 ans) et souvent catégorisés comme des pointes ou des grattoirs, pouvaient tout aussi bien être considérés comme correspondant à différentes étapes de la

24 Iain Davidson et William Noble, « Tools and Language in Human Evolution », art. cit., p. 365.



3.3 Stades successifs (de A à D) de réduction d'un grattoir en pierre taillée, reproduit par Harold Dibble. Il observe qu'à mesure que « la réduction se poursuit, la retouche a tendance à être plus lourde, la taille des éclats et la surface diminuent et, typologiquement, l'outil passe d'un grattoir à un tranchant transversal ».

réduction des éclats<sup>25</sup>. Quant aux acheuléens, même si nous accordons à Wynn et à quelques autres, que les fabricants de bifaces cherchaient surtout à mettre en forme des blocs plutôt qu'à produire des éclats, le danger du paralogisme de l'artefact achevé guette toujours. Nous ne pouvons pas supposer que les formes des blocs récupérés étaient celles que leurs artisans avaient d'abord à l'esprit pour ensuite chercher à l'imposer à la matière, ni même que quelque chose d'équivalent à ces « modèles mentaux » ou ces « intentions géométriques » dont parle Pelegrin aient jamais existé dans leur esprit.

#### Modèles et géométrie

À en croire Wynn, « les tailleurs de pierre [auraient] cherché à produire des bifaces en leur donnant une forme achevée<sup>26</sup> ». Mais comment peut-on savoir à quel moment le processus de production est parvenu à son terme ? Comment pouvons-nous distinguer un outil inachevé d'un autre entièrement terminé, et ces deux derniers d'un troisième qui, après avoir été achevé, porterait éventuellement des marques d'usure ? La comparaison que propose Holloway entre le façonnage d'un biface et la construction d'un énoncé linguistique pourrait peut-être nous permettre de répondre à une telle question. L'élaboration d'une phrase implique que nous enchaînons des mots les uns aux autres jusqu'à obtenir un tout cohérent ; de la même manière, d'après Holloway, « le processus de fabrication d'un outil de pierre, tel qu'un biface acheuléen, est une opération d'enchaînement, hiérarchiquement organisée<sup>27</sup> ». Par conséquent, un artefact

25 Harold L. Dibble, « Reduction Sequences in the Manufacture of Mousterian Implements of France », dans Olga Soffer (éd.), *The Pleistocene Old World: Regional Perspectives*, New York, Plenum Press, 1987, p. 33-44.

26 Thomas Wynn, « Handaxe Enigmas », art. cit., p. 12.

27 Ralph Holloway, « Culture, a Human Domain », art. cit., p. 402.

inachevé est analogue à une phrase incomplète. Essayez de lire cette dernière phrase en omettant le mot « phrase ». Cela donnerait : un artefact inachevé est analogue à une... incomplète. Les mots présents dans la phrase ne parviennent pas à s'articuler les uns aux autres pour former un tout cohérent ; ils se suivent mais ne veulent rien dire du tout. Il en est de même avec un biface non terminé. Pour le fabriquer, le tailleur doit frapper plusieurs fois, avec plus ou moins de force et dans différentes directions, en variant les opérations, telles que celle qui consiste à retourner la pierre dans les mains d'un côté puis de l'autre.

Si l'on considère chaque opération pour elle-même, poursuit Holloway, il apparaît qu'aucune n'est complète ; chaque action en exige une autre, et toutes dépendent d'une manière ou d'une autre du plan d'origine. Autrement dit, à chacune des étapes de la fabrication, à l'exception de la toute dernière, la pièce ne donne pas structurellement « satisfaction ». Chaque opération considérée pour elle-même est dénuée de sens, abstraction faite de la fonction finale de l'outil ; elle ne fait sens que dans le contexte de l'ensemble des opérations qui mènent à la réalisation de l'outil achevé. Il en va de même pour la formation d'un énoncé linguistique<sup>28</sup>.

À en croire Holloway, le processus de fabrication posséderait ainsi un point de départ et un point d'arrivée clairement identifiables. Le tailleur se mettrait au travail en ayant à la fois un plan en tête et l'idée de toute la série d'opérations à effectuer pour atteindre son but. Chemin faisant, ces opérations s'assembleraient une à une pour former une totalité correspondant exactement à ce qu'il avait prévu<sup>29</sup>.

