

Les matériaux de la vie

Tim Ingold

Traducteur : Christel Paris



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519>
DOI : 10.4000/socio-anthropologie.2519
ISSN : 1773-018X

Éditeur

Éditions de la Sorbonne

Édition imprimée

Date de publication : 8 juin 2017
Pagination : 23-43
ISBN : 979-10-351-0013-1
ISSN : 1276-8707

Ce document vous est offert par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



Référence électronique

Tim Ingold, « Les matériaux de la vie », *Socio-anthropologie* [En ligne], 35 | 2017, mis en ligne le 04 mai 2017, consulté le 06 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2519>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Les matériaux de la vie¹

TIM INGOLD

Résumé

Il est bizarre que la culture matérielle des cuisines porte généralement uniquement sur les casseroles, les fait-tout et les cuillères, en excluant presque toujours la soupe. Pour résumer, l'attention se concentre sur les objets plutôt que sur les matériaux. Pourtant, en y réfléchissant bien, il ne s'agit pas d'une division entre tout ce que nous trouvons en cuisine : d'un côté les objets, de l'autre les matériaux. C'est plutôt une différence de perspective. Les ménagères pensent peut-être les casseroles et les fait-tout comme objets, tout au moins jusqu'au moment où elles commencent à cuisiner, mais les ferrailleurs les pensent comme morceaux de matériaux.

Avoir une lecture longitudinale de la fabrication comme une rencontre de forces et de matériaux revient à considérer la fabrication comme un processus de production de forme – un processus morphogénétique. Ce qui permet d'atténuer toute distinction que nous pourrions faire entre un organisme vivant et un artefact. Car si un organisme se développe, il en va de même pour les artefacts. Ce qui varie, entre autres choses, c'est l'étendue de l'implication humaine dans la production de forme : mais cette variation est une question de degré, et non pas de nature.

Mots-clés : *matériaux, processus de croissance, production de forme, correspondance*

Abstract

What is odd is that studies of the material culture of kitchens have generally concentrated on pots and pans, and spoons, to the virtual exclusion of the soup. The focus, in short, has been on objects rather than materials. Yet on second thoughts, this is not a division between what we find in the kitchen: objects here; materials there. It is rather a difference of perspective. Householders might think of pots and pans as objects, at least until they start to cook, but for the dealer in scrap metal, they are lumps of material.

To read making longitudinally, as a confluence of forces and materials, rather than laterally, as a transposition from image to object, is to regard it as such a form-generating—or *morphogenetic*—process. This is to soften any distinction we might draw between organism and artefact. For if organisms grow, so too do artefacts. And if artefacts are made, so too are organisms. What varies, among countless other things, is the extent of human involvement in the generation of form : but this variation is one of degree, not kind.

Keywords: *Materials, Process of Growth, Form-Generating, Correspondence*

¹ Ce texte est la traduction, par Christel Paris, de Tim Ingold (2013), « The Materials of Life », dans Id., *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge, p. 17-31.

Toucher les objets, sentir les matériaux

Permettez-moi de commencer en décrivant une expérience que j'ai menée à bien avec des étudiants dès la première semaine de mon cours d'anthropologie, archéologie, art et architecture (4As). Pour cette expérience, je leur ai demandé de rassembler une sélection d'objets qu'ils avaient trouvés dans les parages, « des choses » sur lesquelles ils avaient choisi de se concentrer pour leurs projets de recherche. Ils sont arrivés avec un assortiment hétéroclite de bricoles diverses et variées : des pièces de monnaie, des trombones, des canettes de boisson, des mégots de cigarettes, une balle en caoutchouc, la plume d'une mouette, et des tas d'autres choses encore. Nous avons d'abord tout mis en tas par terre au milieu de la salle de cours. Et nous avons vu une araignée s'en échapper et détalier sur le tapis. Elle était arrivée là en tant que passager à l'intérieur de l'un de ces objets, mais personne n'aurait su dire lequel. À moins qu'il ne faille considérer qu'elle était une part constitutive de cet objet ? Nous avons examiné chacun des objets en les prenant en main les uns après les autres ; nous avons réfléchi à leur forme, posé des questions à celui ou celle qui les avait trouvés pour savoir où il ou elle les avait trouvés, et pourquoi ils avaient attiré leur attention, en essayant de reconstruire leur histoire, et de savoir comment ils avaient atterri en cet endroit où il ou elle les avait ramassés. Les pièces de monnaie, par exemple, nous évoquent des poches, des porte-monnaie, et un nombre incalculable de transactions. Les trombones avaient un jour servi à attacher ensemble des documents, tandis que les canettes de boisson – ayant un jour été remplies de liquide – avaient été portées à des lèvres assoiffées qui, quelques instants auparavant seulement, aspiraient la fumée d'une cigarette. D'après les marques de dents visibles à la surface, il était évident que la balle en caoutchouc, récupérée sur une plage de sable, avait été le jouet d'un chien, tandis que la plume avait un jour paré un oiseau volant haut dans les airs. Pour résumer, tous ces objets témoignaient d'autres vies que les leurs – des vies humaines, canines et aviaires. Cependant, en devenant des objets, il y avait eu rupture, ils s'étaient détachés de ces vies dont ils faisaient partie – comme les brindilles tombées d'un arbre – et étaient devenus inanimés, un bric-à-brac échoué sur les rives d'un cours d'eau. Seule l'araignée avait pu s'échapper.

La semaine suivante, j'ai demandé aux étudiants de retourner sur les sites où ils travaillaient à leurs projets et, cette fois, de rapporter une sélection de matériaux trouvés aux alentours. La plupart d'entre eux sont revenus avec des récipients pleins de trucs, comme du sable, du gravier, de la boue et des feuilles en décomposition. Pourquoi des récipients ? Parce que, comme nous l'avons compris dès que nous en avons vidé le contenu, ces matériaux, tels qu'ils sont, ne restent pas en place : ils se répandent ou se déforment, et ont tendance, une

tendance inhérente à leur nature, à être incontrôlables. Nous sommes tous familiers de la célèbre définition de la saleté par Mary Douglas, comme étant de la matière « déplacée² ». Et, en effet, nos mains ont vite été couvertes de saleté. Ce qui nous a offert une expérience tactile qui était on ne peut plus différente du détachement clinique avec lequel nous avons examiné les objets la semaine d'avant. Avec les objets, c'était comme si nous avions porté des gants de protection, afin de s'assurer qu'il n'y aurait aucun échange physique de substance entre les objets et les mains qui les tenaient. Pas plus que ces objets ne pouvaient être déformés, cassés ou réduits en bouillie. Nous nous étions préoccupés exclusivement de la qualité inanimée de leurs formes et, tels des détectives, nous nous étions donné beaucoup de mal pour tenir chaque objet avec la plus grande délicatesse, afin de ne pas falsifier les preuves ni compromettre leur valeur en tant que données. D'un autre côté, avec les matériaux, l'expérience tactile était celle du grain et de la texture, de la sensation du contact entre une substance malléable et la peau sensible, du sable sec au creux de la paume et qui s'écoule entre les doigts, de la boue humide et collante, devenue concrétion en séchant, de l'abrasion des mains par le gravier, etc.