28 Ralph Holloway, *ibid.*, p. 402.

29 Dietrich Stout et ses collègues ont récemment soutenu, dans le même ordre d'idée, que l'outillage acheuléen « requiert une mise en forme intentionnelle pour permettre d'arriver à une forme prédéterminée », laquelle exige « un plan sophistiqué incluant la subordination de buts immédiats à des objectifs au long terme ».

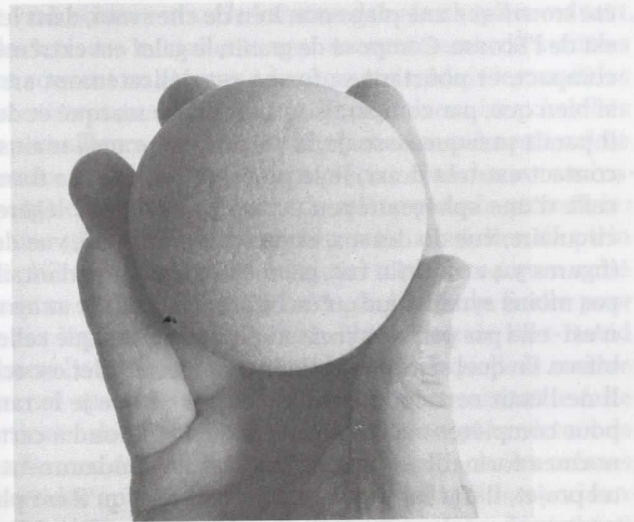
Mais seule la toute dernière opération – telle la dernière pièce d'un puzzle – permettrait à l'artefact de former un tout cohérent et d'être pleinement achevé.

En bref: en l'absence d'un dessein initial [*initial design*], il serait impossible de produire un objet achevé; rien ne pourrait permettre d'atteindre le point d'arrivée en l'absence de tout point de départ. Une chose ne peut être jugée conforme à la finalité qui est la sienne qu'en référence à un projet d'ensemble qui doit être déjà préfiguré dans l'esprit de son créateur, ne serait-ce que virtuellement. C'est ce type de présupposés qui conduit Wynn à écrire, dans la même phrase, à la fois que le biface est un « produit achevé » et qu'il est le résultat d'« une idée imposée au monde matériel »<sup>30</sup>. À l'instar d'Holloway, Wynn fait clairement ici appel au modèle hylémorphique de la fabrication dans sa forme moderne, à savoir comme l'imposition d'une forme culturelle à des matériaux fournis par la nature. Au début du processus, le créateur a en esprit un projet [*design*] déterminé, et, sous les yeux, un morceau de rocher dénué de forme. À terme, le projet [*design*] et le morceau de rocher ont fusionné pour engendrer un artefact complètement achevé.

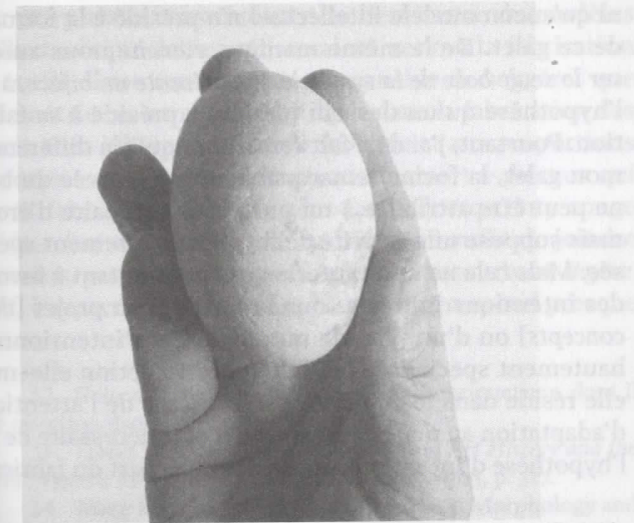
Cependant, en l'absence de toute conception préalable de la forme, il est non seulement impossible de répondre à la question de savoir si l'objet est achevé ou non, mais il n'y a même aucun sens à poser une telle question. Pour me faire comprendre, permettez-moi de prendre un exemple, et de laisser de côté pour quelque temps le biface. Prenons ce galet qui est là devant moi tandis que j'écris ces lignes. Il a

Selon eux, les actes élémentaires de percussion sont régis par les buts intermédiaires visant à créer des arêtes sur le biface, lesquelles dépendent elles-mêmes d'autres buts secondaires, tels que l'amincissement de la pierre, à leur tour subordonnés à l'ultime but de mise en forme générale de l'outil (Dietrich Stout, Nicholas Toth, Kathy Schick et Thierry Chamonade, « Neural Correlates of Early Stone Age Toolmaking: Technology, Language and Cognition in Human Evolution », *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, Londres, The Royal Society, vol. 363, 2008, p. 1939-1949.

30 Thomas Wynn, « Handaxe Enigmas », art. cit., p. 12.



3.4 Galet trouvé sur une plage au nord-est de l'Écosse, vue du côté large.



3.5 Même galet, vue du côté étroit.

été trouvé sur une plage non loin de chez moi, dans le nord-est de l'Écosse. Composé de granit, le galet est extrêmement compact, et pourtant sa forme est délicatement arrondie, si bien que, par comparaison à un biface marqué et dentelé, il paraît presque lisse. Je le prends entre mes mains : son contact est très doux. Je le pose sur la table : sa forme est celle d'une sphère un peu écrasée, au contour légèrement circulaire, vue du dessus, et presque elliptique, vue de côté (figures 3.4 et 3.5). En fait, géométriquement parlant, il n'est pas moins symétrique qu'un biface. Sans doute sa symétrie n'est-elle pas parfaite, mais ni plus ni moins que celle d'un biface. En quel sens pourrait-on dire que ce galet est achevé ? Il ne l'était certainement pas jusqu'à ce que je le ramasse pour compléter ma collection (laquelle répond à certaines normes formelles et esthétiques). Indépendamment d'un tel projet, il n'y aurait guère de sens à dire qu'il est plus ou moins achevé. Le galet était simplement là, offert à l'action continue de polissage de la mer qui lui a donné la forme qu'il a aujourd'hui.

Il est bien évident qu'aucune intention géométrique ni qu'aucun modèle intellectuel n'a présidé à la formation de ce galet. De la même manière, rien ne nous autorise, sur la seule base de la symétrie que présente un biface, à faire l'hypothèse qu'un dessein [*design*] a présidé à sa fabrication. Pourtant, j'ai déjà fait remarquer qu'à la différence de mon galet, la forme remarquablement élaborée du biface ne peut être attribuée à un processus ordinaire d'érosion, mais suppose une activité délibérée et hautement spécialisée. Mais cela ne nous autorise pas pour autant à invoquer des intentions initiales sous la forme d'un projet [*design concepts*] ou d'un plan de montage. Car l'intentionnalité hautement spécialisée est inhérente à l'action elle-même, elle réside dans les qualités particulières de l'attention et d'adaptation au matériau, sans qu'il soit nécessaire de faire l'hypothèse d'intentions préalables de la part du fabricant<sup>31</sup>.

31 Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge, 2000, p. 415.

Il est vrai, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, que les artisans humains se sont souvent servis de modèles et ont souvent eu recours à la géométrie. Mais les modèles ne préexistent pas dans l'esprit, ils ne doivent être cherchés nulle part ailleurs que dans les artefacts eux-mêmes, à même la matière travaillée, et prenant place à côté des autres instruments de travail<sup>32</sup>. Il en va de même pour la géométrie : c'est une géométrie de terrain et, pour ainsi dire, de plein air, mobilisant le corps de celui qui travaille comme unité de mesure et s'effectuant à l'aide de bouts de ficelle pour tirer des lignes droites. Comme l'historien de l'art David Summers l'a fort bien montré, l'idée selon laquelle la mesure renverrait essentiellement à une géométrie abstraite faite de ratios et de proportions, au sein d'un espace virtuel de pures formes détachées de la matérialité des choses mêmes, est une idée qui appartient en propre à la tradition occidentale, et qui plonge ses racines dans la pensée d'Aristote<sup>33</sup>. Plutôt que porter au crédit de l'*Homo erectus* un mode de connaissance qui n'est même pas universel chez les êtres humains – sans parler des hominiens –, et en l'absence de toute preuve convaincante de l'existence de modèles intellectuels préalables qui auraient servi à la fabrication des outils, il me semble plus raisonnable de suggérer que la géométrie ou les modèles utilisés dans la fabrication des bifaces sont inhérents à la morphologie et aux proportions des corps – et par-dessus tout, aux mains<sup>34</sup> – de ceux qui les ont fabriquées. Rien de plus facile, lorsqu'on y songe, que de créer un modèle pour un biface : il suffit de joindre les mains, paume contre paume, en les recourbant légèrement. L'espace laissé entre les paumes correspond presque