J'étais moi-même venu en cours avec certains matériaux, à savoir des panneaux d'aggloméré et un seau de colle à papier peint. Après avoir recouvert de colle les panneaux d'aggloméré, tout le monde s'est mis au travail en mélangeant les matériaux qu'ils avaient apportés et en étalant, à leur façon, ces mixtures sur les panneaux. Le résultat fut une série plutôt stupéfiante d'œuvres d'art. Je pense que le plus stupéfiant était la manière dont elles mettaient en évidence les traces de mouvements et de flux : d'une part, les gestes de nos mains et les mouvements de nos corps, en tant que praticiens ; d'autre part, le flux singulier d'écoulement des mixtures que nous avons préparées. Rétrospectivement, je suppose que nous n'aurions pas dû être si étonnés ; après tout, cette expérience était comparable à celle parfaitement banale qui se déroule en cuisine. La prochaine fois que vous préparerez de la soupe, prêtez attention à la manière dont les gestes que vous faites pour la remuer provoquent et répondent, tout à la fois, à des viscosités et aux courants des ingrédients mélangés dans le fait-tout. Il est bizarre que la culture matérielle des cuisines porte généralement uniquement sur les casseroles, les fait-tout et les cuillères, en excluant presque toujours la soupe. Pour résumer, l'attention se concentre sur les objets plutôt que sur les matériaux. Pourtant, en y réfléchissant bien, il ne s'agit pas d'une division entre tout ce que nous trouvons en cuisine : d'un côté les objets, de l'autre les

² Douglas M. (1966), *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge & Kegan Paul, p. 44.

matériaux. C'est plutôt une différence de perspective. Les ménagères pensent peut-être les casseroles et les fait-tout comme objets, tout au moins jusqu'au moment où elles commencent à cuisiner, mais les ferrailleurs les pensent comme morceaux de matériaux.

De même, nous pourrions en revenir aux objets que les étudiants ont apportés lors du premier cours et se demander : que se serait-il passé si nous avions pensé à tous ces trucs en termes de matériaux ? Une pièce de monnaie : c'est du cuivre, et nous aurions pu chercher à examiner ses propriétés en la martelant, ou en observant ce qui en résultait si nous la chauffions ou la passions à travers une flamme (la flamme serait devenue verte). Le trombone : c'est un morceau de fil de fer, et nous aurions pu le déplier et le tordre pour en faire une tout autre utilisation. Les canettes de boisson : c'est de l'aluminium ; sentez comme c'est léger ! Le mégot de cigarette : eh bien, il reste du tabac à l'intérieur. Allumez-le, et il en sortira de la fumée, et la fumée dessinera des volutes dont les directions seront dépendantes de la force et du rythme de votre respiration. La balle : c'est du caoutchouc, et en appuyant dessus des deux mains, nous pouvons en sentir la douceur et l'élasticité. Nous pouvons même la prendre entre nos dents et imaginer ce que c'est que d'être un chien. Et, bien évidemment, penser à la plume comme matériau serait reconnaître qu'elle a poussé en même temps que le corps de l'oiseau dont elle avait un jour fait partie intégrante, se perdant dans les airs. Dans chacun de ces cas, en considérant ce qui fut autrefois des objets comme des matériaux, nous les avons sauvés de l'impasse dans laquelle ils avaient été jetés et nous les avons rendus à la vie.

Fabrication et croissance

Ce chapitre traite de la réanimation des objets. Le propos de base peut être exprimé au moyen d'un schéma tout simple. Dessinez deux lignes verticales : pas besoin qu'elles soient bien droites ; en fait, vous pouvez même les laisser légèrement serpenter. Cependant, elles doivent être dessinées l'une à côté de l'autre, comme les traces parallèles de deux personnes marchant de front. Chacune représente un chemin en mouvement. Disons que l'une de ces lignes représente le flux de conscience qui, dans l'état actuel des choses, est saturé de lumière, de bruits et de sensations. Et disons que l'autre ligne représente le flux des matériaux tandis qu'ils circulent, se mélangent et se fondent. Maintenant, imaginez que chacun de ces deux flux ait été momentanément interrompu. Du côté de la conscience, cet arrêt prend la forme d'une *image*, comme un fugitif soudain pris dans les feux d'un projecteur. Du côté des matériaux, cet arrêt prend la forme solide d'un *objet*, comme un gros rocher au milieu du chemin, bloquant le passage du fugitif. Sur notre schéma, nous pouvons représenter chacun de ces arrêts par un point ou une tache sur chacune des deux lignes.

Maintenant, dessinez une flèche à deux pointes reliant les deux points. À la différence des deux lignes de départ, cette flèche n'est pas le signe d'un mouvement ; c'est de l'ordre de la théorie plutôt que du phénomène. Elle représente une certaine connexion entre l'image et l'objet. Maintenant que notre schéma est terminé, nous pouvons cerner le propos de ce chapitre et, en fait, de tout le livre. Il s'agit de changer de perspective et de cesser de faire des allers et retours incessants entre l'image et l'objet – caractéristique prononcée des écrits universitaires dans les domaines de l'anthropologie, de l'archéologie, de l'art et de l'architecture –, pour se placer du point de vue des courants et des flux matériels de la conscience sensorielle dans laquelle les images et les objets prennent réciproquement forme. Ce qui, pour notre schéma, se traduit par une rotation à 90 degrés : de latérales, les lignes deviennent longitudinales.

Nous rencontrerons cette rotation de nouveau, et à de nombreuses reprises, dans des situations différentes. D'ailleurs, nous y avons déjà eu affaire dans le chapitre précédent³, en opérant une distinction entre la documentation ethnographique (latérale) et la transformation anthropologique (longitudinale). En ce qui concerne la perception, cette rotation sous-tend la distinction entre une relation optique et une relation haptique au monde – une distinction qui explique les différentes expériences tactiles décrites plus haut, et qui montre que la relation optique n'est en aucun cas réduite à la perception obtenue par l'œil (pas plus que la relation haptique ne se réduit aux mains). En ce qui concerne la créativité, on fait la distinction entre la créativité improvisée du travail qui consiste à comprendre les choses au fur et à mesure, et la créativité attribuée à la nouveauté de conclusions déterminées par avance. Cette rotation sous-tend les distinctions entre interaction et correspondance⁴, et entre savoir articulé et précis, et savoir intuitif⁵. Mais ce qui est le plus fondamental, c'est qu'elle resurgit en lien avec la question de savoir ce que signifie fabriquer des choses.

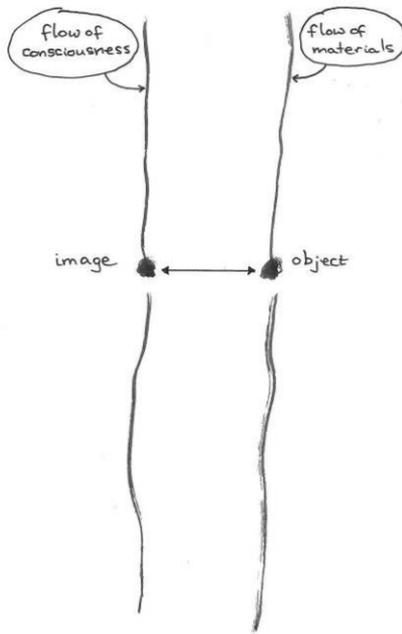
Nous sommes habitués à penser le procédé de fabrication comme un « projet ». Ce qui signifie commencer en ayant en tête une idée de ce que nous voulons accomplir et en ayant en réserve les matériaux bruts nécessaires à l'accomplissement de ce projet. Et finir au moment où les matériaux ont pris la forme voulue. À ce moment-là, nous avons produit un *artefact*. Une pierre devient une hache, un morceau d'argile une poterie, du métal fondu une épée. Hache, poterie, épée sont des exemples de ce que les spécialistes appellent « culture matérielle », une expression qui saisit à la perfection la théorie selon

³ Voir Tim Ingold (2013), *Making, op. cit.*, p. 1-15.

⁴ *Ibid.*, p. 91-108.

⁵ *Ibid.*, p. 109-124.

laquelle la fabrication est l'union de choses fournies par la nature avec les représentations conceptuelles d'une tradition culturelle donnée. « La culture matérielle », comme Julian Thomas l'explique, « représente tout à la fois des idées qui sont devenues matérielles, et une substance naturelle qui a été rendue culturelle⁶ ». En littérature, cette théorie est connue sous le nom de « hylémorphisme », du grec *hylê* (matière) et de *morphê* (forme). Chaque fois que nous lisons que dans la fabrication d'artefacts les artisans imposent des formes internes à l'esprit sur un monde matériel « du dehors », l'hylémorphisme est à l'œuvre.



Conscience, matériaux, image, objet : le diagramme

Je préfère penser la fabrication comme un processus de « croissance ». Ce qui dès le début met le fabricant dans la position d'un participant au cœur d'un monde de matériaux actifs. C'est avec ces matériaux qu'il doit travailler et, dans le processus de fabrication, il « mêle ses forces aux leurs », en les rassemblant ou, au contraire, en les séparant, en les synthétisant et en les distillant, en prévision de ce

⁶ Thomas J. (2007), « The Trouble with Material Culture. In Overcoming the Moderne Invention of Material », dans Jorge V. O., Thomas J. (dir.), Special issue of *Journal of Iberian Archaeology*, 9-10, Porto, ADECAP, p. 15.

qui peut en ressortir. En vertu de ça, les ambitions du fabricant sont, tout compte fait, plus modestes que celles impliquées par le modèle hylémorphique. Loin de se tenir à l'écart, et d'imposer ses modèles à un monde qui est prêt et attend de les recevoir, tout ce qu'il peut faire c'est intervenir dans des processus universels qui sont déjà en marche et qui donnent naissance aux formes du monde vivant que nous voyons autour de nous – les plantes, les animaux, les vagues, la neige, le sable, les rochers et les nuages –, en ajoutant son propre élan aux forces et aux énergies en jeu. La différence entre une statue de marbre et une formation rocheuse, disons une stalagmite, par exemple, n'est pas que l'une a été fabriquée et l'autre pas. La différence est la suivante : à un certain stade de l'histoire du morceau de marbre est apparu d'abord un ouvrier carrier qui, grâce à sa force et avec l'aide de marteaux et de coins, l'a extrait du socle rocheux, après quoi un sculpteur s'est mis au travail avec un burin afin, comme il le dirait, de donner forme à la pierre. Mais, de même que chaque coup de burin contribue à faire émerger la forme de la statue, chaque goutte de solution hypersaturée de calcaire provenant du plafond contribue à la formation de la stalagmite. Quand, par la suite, la pluie érode la statue, le processus de « production de forme » continue, mais sans intervention humaine.

Avoir une lecture longitudinale de la fabrication comme une rencontre de forces et de matériaux, plutôt qu'une lecture latérale – à savoir comme une transposition de l'image à l'objet –, revient à considérer la fabrication comme un processus de production de forme – un processus « morphogénétique ». Ce qui permet d'atténuer toute distinction que nous pourrions faire entre un organisme vivant et un artefact. Car si un organisme se développe, croît, il en va de même pour les artefacts. Ce qui varie, entre autres choses, c'est l'étendue de l'implication humaine dans la production de forme : mais cette variation est une question de degré, et non de nature. Il ne s'agit pas, bien sûr, de nier que le fabricant peut, au préalable, avoir une idée en tête de ce qu'il voulait fabriquer. Il peut peut-être même chercher à copier un objet qu'il a sous les yeux. Est-ce que ça ne différencie pas, une bonne fois pour toutes, la statue de la stalagmite ? Ne peut-on pas parler, de manière univoque, quand il s'agit des artefacts, de leur « modèle » ? Je me contenterai de dire, à ce stade, que même si le fabricant a une forme en tête, ce n'est pas cette forme qui crée le travail. C'est son engagement avec les matériaux. Et, par conséquent, c'est cet engagement que nous devons atteindre si nous voulons comprendre comment les choses sont fabriquées. À maintes reprises, des spécialistes ont écrit que pour avoir le modèle d'une chose, vous deviez déjà avoir la chose elle-même. Certaines versions de l'art et de

7 Voir chapitre 5 : Tim Ingold (2013), *Making, op. cit.*, p. 61-73.

l'architecture conceptuels ont poussé ce raisonnement à l'extrême, au point que la chose elle-même devient superflue. Il ne s'agit plus que d'une représentation – une copie dérivée – du modèle qui la précède (Fracari, 1991). Si tout ce qui concerne une forme est préfiguré dans le modèle alors pourquoi prendre la peine de la fabriquer ? Mais les fabricants sont plus malins ; et l'un des objectifs de ce livre est de les faire sortir de l'ombre dans laquelle ils ont été remisés par une application non critique – au pied de la lettre – du modèle hylémorphique, et de célébrer la créativité de leur réalisation.

Des paniers dans le sable

Un jour froid et venteux de février, les étudiants du cours de 4As et moi étions sur une péninsule de sable, entre la plage et l'estuaire du fleuve Don qui se jette dans la mer sur le flanc ouest de la ville d'Aberdeen. Des plaques de neige subsistaient sur le sable. Nous apprenions à fabriquer des paniers en osier, sous la direction de l'anthropologue et artisan Stephanie Bunn. Pour former un cadre, un nombre impair de jeunes pousses de saule étaient plantées verticalement dans le sol, afin de former un semblant de cercle, et attachées au sommet. Des pousses étaient tressées-tissées pour s'entrecroiser, à l'horizontal, avec les pousses du cadre vertical afin de construire progressivement une surface de la forme d'un cône inversé. Les étudiants travaillaient seul ou par deux. Au début, me semble-t-il, beaucoup d'entre eux furent surpris par la nature récalcitrante du matériau. En effet, quand un panier est fini, l'osier paraît être posé là naturellement, comme s'il avait toujours été destiné à adopter cette forme et à remplir de bonne grâce le rôle auquel il était prédestiné. Mais l'osier résiste, il ne veut pas être tordu. Parfois il engage une lutte, se redressant brusquement et cinglant le fabricant au visage. Nous devons faire attention et amadouer le matériau. Puis nous avons compris que c'était cette résistance – la friction induite par des branches qu'on avait pliées de force les unes entre les autres – qui permettait à l'ensemble de la construction de tenir. La forme n'était pas imposée du dehors au matériau, mais était plutôt générée par ce champ de force qui existait entre le fabricant et l'osier. En effet, en tant que novices, nous n'avions que peu de contrôle sur la forme précise et les proportions de nos paniers. Agenouillés sur le sol, l'action de tresser impliquait des mouvements musculaires de tout notre corps ou, tout au moins, depuis les genoux dans tout le haut du corps ; les dimensions du panier étaient donc directement dépendantes de dimensions corporelles telle que la longueur d'un bras ou la hauteur d'une épaule. En partie parce qu'ils souffraient, les étudiants découvrirent qu'ils avaient des muscles là où ils ne l'auraient jamais imaginé. Mais d'autres forces entrèrent aussi en ligne de compte dans le processus de formation. L'une d'elle fut le vent.