32 Cela vaut aussi pour les moules des briquetiers, dont il a été question dans le chapitre précédent.

33 David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres, Phaidon, 2003, p. 317.

34 Mary Marzke, « Precision Grips, Hand Morphology and Tools », *American Journal of Physical Anthropology*, New York, Wiley, vol. 102, n°1, 1997.

exactement à la forme et au volume du biface. Je peux former cet espace par un simple geste, sans avoir besoin de faire appel à une image mentale quelconque.

#### Pierre fluide

Comme on le voit, il se pourrait en définitive que Leroi-Gourhan ait été plutôt bien inspiré d'associer la forme du biface à la conformation corporelle des créatures qu'il appelait Archanthropiens, et de tenir le biface pour une sorte d'extension virtuelle du squelette. Rien ne nous contraint à faire l'hypothèse d'une quelconque représentation mentale au titre de prérequis de l'activité de fabrication des tailleurs de pierre. Comme Davidson et Noble l'ont montré, compte tenu, *premièrement*, de la musculature et de la morphologie de la main, *deuxièmement*, de la dynamique gestuelle consistant à enlever des éclats, et, *troisièmement*, de la friabilité du matériau lui-même, il est à peu près inévitable qu'un morceau de rocher tenu à la main, dont on prélève un certain nombre d'éclats, finisse par prendre la forme d'un biface<sup>35</sup>. La forme n'était pas imposée au matériau; elle est bien plutôt le résultat du processus d'élimination des éclats. Mieux encore: ce n'est pas seulement la symétrie de la forme qui peut être attribuée à celle du corps qui travaille la pierre, mais encore son asymétrie, laquelle a pour cause la différence entre la main dominante et la main dominée.

Si ce qui précède est correct, alors il s'ensuit qu'un biface n'est jamais vraiment achevé – ou alors au sens où l'on dit d'un crayon qu'il est en bout de course, c'est-à-dire sur le point d'être jeté. De la même manière que le galet dont il était question précédemment, ramassé sur une plage, ne pouvait être considéré comme achevé qu'en relation avec mon propre projet ou ma propre collection, de même le biface ne peut être tenu pour un artefact achevé que dans le

35 Iain Davidson et William Noble, « Tools and Language in Human Evolution », art. cit., p. 372.

cadre d'une collection archéologique, au titre de spécimen de tel ou tel type, en l'occurrence celui des « acheuléens ». Mais, à la différence de certains archéologues modernes, qui s'efforcent de produire des répliques d'outils appartenant à un type donné, le tailleur de biface, à l'origine, ignorait tout de cette taxonomie et n'essayait pas de s'y conformer. Pour son créateur, chaque biface n'était pas un artefact fini, ni même l'expression ou la réalisation d'une catégorie culturelle préexistante<sup>36</sup>, mais la cristallisation du courant continu d'une activité spécialisée qui se prolongeait d'une pièce à l'autre. Chaque pièce témoigne à sa manière d'une vie passée à travailler la matière.