Un vent fort, persistant courbait toutes les tiges verticales du cadre dans une même direction, avec une inclinaison qui s'accroissait vers le haut. Il n'était donc pas étonnant que beaucoup de paniers, et particulièrement ceux tressés près de l'eau, penchaient un peu, dessinant une courbe élégante mais non intentionnelle.

Nous avons travaillé pendant presque trois heures, acquérant progressivement un rythme et développant un sentiment d'empathie pour le matériau. Cependant, tandis que le travail avançait, nous avons commencé à être confrontés à un autre problème. Quand saurions-nous que nous aurions fini ? Il n'y a pas de point de repère évident pour signifier quand un panier est terminé. La fin s'est imposée à nous non pas quand la forme a rempli nos attentes puisque nous n'en avons pas ; elle s'est imposée à nous quand la lumière du jour a baissé et qu'une pluie battante s'est annoncée, le froid s'emparant de nos membres raidis, et à l'instant où nous avons eu le sentiment que chaque brin supplémentaire devenait superflu. Ce fut donc le moment d'ajouter une base tressée séparément et de couper les pousses verticales à la hauteur que nous avons atteinte. Nous pouvions enfin soulever du sol la construction tressée, et la retourner pour montrer que, en effet, nous avions fabriqué un panier. Chaque panier était différent, reflétant de manière unique l'humeur et le tempérament, tout autant que la stature physique, de son fabricant. Finalement, les étudiants s'égayèrent dans le crépuscule, portant fièrement ce qu'ils avaient fabriqué sur le chemin du retour. Plus tard, ils me raconteraient qu'ils avaient plus appris cet après-midi-là qu'au cours des nombreuses conférences auxquelles ils avaient assisté ou que dans tous les livres qu'ils avaient lus : et, avant tout, ils avaient appris ce que signifiait fabriquer des choses, et comment une forme surgit d'un mouvement, mais aussi les propriétés dynamiques d'un matériau.

Substance et forme

Peut-être n'est-il pas pertinent d'utiliser la vannerie pour critiquer le modèle hylémorphique. La conclusion selon laquelle le modèle hylémorphique n'est pas le bon pour la vannerie n'exclut pas la possibilité qu'il convient parfaitement aux branches de la manufacture dans lesquelles la forme est imposée au matériau de manière plus apparente. Qu'en est-il de la fabrication des briques, par exemple ? Quand une brique prend forme, en commençant par cuire dans le four à briques, l'argile molle est pressée dans un moule rectangulaire tout prêt. Le moule, semble-t-il, dicte la forme tandis que le matériau – l'argile – est initialement sans forme. Il ne fait aucun doute que pendant que l'argile est pressée dans le moule, la forme ne fait plus qu'un avec le matériau exactement comme le requiert la logique de l'hylémorphisme. Mais, dans une thèse intitulée *L'individuation à la lumière*

des notions de forme et d'information, le philosophe Gilbert Simondon (2005 [1964]) montre que ce n'est pas le cas. D'une part, le moule n'est pas une abstraction géométrique mais une construction solide qui a dû d'abord être fabriquée à partir d'un matériau spécifique (traditionnellement, un bois dur comme du hêtre). D'autre part, l'argile n'est pas brute. Après avoir creusé sous la couche de terre végétale pour l'en extraire, elle doit d'abord être écrasée, passée au tamis pour en éliminer les pierres et autres impuretés et, enfin, être longuement pétrie, avant d'être prête à l'utilisation. Dans le moulage de la brique, donc, la forme ne fait pas qu'un avec le matériau. Il s'agit plutôt d'un rapprochement ou d'une unification de deux « demi-chaînes de transformations⁸ » – respectivement la fabrication du moule et la préparation de l'argile – jusqu'au moment où ils arrivent (la forme et le matériau) à une certaine compatibilité : l'argile s'acoquine au moule et le moule s'acoquine à l'argile⁹. Au moment de la rencontre, quand le briquetier « lance » un morceau d'argile dans le moule, la force exprimée par le geste du fabricant et communiquée à l'argile se heurte violemment à la résistance de compression du bois dur des parois du moule. Et donc la brique, avec ses contours caractéristiques rectangulaires, n'est pas le résultat de l'imposition d'une forme à la matière mais plutôt le résultat de la *contraposition* de deux forces égales et opposées, immanentes tout à la fois à l'argile et au moule. Dans le champ de forces, la forme émerge comme un équilibre plus ou moins transitoire. En fait, peut-être que les briques ne sont pas si différentes des paniers après tout.

Le postulat d'« individuation » de Simondon contient l'idée que la production de choses devrait être comprise comme un processus de morphogenèse dans lequel la forme est toujours émergente plutôt que prédéterminée. Comme l'explique Brian Massumi, dans un commentaire sur le texte de Simondon, il s'agit d'affirmer « le primat du processus de devenir sur les différents états à travers lesquels passent les choses¹⁰ ». Contre l'idée – contenue dans l'hylémorphisme – de la passivité de la matière à laquelle sont imposées des formes, Simondon prend l'essence de la matière, ou du matériau, pour mettre en évidence la « prise de forme ». Le modèle hylémorphique, conclut Simondon¹¹, correspond au point de vue d'un homme qui se tient à l'extérieur du mécanisme et voit ce qui entre et ce qui en ressort, mais qui ne voit rien de ce qui se passe entre les deux, rien du véritable processus par lequel des matériaux de toute sorte arrivent pour prendre

⁸ En français dans le texte.

⁹ Simondon G. (2005), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, p. 41-42.

¹⁰ Massumi B. (2009), « "Technical Mentality" Revisited: Brian Massumi on Simondon (with A. De Boevern A Murray, J. Roffe) », *Parrhesia*, 7, p. 37.