L'un des mérites de l'idée selon laquelle la forme est une forme émergente (et non pas imposée) est de nous fournir une solution élégante à l'énigme posée par l'étonnante stabilité formelle du biface au cours des siècles et sur plusieurs continents. Aussi longtemps que nous continuerons à considérer le *faire* comme la projection d'une forme culturelle sur de la matière brute fournie par la nature, le biface et son créateur ne pourront pas nous apparaître autrement que comme des anomalies. Ainsi que l'admet Wynn, le biface « ne correspond pas vraiment à l'idée que nous nous faisons de ce que sont des outils, pas plus que son créateur ne correspond à l'idée que nous nous faisons de ce que sont des êtres humains<sup>37</sup> ». Ni humains, ni pourtant non-humains, ces hommes apparaissent, dans les écrits des archéologues et anthropologues modernes, non pas comme les créatures robustes, ambidextres et extrêmement habiles qu'elles étaient probablement, mais comme des hybrides maladroits empêtrés pendant plus d'un million d'années dans la transition entre nature et culture, doués à la fois d'esprits dont les capacités cognitives étaient suffisamment développées pour élaborer des projets innovants, et de corps dont la conformation n'évoluait pas assez vite pour leur permettre de les réaliser. À moins que cela soit l'inverse: des

36 Thomas Wynn, « Handaxe Enigmas », art. cit., p. 12.

37 Thomas Wynn, *ibid.*, p. 25.

hommes doués de corps capables physiquement de réaliser toutes sortes de projets alternatifs, mais dont les esprits auraient été incapables de les concevoir ou de se représenter les opérations techniques nécessaires pour les réaliser.

Et pourtant, comme Tetsushi Nonaka, Blandine Bril et Robert Rein l'ont montré récemment dans une étude réalisée avec des tailleurs de pierre contemporains de différents niveaux d'habileté, la maîtrise de la technique consistant à extraire des éclats n'est réductible ni aux capacités mentales, ni à la biomécanique des corps. Car l'estimation de la dureté de la pierre et de ses propriétés, ainsi que la projection des actions devant être effectuées, impliquent toutes sortes de mouvements corporels exploratoires tels que le toucher dynamique, et la maîtrise des mouvements durant la taille dépend de la conscience perceptive de ce qu'il est possible de faire avec une pierre qui sert de marteau et un bloc de roc que l'on devra conserver aussi longtemps que possible<sup>38</sup>.

Lorsque l'on fabrique un biface, l'élimination de chaque éclat est le résultat d'une complexe combinaison de forces, aussi bien externes qu'internes au matériau. Il y a des forces musculaires, imprimées par la main qui martèle, et d'autres imprimées par la main qui tient fermement le bloc. Et il y a les forces de compression, piégées dans le matériau au cours de la sédimentation, dont la libération détermine la forme caractéristique d'éclatement. Par conséquent, la forme du biface n'est déterminée ni par une conception de l'esprit ni par les lois de la biomécanique, mais par le potentiel de développement inhérent au champ de force en présence que le fabricant a appris à maîtriser au fur et à mesure d'une longue manipulation du matériau, en apprenant à les conjurer<sup>39</sup>. Considérer la forme comme émergente, c'est recon-

38 Tetsushi Nonaka, Blandine Bril et Robert Rein, « How do Stone Knappers Predict and Control the Outcome of Flaking? Implications for Understanding Early Stone Tool Technology », *Journal of Human Evolution*, Amsterdam, Elsevier, vol. 59, n° 2, 2010, p. 165.

39 Tim Ingold, *The Perception of the Environment*, op. cit., p. 345.

naître qu'elle est engendrée par le développement même de ce champ de force. Comme cela devrait être clair désormais, l'énigme du biface trouve son origine dans le modèle hylémorphique de la fabrication, ce qui signifie aussi bien qu'il n'est pas d'autre manière de la résoudre que de critiquer un tel modèle dans son fondement même. Il est clair que les propriétés du matériau jouent un rôle déterminant dans le processus de production de la forme. La distinction entre forme et matière, sur laquelle repose toute la philosophie de l'hylémorphisme, est donc insoutenable.

Notre examen du problème assez déroutant que souève le biface acheuléen nous conduit inexorablement à la conclusion selon laquelle la relation fondamentale dans un monde en formation (par opposition à un monde observé après coup, comme s'il était achevé depuis longtemps) n'est pas celle qui relie la forme à la matière, mais celle qui associe des forces et des matériaux. Je m'inspire ici encore de Deleuze et Guattari pour le projet intellectuel desquels, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la réfutation du modèle hylémorphique a joué un rôle décisif. Pour reprendre l'un des exemples dont ils se servent pour démontrer le caractère inadéquat du modèle hylémorphique, songez au geste fort simple qui consiste à fendre du bois à l'aide d'une hache (pas d'une hache acheuléenne bien sûr, mais d'une hache conçue pour cet usage). Que fait le bûcheron expérimenté ? Il abat la hache sur le rondau de bois en veillant à respecter le sens du grain et il s'efforce ensuite de suivre le chemin déjà tracé dans le bois, lequel correspond aux différentes étapes de sa croissance, lorsque le rondau était encore partie intégrante d'un arbre vivant. Au fur et à mesure qu'elle pénètre le bois, en continuant de le fendre, la hache est guidée, comme le disent Deleuze et Guattari, « par les ondulations et torsions variables des fibres de bois<sup>40</sup> ». Il est clair qu'il ne s'agit pas en l'occurrence d'imposer une forme à un matériau, mais plutôt de laisser émerger les formes – en comprenant ces

40 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 508.

dernières en un sens plus topologique que géométrique – qui se trouvent de manière latente dans les variations de la matière elle-même, dans ses lignes d'énergie de tension et de compression. Il serait loisible de dire la même chose de l'activité consistant à éclater un bloc de pierre, en prenant en compte évidemment les propriétés spécifiques du silex, lesquelles diffèrent de beaucoup de celles du bois. Dans les deux cas, pour citer à nouveau Deleuze et Guattari, il s'agit de « suivre » le matériau pour se laisser guider là où il nous mène.

Nous voilà parvenus à une conception du *faire* très éloignée de la vision proposée par Holloway et quelques autres, selon lesquels l'artisan débiterait son travail avec un plan en tête, un modèle, une série d'opérations à effectuer, et finirait lorsque la toute dernière pièce a été ajustée. Dans cette perspective, le travail de l'artisan reviendrait à faire se succéder les unes aux autres les différentes étapes de fabrication, comme d'autres font un collier en enfilant des perles<sup>41</sup>. Nous suggérons au contraire que le geste de fabrication consiste moins en un *assemblage* qu'en un *processus*, qu'il ne s'agit pas tant d'édifier les unes sur les autres les différentes parties d'une totalité organisée que de poursuivre un processus – la continuation d'un chemin où chaque pas est induit par le précédent tout en induisant le suivant, et qui mène toujours bien au-delà de la destination initiale. Comme le disent justement Deleuze et Guattari, il ne s'agit pas d'une *itération* d'étapes, mais plutôt d'une *itinération*<sup>42</sup>. Autrement dit, faire c'est toujours voyager. Le

41 La métaphore des « perles enfilées » pour décrire le fonctionnement d'une séquence, a déjà été proposée par John Gatewood, dans une étude portant sur l'acquisition des compétences techniques à bord d'un chalutier dédié à la pêche commerciale du saumon (« Actions speak louder than words », dans Janet W. D. Dougherty (éd.), *Directions in Cognitive Anthropology*, Urbana, University of Illinois Press, 1985, p. 206). Elle a ensuite été reprise et développée par Wynn (« Layers of thinking in tool behavior », art. cit., p. 392-396).

42 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, op. cit., p. 549.

fabricant est un voyageur. Et la caractéristique essentielle de son activité n'est pas qu'elle est divisée en séquences mais qu'elle *flue*. Dans les mains du tailleur de pierre, ce petit morceau de silex friable devient fluide, il se révèle comme un courant tourbillonnant où chaque marque potentielle de percussion est un tourbillon d'où chaque éclat fracturé s'échappe comme des vagues. L'artisan suit ces courants dans le travail rythmé des percussions qui font éclater la roche. Si la forme de l'artefact présente une certaine symétrie, cela est dû à la rythmicité fluente des mouvements qui l'ont engendrée : « [...] les rythmes, observe Leroi-Gourhan, sont créateurs de formes<sup>43</sup>. » Nous reviendrons sur ce point plus tard (chapitre 8). Pour l'heure, notre prochaine étape consistera à passer du domaine de l'archéologie à celui de l'architecture, à passer du *faire* au *construire*, en découvrant que les mêmes considérations que celles que nous venons de développer peuvent s'appliquer.

43 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, t. 2, 1964, p.135.