¹¹ Simondon G. (2005), *L'individuation*, *op. cit.*, p. 46.

les formes qu'ils prennent. C'est comme si, en ce qui concerne la forme et la matière, il ne pouvait percevoir que les deux bouts des deux demi-chaînes et non ce qui les assemblait, comme s'il ne percevait rien qu'une simple relation de moulage plutôt que la modulation continue qui a lieu au cours de 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 la croisade de Simondon contre l'hylémorphisme et, grâce à leur influence, les questions soulevées commencent à infiltrer l'archéologie et l'anthropologie. Le problème avec le modèle matière-forme, disent Deleuze et Guattari, est que, en supposant « une forme figée et une matière considérée comme homogène », cette hypothèse échoue à reconnaître : d'une part, la variabilité de la matière – ses tensions et son élasticité, ses lignes de flux et de résistance – et, d'autre part, les conformations et déformations auxquelles ces modulations donnent naissance. En réalité, insistent-ils, dès que nous sommes confrontés à la matière, « c'est de la matière en mouvement, en flux, en variation », avec pour conséquence que « cette matière-flux ne peut être que *suivie*¹² ». Les artisans qui suivent le flux sont, en réalité, des vagabonds, des voyageurs, dont la tâche est de pénétrer le devenir du monde et d'en infléchir le cours selon les buts qu'ils poursuivent. Leur tâche est « l'intuition en acte¹³ ».

Tandis que Simondon prend comme exemple la fabrication de briques, Deleuze et Guattari prennent l'exemple de la métallurgie. Pour eux, la métallurgie souligne l'insuffisance du modèle hylémorphique, à savoir, plus particulièrement, que ce modèle ne peut concevoir des opérations techniques que comme une succession d'étapes distinctes, avec un seuil très marqué entre la fin de chaque étape et le début de la suivante. Mais, en ce qui concerne la métallurgie, ces seuils sont précisément là où les opérations clés prennent place. Ainsi, même quand il donne forme à la matière en tapant le marteau sur l'enclume, le forgeron doit régulièrement remettre le morceau de fer au feu : les variations du matériau débordent au-delà du processus de prise de forme et, en fait, continuent même après, puisque ce n'est qu'après être forgé que le fer est finalement refroidi. « Jamais la matière et la forme n'ont paru plus dures que dans la métallurgie », écrivent Deleuze et Guattari, « pourtant, c'est la forme d'un développement continu qui tend à remplacer la succession des formes, c'est la matière d'une variation continue qui tend à remplacer la variabilité des matières¹⁴ ». À la place d'un enchaînement d'opérations

12 Deleuze G., Guattari F. (2004), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. B. Massumi, Londres, Continuum, p. 450-451. [*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980), Paris, Éditions de Minuit, p. 509.]

13 *Ibid.*, p. 509 (trad. fr.).

14 *Ibid.*, p. 511 (trad. fr.).

distinctes auquel les analystes des techniques ont donné le nom de « chaîne opératoire¹⁵ », nous avons là quelque chose qui ressemble plus à l'accouplement ininterrompu et contrapuntique d'une danse gestuelle avec une modulation du matériau. Même le fer fluctue et le forgeron doit suivre les fluctuations.

Les deux faces de la matérialité

Quand les spécialistes parlent du « monde matériel » ou, d'une manière plus abstraite, de « matérialité », de quoi parlent-ils ? Posez la question à des étudiants en culture matérielle, et il est fort probable que vous obtiendrez des réponses contradictoires. Laissez-moi vous donner quelques exemples. Le premier vient de Christopher Tilley et de son travail sur la notion de pierre. En considérant une pierre dans sa « matérialité brute¹⁶ », Tilley perçoit de la matière. Pourtant, se dit-il, nous avons besoin d'un concept de matérialité afin de comprendre comment on peut donner à certaines pierres une forme et une signification, dans des contextes sociaux et historiques particuliers. De même, Andrew Jones considère que la notion de matérialité tout à la fois englobe « les composants matériels ou physiques de l'environnement » et « souligne comment ces propriétés matérielles s'inscrivent dans les projets des êtres humains¹⁷ ». Nicole Boivin nous dit qu'elle utilise le mot « matérialité » pour « souligner la physicalité du monde matériel » ; cependant, cette physicalité permettrait « d'offrir des possibilités à l'agent humain¹⁸ ». En présentant un recueil d'essais sur le thème de la matérialité, Paul Graves-Brown explique que le sujet commun à chacun de ces travaux est l'idée suivante : il s'agit de montrer « comment l'être humain s'approprie la qualité matérielle du monde qui nous entoure¹⁹ ». Et, presque dans les mêmes termes, Joshua Pollard explique que « par matérialité, il entend la manière dont les projets humains appréhendent, s'approprient et incluent la composante matérielle du monde²⁰ ».

Dans chacun de ces cas, la matérialité paraît avoir deux facettes : d'un côté, la physicalité brute de la « composante matérielle » du monde ; de l'autre côté, l'entremise humaine, socialement et historiquement contextualisée – en s'appropriant cette physicalité à leurs

15 En français dans le texte.

16 Tilley C. (2007), « Materiality in Materials », *Archaeological Dialogues*, 14, p. 17.

17 Jones A. (2004), *Memory an Material Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 330.

18 Boivin N. (2008), *Material Minds. The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 26.

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

20 Pollard J. (2004), « The Art of Decay and the Transformation of Substance », dans Renfrew C., Gosden C., DeMarrais E. (dir.), *Substance, Memory, Display*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, p. 48.

fins, les êtres humains sont censés y projeter à la fois un modèle et une signification, en transformant un matériau brut naturellement donné en des artefacts aux formes finalisées. Cette dualité dans la compréhension du monde matériel reflète précisément ce qu'on peut trouver déjà dans des débats plus anciens qui tournent autour du concept de « nature humaine » : concept qui peut tout aussi bien se référer au substrat brut de l'instinct de base que les êtres humains sont censés partager avec les « brutes », qu'à un ensemble de caractéristiques – incluant le langage, l'intelligence, et la capacité d'avoir des facultés abstraites, c'est-à-dire d'avoir une pensée symbolique – pour lesquelles on les considère comme s'étant élevés au-dessus de la condition de toutes les autres créatures. L'intérêt, dans ces débats, pour la « nature humaine de la nature humaine » (Eisenberg, 1972) ne résout en rien cette dualité, mais ne sert qu'à la reproduire. En effet, la véritable notion d'humanité²¹ incarne la situation fâcheuse d'une créature qui ne peut se connaître et connaître le monde dont elle fait inextricablement partie qu'en s'extrayant de ce monde et en se réinscrivant sur un autre plan d'existence : mental plutôt que matériel ; culturel plutôt que naturel (Ingold, 2010). De la même manière, avec la notion de matérialité, le monde est présenté tout à la fois comme le socle même de l'existence et comme une externalité qui est ouverte à la compréhension et l'appropriation par une humanité transcendante. La matérialité, comme l'humanité, est un Janus à deux faces.

Pour autant, mon intention n'est pas, comme le prétend l'archéologue Bjørnar Olsen (2010), d'éliminer le mot « matérialité » de notre vocabulaire ou d'en exclure l'utilisation. De même que pour le mot « humanité », il serait probablement difficile de se débrouiller sans. Cependant, nous avons besoin d'être circonspects et de nous méfier des hypothèses que le mot semble induire, et plus particulièrement celle – contre laquelle les géographes Ben Anderson et John Wylie (2009) nous ont mis en garde – selon laquelle le monde matériel a, par nature, des propriétés telles que l'inflexibilité et la consistance d'une forme définie à l'état de « solide ». Olsen lui-même tombe dans le piège de cette hypothèse quand il fait appel à la « physicalité dure²² » du monde. Pourquoi si dure, si solide ? Considérons, par exemple, une poterie ordinaire. Il fut un temps où elle a rempli des fonctions différentes, entre le moment où elle a été fabriquée et celui où elle a été fêlée et mise au rebut, avant de retourner à la terre pour n'être redécouverte que des centaines d'années plus tard lors de fouilles archéologiques. Et pourtant, en ayant traversé toutes ces étapes, n'est-elle pas restée résolument la même, n'est-elle pas toujours ce

²¹ Voir Ingold T. (2013), *Making, op. cit.*, p. 5.

²² Olsen B. (2003), « Material Culture After Text: Re-Membering Things », *Archaeological Review*, 36, p. 88.

qu'elle était ? La poterie, en tant que chose physique solide, n'était-elle pas toujours une poterie ? Pas tant que ça, répond l'archéologue Cornelius Holtorf (2002) dans son livre *Notes sur l'histoire de la vie d'un tesson de poterie*. La matérialité de la poterie, dit-il, ne correspond ni plus ni moins aux différentes manières dont, au cours de son histoire, elle a été impliquée dans les différentes fonctions que les êtres humains lui ont attribuées pour leur propre usage. En théorie, cette poterie pouvait avoir été tout ce que chacun voulait qu'elle soit. Mais à travers cette assertion, Holtorf fait un grand écart entre l'une des facettes de la matérialité et l'autre – il passe de la physicalité de la matière aux formes résultant d'une appropriation sociale. Ce déplacement ne fait rien pour ramollir, liquéfier ou animer le matériau. Si la poterie a une vie, une histoire (qui peut être soit « courte » soit « longue », tout dépend si nous partons du moment où elle a été fabriquée jusqu'au moment où elle a été mise au rebut ou bien si nous partons du moment où elle a été fabriquée jusqu'au moment où elle a été éventuellement redécouverte suite à des fouilles archéologiques), ce n'est pas l'histoire d'une vie intrinsèque à la substance dont elle est faite. C'est intrinsèque à la vie humaine dont elle faisait partie et qui lui a donné une signification.

Qu'en est-il d'un artefact fait d'un morceau de pierre ? Comme la poterie, la pierre est passée par plusieurs stades – au moins trois, selon l'historien Geoff Bailey (2007) : le moment où quelqu'un se l'est appropriée, celui où elle a été façonnée pour devenir un artefact, et celui où cet artefact a été mis au rebut. À ça peut être rajouté un quatrième stade, le moment où cet artefact a été redécouvert par l'archéologue, puis un cinquième quand cet artefact a servi d'illustration dans une publication, et des tas d'autres moments possibles encore après. Ces stades différents passent à la postérité simplement parce qu'ils laissent des traces matérielles, et l'artefact apparaît lui-même, selon Bailey, comme une accumulation de ces traces – auxquelles il réserve le terme de « palimpsestes ». Il va encore plus loin, en prétendant que la matérialité d'une chose tel qu'un artefact en pierre est « par définition » cet aspect sous lequel il survit aux étapes actives de sa formation ou de son inscription. C'est une sorte d'empreinte en négatif du processus de formation. Là encore, on en revient à la caractérisation hylémorphique de la matérialité comme la soumission passive à une mise en forme plutôt qu'à une prise de forme active. Pour résumer : que nous trouvons l'histoire des choses, avec Holtorf, dans la vie qui les entoure ou que, avec Bailey, nous la trouvons dans les traces qui subsistent en elles après que la vie soit passée à un autre stade, il semblerait que l'attrait de la matérialité, du « devenir » des matériaux – leur potentiel génératif ou régénératif, à savoir leur vie même – soit tombé dans les fissures d'un monde déjà solidifié.

Le retour à l'alchimie

Qu'est-ce donc que la matière ? Qu'entend-on par matériaux ? La matière et les matériaux sont-ils une seule et même chose ? Pour comprendre la signification des matériaux pour ceux qui travaillent « avec » – que ce soit les artisans, les travailleurs manuels, les peintres, les fabricants dans d'autres domaines –, je pense que nous avons besoin, comme le recommande l'historien d'art James Elkins, de prendre « un cours rapide d'oubli de la chimie²³ ». Ou, plus précisément, nous devrions nous rappeler comme les matériaux étaient compris au temps de l'alchimie. L'idée d'Elkins est la suivante : avant que les peintures synthétiques n'existent, le peintre ne connaissait son matériau que par l'alchimie. Peindre n'était autre chose que rassembler, en un seul mouvement, un certain mélange de matériaux, dont le pinceau était imprégné, avec un mouvement du corps dépendant de la main qui tenait ce pinceau. Mais la science de la chimie ne peut pas plus définir le mélange que la science de l'anatomie ne peut définir le geste. Le chimiste pense la matière en termes d'invariant atomique ou de constitution moléculaire. Ainsi l'eau est H₂O, et le sel du chlorure de sodium. Tandis que pour l'alchimiste, en revanche, un matériau est connu non pas pour ce qu'il *est* mais par ce qu'il *fait*, plus particulièrement quand il est mélangé avec d'autres matériaux, traité d'une certaine manière, ou placé dans une situation particulière (Conneller, 2011). Parmi un nombre incalculable d'autres choses, l'eau jaillit d'un robinet, se transforme en vapeur quand on la chauffe et en glace quand on la refroidit, et fait fondre le sel. Et le sel, entre autres, peut être moulu en fins grains blancs qui passent à travers les trous d'une salière, empêcher l'eau de geler sur les routes et les trottoirs, ou encore donner une saveur particulière à la nourriture.

Chantal Conneller introduit son travail sur l'archéologie des matériaux en comparant deux appréhensions de l'or. L'une vient d'un manuel de chimie, l'autre d'un alchimiste philosophe persan du XVIII^e siècle. Pour le chimiste, l'or est l'un des éléments de la classification périodique et, en tant que tel, a une constitution essentielle qui est donnée presque indépendamment des multiples formes et circonstances de son apparence ou de ses rencontres avec le monde des humains. Mais pour l'alchimiste, l'or est jaune et brillant, et donc tout ce qui était jaune et brillant, et qui pouvait avoir encore plus d'éclat sous l'eau et être martelé en fines feuilles pouvait passer pour de l'or. Une manière de faire converger ces deux points de vue sur ce qui est ostensiblement le même « matériau » serait de défendre l'idée, avec le théoricien spécialiste du *design* David Pye, selon laquelle une distinction est à faire entre les « propriétés » et les « qualités » des

23 Elkins J. (2000), *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Londres, Routledge p. 9-39.

matériaux. Les propriétés, pour Pye (1968), sont objectives et scientifiquement mesurables ; les qualités sont subjectives – ce sont des idées que les gens se font dans leur tête et qu'ils projettent sur le matériau en question. Mais ce ne serait rien d'autre que reproduire la dualité dans notre appréhension du monde matériel – entre la physicalité qui lui est donnée et sa valorisation à l'intérieur de projets humains de fabrication – que nous cherchons à résoudre (Ingold, 2011). Le savoir d'un artisan expérimenté sur les propriétés d'un matériau, comme celui de l'alchimiste, n'est pas seulement projeté sur ces matériaux, mais grandit tout au long d'une vie faite de gestes intimes et d'un engagement sensoriel dans un artisanat ou un métier spécialisé. Comme le démontre Conneller « des appréhensions différentes de matériaux ne sont pas simplement des *concepts* se démarquant de propriétés *réelles* ; elles se concrétisent en termes de pratiques différentes qui, elles-mêmes, ont des effets matériels²⁴ ».

Mais précisément parce que ces pratiques varient autant et ont des effets si différents, Conneller nous met en garde, car nous devrions éviter la tentation de transformer ces manières de voir tirées d'un contexte particulier, dans lequel interagissent les matériaux et les techniques, en une métathéorie pour tout le reste. Notre tâche serait plutôt de décrire et d'analyser chaque cas dans sa spécificité ethnographique. C'est la raison pour laquelle, tout en ayant de la sympathie pour les tentatives des universitaires tels que Simondon, Deleuze et Guattari, ou encore moi-même, visant à se débarrasser de la logique de l'hylémorphisme, Conneller n'en est pas moins critique envers leur tendance à sélectionner un seul champ de pratique et d'en faire un prisme à travers lequel voir et comprendre toutes les autres pratiques. Ainsi, là où Simondon fonde son argumentation sur les différentes opérations nécessaires à la fabrication des briques, Deleuze et Guattari se sentent libres de généraliser leur théorie à partir de la métallurgie : « il y a coextensivité du métal à toute la matière, et de toute la matière à la métallurgie²⁵ ». Si même le métal est traversé de flux, alors donc – disent-ils –, il en va de même avec le bois et l'argile, sans parler de l'herbe, de l'eau et des troupeaux. Pour ma part, j'ai généralisé à partir de la pratique du tressage-tissage de paniers pour arriver à une argumentation assez semblable qui porte sur la manière dont les formes des choses – toutes sortes de choses – sont générées dans des champs de force et de circulation des matériaux qui recoupent les frontières, quelles qu'elles soient, que nous avons tracées entre les artisans, les matériaux et l'environnement dans son ensemble (Ingold, 2000). Dans un certain sens, donc, nous pouvons

²⁴ Conneller C. (2011), *An Archaeology of Materials. Substantial Transformations in Early Prehistoric Europe*, Londres, Routledge, p. 5.

²⁵ Deleuze G., Guattari F. (1990), *Mille Plateaux*, op. cit., p. 512.

dire que le forgeron à sa forge, ou le charpentier sur sa toiture, font du tissage. Même le briquetier peut être considéré comme celui qui tisse tandis qu'il « noue » les briques à du mortier en fabriquant un mur, en créant un motif régulier, qui se répète (Frampton, 1995). Il ne s'agit pas de prétendre, comme le précise Conneller, qu'il n'y a pas de différence entre les propriétés du saule, celles du fer, du bois ou encore de l'argile, ni que le savoir-faire du fabricant de paniers n'est pas différent de celui du forgeron, du charpentier ou encore du maçon. Il s'agit plutôt de se concentrer sur ce que cela signifie d'une pratique que de dire qu'elle est qualifiée ou de dire des matériaux qu'ils sont dotés de certaines propriétés, quel que soit le domaine de la pratique ou les matériaux impliqués dans cette pratique.

L'énigme des matériaux

Un autre exemple est celui de la compréhension de la pierre – un matériau qui a toujours été digne d'intérêt pour les archéologues principalement en raison de ses présumées dureté, solidité et durabilité (Tilley, 2004). En effet, ces propriétés ont si souvent été soulignées qu'elles en paraissent presque toutes universelles (Conneller, 2011). Si vous voulez construire un monument qui dure, la pierre dure est le matériau approprié. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que, simplement parce que les éléments pierreux de ce qui est maintenant reconnu comme étant un monument archéologique ont perduré, tandis que tous les autres matériaux qui ont pu être utilisés dans la construction se sont délités à la merci des éléments, il s'agit du résultat de ce que les ouvriers du bâtiment avaient délibérément souhaité, ou que c'est la raison pour laquelle ils avaient choisi d'ajouter de la pierre à leur construction. Pour autant que nous sachions, la pierre peut, dans le passé, avoir été choisie non pas pour sa solidité et sa durabilité mais pour des raisons contraires – à savoir la fluidité et la mutabilité. Il ne fait aucun doute que ceux qui utilisaient le silex, au cours de la préhistoire, dans la fabrication des outils, en appréciaient le tranchant. Cependant, un peintre qui s'y connaît en alchimie appréciera les pierres tendres qui peuvent être écrasées pour leur couleur ocre. Certaines pierres sont lourdes, d'autres légères ; certaines sont dures, d'autres tendres ou friables ; certaines sont formées de couches successives qui se détachent, d'autres ne peuvent qu'être travaillées par blocs. Tout compte fait, conclut Conneller, « il est clair que la pierre n'est pas une chose qui existe ; il y a beaucoup de pierres différentes, avec des propriétés différentes, et ces pierres deviennent différentes en fonction des modes particuliers d'engagement²⁶ ».

Pourtant, une chose n'est pas claire : c'est de savoir si cette différenciation typologique du terme générique de « pierre » en sous-types

26 Conneller C. (2011), *An Archaeology of Materials*, op. cit., p. 82.

innombrables nous rapprochera de la solution pour répondre à notre question initiale : qu'est-ce qu'un matériau ? Comme l'écrit l'architecte suisse Peter Zumthor, « le matériau est sans fin ».

Prenez une pierre : vous pouvez la scier, l'écraser, y percer un trou, la polir – elle deviendra une chose différente à chaque fois. Prenez un petit morceau ou un gros morceau de la même pierre, et elle deviendra, de nouveau, quelque chose d'autre. Puis tenez-la dans la lumière – et c'est encore autre chose. En un seul matériau, nous avons des milliers de possibilités²⁷.

Mais s'il y a autant de sortes de pierres différentes qu'il y a de manières différentes de s'engager avec elles, alors – comme même Conneller est obligée de l'admettre – il est impossible d'avoir deux pierres exactement identiques. La conclusion logique en serait donc que le projet de classification nous laisserait avec autant de sous-genres qu'il y a de pierres dans le monde, et nous ne saurions toujours pas ce qu'est la « pierrosité ». En effet, toute tentative visant à mettre en place une classification des matériaux, selon leurs propriétés ou attributs, est destinée à l'échec pour la simple raison que ces propriétés ne sont pas fixes, mais émergent continuellement en fonction des matériaux eux-mêmes. « Les propriétés des matériaux », comme je l'ai argumenté ailleurs en faisant plus spécifiquement référence à la pierrosité de la pierre, « ne sont pas des attributs mais des histoires²⁸ ». Les artisans connaissent les matériaux en connaissant leurs histoires : ce qu'ils font, ce qui leur arrive quand ils subissent tel ou tel traitement. Ces histoires résistent fondamentalement à tout projet de classification²⁹. Les matériaux n'« existent » pas, au sens où existent les objets, en tant qu'entités statiques avec des attributs déterminés, ils ne sont pas – selon les termes employés par Karen Barad – « des petits morceaux de nature », attendant d'être marqués par une force extérieure telle que la culture ou l'histoire pour être achevés. En tant que substances en devenir, ils continuent de devenir ou « perdurent », dépassant à jamais leurs desseins formels qui, à un moment ou un autre, leur ont été attribués, et subissent une modulation continue. Quelles que soit les formes objectives dans lesquelles ils ont été fondus et qu'ils ont prises, les matériaux sont toujours et déjà sur le point de devenir quelque chose

27 Zumthor P. (2006), *Atmospheres. Architectural Environment. Surrounding Objects*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, p. 25.

28 Ingold T. (2011), *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, p. 32.

29 *Ibid.*, p. 156-164.

d'autre – ils sont toujours, comme le dit si bien Barad, « déjà une historicité en cours³⁰ ».

Les matériaux sont ineffables. Ils ne peuvent pas être étiquetés en tant que concepts ou catégories bien établis. Décrire un matériau quel qu'il soit c'est poser une devinette, dont la réponse ne peut être trouvée qu'à travers l'observation de cet engagement avec ce qui est là. La devinette donne une voix au matériau et lui permet de raconter sa propre histoire ; c'est à nous de savoir écouter et à partir des clés données de découvrir quoi parle. Pour revenir à un exemple déjà cité : « Je suis jaune et je brille et j'étincelle encore plus quand je suis dans l'eau vive. Quoi suis-je ? » ; pour un orpailleur, la réponse est évidente sans qu'il n'ait besoin de lui donner un nom. Car c'est là, sous ses yeux, reposant dans le lit de la rivière. De même que l'orpailleur pour l'or, pour connaître les matériaux nous devons les suivre – « suivre la matière-flux comme pure productivité³¹ » – comme les artisans l'ont toujours fait. Chacun de leurs gestes techniques est une question, à laquelle le matériau répond selon ses dispositions. En suivant leurs matériaux, ce n'est pas tant que les artisans « interagissent », mais plutôt qu'ils « correspondent » avec eux³². Et donc, fabriquer est un processus de correspondance, et non l'imposition d'une forme pré-conçue sur une substance matérielle brute, mais la prolongation ou la présentation de potentiels immanents dans un monde de devenir. Dans le monde phénoménal, chaque matériau est un devenir, un chemin ou une trajectoire à travers un labyrinthe de trajectoires.

En ce sens, nous pouvons être d'accord avec Deleuze et Guattari selon lesquels les matériaux manifestent « une vie propre à la matière³³ », encore qu'elle soit cachée ou rendue méconnaissable par le modèle hylémorphique, qui réduit la matière à une substance inerte. C'est dans la vie, avancent-ils – « [dans] la puissance immanente de la corporalité de toute matière, et... [dans] l'esprit de corps qui l'accompagne³⁴ » – que la relation entre la fabrication (comme pour la vannerie, la briqueterie ou la métallurgie) et l'alchimie se trouve. Dans l'acte de fabrication, l'artisan associe ses propres mouvements et gestes – sa vie même, en fait – au devenir des matériaux, en se joignant, et en les suivant, aux forces et aux flux qui le conduisent à un travail accompli. C'est le désir de l'artisan de voir ce que le matériau peut « faire », au contraire du désir du scientifique qui est de savoir « ce que c'est » ; et comme l'explique la théoricienne

30 Barad K. (2003), « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3), p. 821.

31 Deleuze G., Guattari F. (1990), *Mille Plateaux*, op. cit., p. 512.

32 Voir Ingold T. (2013), *Making*, op. cit., p. 105-108.

33 Deleuze G., Guattari F. (1990), *Mille Plateaux*, op. cit., p. 512.

34 *Ibid.*

des sciences politiques, Jane Bennett, c'est ce qui permet à l'artisan de discerner une vie dans le matériau et donc, au bout du compte, de « collaborer de manière plus productive³⁵ » avec ce matériau. Si nous revenons à notre schéma avec lequel j'ai commencé, pour voir ce que le matériau fera, pour collaborer avec lui ou, comme nous le disons, pour correspondre avec, il faut lire la fabrication longitudinalement plutôt que latéralement³⁶.

Bibliographie

- Anderson B., Wylie J. (2009), « On Geography and Materiality », *Environment and Planning A*, 41 (2), p. 318-335.
- Bailey G. (2007), « Time Perspectives. Palimpsests and the Archaeology of Time », *Journal of Anthropological Archaeology*, 26 (2), p. 198-223.
- Barad K. (2003), « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3), p. 801-831.
- Bennet J. (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- Boivin N. (2008), *Material Minds. The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Conneller C. (2011), *An Archaeology of Materials. Substantial Transformations in Early Prehistoric Europe*, Londres, Routledge.
- Deleuze G., Guattari F. (2004), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. B. Massumi, Londres, Continuum [*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980), Paris, Éditions de Minuit].
- Douglas M. (1966), *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge/Kegan Paul [*De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou* (1971), trad. Anne Guérin, Paris, Maspero].
- Eisenberg L. (1972), « The Human Nature of Human Nature », *Science*, 176, p. 123-128.
- Elkins J. (2000), *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Londres, Routledge.
- Frampton K. (1995), *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, MIT Press.
- Frasconi M. (1991), *Monsters of Architecture. Anthropomorphism in Architectural Theory*, Savage (Maryland), Rowman/Littlefield.
- Graves-Brown P. (2000), « Introduction », dans *Matter, Materiality and Modern Culture*, Londres, Routledge, p. 1-9.
- Holtorf C. (2002), « Notes on the Life History of a Pot Sherd », *Journal of Material Culture*, 7, p. 49-71.

³⁵ Bennett J. (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, p. 60.

³⁶ Dans les deux chapitres suivants de *Making*, Tim Ingold « explore ce que cette lecture signifie dans la pratique, tout d'abord dans le cas de la maçonnerie à l'époque de la préhistoire, et ensuite dans le cas de l'architecture médiévale ».

- Ingold T. (2000), *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Routledge.
- Ingold T. (2010), « The Man in the Machine and the Self-Builder », *Interdisciplinarity Science Reviews*, 35 (3-4), p. 353-364.
- Ingold T. (2011), *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge.
- Jones A. M. (2004), *Memory an Material Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Massumi B. (2009), « "Technical Mentality" Revisited: Brian Massumi on Simondon (with A. De Boever A Murray, J. Roffe) », *Parrhesia*, 7, p. 36-45.
- Olsen B. (2003), « Material Culture After Text: Re-Membering Things », *Archaeological Review*, 36, p. 87-104.
- Olsen B. (2010), *In Defense of Things*, Plymouth, Altamira Press.
- Pollard J. (2004), « The Art of Decay and the Transformation of Substance », dans Renfrew C., Gosden C, DeMarrais E. (dir.), *Substance, Memory, Display*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, p. 47-62.
- Pye D. (1968), *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Simondon G. (2005 [1964]), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- Tilley C. (2004), *The Materiality of Stone. Explorations in Landscape Archaeology*, Oxford, Berg.
- Tilley C. (2007), « Materiality in Materials », *Archaeological Dialogues*, 14, p. 16-20.
- Thomas J. (2007), « The Trouble With Material Culture. In Overcoming the Moderne Invention of Material », dans Jorge V. O., Thomas J. (dir.), special issue of *Journal of Iberian Archaeology*, 9-10, Porto, ADECAP, p. 11-23.
- Zumthor P. (2006), *Atmospheres. Architectural Environment. Surrounding Objects*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser.