

Tim Ingold, «Faire: Anthropologie, archéologie, art et architecture», publié le 2 mars 2017 par les éditions dehors. Extrait des pages 182 à 193.

qu'en tant qu'il contribue à la continuation de la vie. Alors que le tumulus-chose nous accueille comme des participants qui contribuent à la vie du tumulus du seul fait d'être en contact avec lui, le monument nous exclut en tant qu'il est achevé et refermé sur lui-même. Posé là comme un fait accompli, il ne présente à notre inspection que sa surface externe figée. Parmi ces lieux de rassemblement, nombreux sont ceux qui, bien entendu, ont été considérés de nos jours comme constituant des monuments et sont soigneusement préservés dans ce que l'on considère être leur forme finale. Laisser une trace de son passage ou une marque quelconque dans de tels lieux ne signifie pas pour les visiteurs participer à la vie du monument, mais menacer leur préservation. Un cairn, par exemple, n'est rien d'autre qu'un tas de pierres auquel le voyageur qui passe par là peut ajouter une pierre qu'il a ramassée en chemin pour marquer son passage. Mais un cairn que l'on a désigné comme un monument visant à sa conservation, doit rester intact : ajouter ou retirer une pierre équivaldrait à une dégradation.

C'est justement cette transformation d'un tumulus-chose en constante évolution en un monument dûment achevé qui marque la différence entre le façonnage d'une terre, au sens moderne, et son précurseur médiéval. Au Moyen Âge, le « *landskap* » était formé par les travaux des champs et des forêts, suivant les lois du *ting*. Aujourd'hui, façonner la terre ne renvoie pas tant à une pratique agraire qu'à l'architecture. Nous avons déjà vu dans le chapitre 4 comment, en distinguant l'architecte du charpentier, Leon Battista Alberti avait cherché à séparer le concept d'architecture du travail artisanal de l'ouvrier, en présentant la tâche de l'architecte comme consistant à concevoir au préalable la forme de l'édifice, indépendamment de toute considération relative à sa réalisation matérielle. Le concept de paysage a connu une transformation similaire passant du façonnage des lieux dû aux travaux des paysans et des bûcherons aux projections scénographiques des artistes et des architectes. Dans le vocabulaire de l'esthétique à l'âge classique, le paysage désigne aussi bien un spectacle qu'un

décor, fournissant non seulement les fondations solides sur lesquelles le monument était érigé, mais aussi la toile de fond esthétique devant laquelle il était présenté ou mis en valeur. Pris ensemble, le monument et le paysage constituaient un tout complet et achevé. Dans ce cas, conformément au modèle hylémorphique, le paysage est lié à l'acte qui le façonne comme la substance matérielle est liée à la forme abstraite, et la terre [*land*] est façonnée par leur unification.

Par la porte d'entrée

Telles sont quelques-unes des idées clés qui guident l'historien Simon Schama dans son *magnum opus* sur le paysage et la mémoire. Le décor, nous dit-il, « se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers. [...] C'est notre regard qui fait toute la différence entre la matière brute et le paysage¹⁵ ». Peut-être aurait-il accepté de se joindre à notre groupe d'étudiants des 4 A lorsqu'eux et moi sommes sortis de la salle de cours pour faire un tour et respirer au grand air ? Nous voulions mettre à l'épreuve l'idée de Schama selon laquelle c'est la perception qui donne forme au monde alentour. Notre promenade a commencé au pied de la colline de Bennachie, non loin de la ville d'Aberdeen. Avec ses parois abruptes et sa cime bosselée, cette colline s'élève au-dessus des terrains agricoles sans relief pour constituer l'un des traits les plus marquants du paysage de l'Aberdeenshire, populaire parmi les randonneurs qui peuvent parcourir ses chemins forestiers ou grimper ses sentiers jusqu'au sommet couvert de bruyère, couronné par un impressionnant ouvrage de terrassement datant de la préhistoire, une sorte de forteresse de terre.

Avant de partir, nous avons lu un article rédigé par les archéologues Chistopher Tilley, Sue Hamilton et Barbara Bender. Ces derniers avaient travaillé à Leskernick où se

¹⁵ Simon Schama, *Le paysage et la mémoire* (1995), Paris, Seuil, 1999, p. 13, 16.

trouve l'une des nombreuses collines qui entourent Bodmin Moor dans le comté de Cornwall. Le long de l'un des flancs de cette colline se trouvent les restes d'un village qui paraît avoir été habité il y a quelque 2 500 ans, avant d'être abandonné et de tomber en ruines. Un visiteur qui se promènerait aujourd'hui dans la lande trouverait un tas de rochers de différentes formes et tailles, dont les surfaces ont été marquées au long des millénaires par toutes les intempéries possibles. À nos yeux, ces pierres nous semblent s'être trouvées là depuis des temps immémoriaux, au cœur d'un paysage déjà façonné. Pourtant ce paysage n'apparaissait certainement pas de cette manière aux yeux des habitants d'alors, qui se servaient des pierres pour construire leurs maisons ou pour édifier les murs qui délimitaient leurs champs. Ils auraient perçu les pierres comme constituant un matériau extrêmement important dans un paysage qu'ils s'efforçaient de façonner à travers le dur labeur de la culture du sol et de la construction d'habitats. Tilley et ses collègues se sont efforcés de « ressentir » ce paysage des habitants de la préhistoire. Ils voulaient, expliquent-ils, « percevoir Leskernick de l'intérieur, et non pas en le contemplant comme on contemple un tableau¹⁶ ».

L'une de leurs expériences consistait à prendre le temps de regarder depuis le seuil de ces maisons d'origine, afin de savoir de quelle manière les villageois percevaient le paysage depuis leur porte d'entrée. Mais étant donné que seules les fondations de la maison étaient encore en place, jusqu'à environ un mètre de hauteur, la chose n'était pas très facile à réaliser. Ils décidèrent en conséquence de construire un « seuil » en bois de forme rectangulaire. En déplaçant ce cadre de maison en maison, ils ont ainsi pu reconstruire les éléments du paysage perçus depuis chacune d'entre elles. Mais, de leur propre aveu, ce procédé a exercé un effet très dommageable sur leur manière de voir les choses. En

16 Christopher Tilley, Sue Hamilton et Barbara Bender, « Art and the Re-presentation of the Past », *JRAI*, Londres, Royal Anthropological Institute, vol. 6, n° 3, 2000, p. 60.

limitant, maîtrisant et définissant leur champ de vision, le cadre transformait le paysage en image. Au rebours de leurs intentions initiales, ils découvrirent qu'ils voyaient le paysage à la manière d'un tableau¹⁷.

Au cours de notre promenade sur la colline de Bennachie, nous avons tenté de reproduire cette expérience. À mi-chemin, sur les flancs de la colline, nous avons investi le terrain d'un ancien petit exploitant. À la fin du XIX^e siècle, les transformations de la propriété foncière avaient rendu la vie des agriculteurs de la région très difficile et ces exploitations périclitèrent petit à petit. Les derniers exploitants restés sur la colline sont morts en 1939, et leurs petites chaumières, bâties avec des pierres locales récupérées dans une carrière avoisinante, tombaient maintenant en ruine¹⁸. Nous avons choisi une de ces ruines et nous avons fabriqué un cadre en bois léger. Nous avons placé ce cadre dans un espace entre deux murs partiellement effondrés, là où une porte devait se trouver. Et nous avons constaté que ce cadre ne transformait pas le paysage en image. Au contraire, il avait le remarquable effet de redonner à la ruine l'allure d'une chaumière. Il était facile de passer par-dessus les restes des murs à tout moment, mais le cadre nous invitait à le franchir, en courbant les épaules et en baissant la tête comme si nous passions par la porte basse et étroite que la chaumière devait avoir à l'origine, de sorte que nous avions l'impression de nous trouver littéralement « à l'intérieur ». Alors que la ruine actuelle était ouverte aux quatre vents, le seul fait de faire l'effort d'y entrer par la porte restituait à la chaumière la dimension d'espace intérieur qu'elle avait pour ceux qui y avaient habité. À l'inverse, en traversant le cadre dans l'autre sens, nous avions l'impression d'aller « dehors ».

17 Christopher Tilley, Sue Hamilton et Barbara Bender, *ibid.*, p. 53-55.

18 Voir Jo Vergunst, « Seeing Ruins: Imagined and Visible Landscapes in North-East Scotland », dans Monica Janowski et Tim Ingold (éds.), *Imagining Landscapes: Past, Present and Future*, Londres, Routledge, 2012.

Comme cette petite expérience nous l'a montré, il n'y a d'intérieur et d'extérieur que pour celui qui entre et sort, et non pour le regard de celui qui se contente de voir la délimitation entre les deux espaces. Les espaces d'habitation ne sont pas immédiatement donnés par la configuration d'un édifice, mais ils sont d'abord créés par le mouvement. Ce qui veut dire qu'ils sont portés à l'existence. « À la faveur d'une sorte de double mouvement, écrit David Turnbull, nous portons à l'existence toutes sortes de choses, et tout particulièrement les édifices, du seul fait de se déplacer en eux et autour d'eux; et réciproquement, les édifices nous portent à l'existence en contraignant nos mouvements et en rendant plus ou moins probables certaines rencontres avec d'autres personnes¹⁹. » Il s'ensuit que nos expériences les plus fondamentales en architecture sont de forme verbale plutôt que nominale. Elles consistent, comme le dit Juhani Pallasmaa, non pas en des rencontres avec les objets (la façade, le cadre de la porte ou de la fenêtre, la cheminée...), mais en des actes consistant à s'approcher ou à entrer, à regarder vers l'extérieur ou vers l'intérieur, ou à ressentir la chaleur d'un foyer. « La poignée de la porte, affirme Pallasmaa, c'est la poignée de main du bâtiment²⁰. » C'est sa façon de nous souhaiter la bienvenue. De la même manière, nous avons vu que le tumulus se révèle lorsque nous nous allongeons à ses côtés, en ressentant son humidité tout en contemplant l'immensité du ciel. Le tumulus – comme l'édifice – n'est plus alors rencontré comme un objet, mais ressenti comme une chose.

Dans son célèbre essai intitulé *La chose*, le philosophe Martin Heidegger a tenté de comprendre ce qui différencie une chose d'un objet. L'objet, dit-il, est autonome et est

19 David Turnbull, « Performance and Narrative, Bodies and Movement in the Construction of Places and Objects, Spaces and Knowledges: The Case of Maltese Megaliths », *Theory, Culture and Society*, Thousand Oaks, Sage Publications, vol. 19, n° 5-6, 2002, p. 135.

20 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens* (1996), Paris, Éditions du Linteau, 2010, p. 65.

défini par son « object-ivité » [*gegen-standlichkeit*] – face à face ou surface contre surface – en relation au lieu où il est situé²¹. On peut le regarder ou même le toucher, mais on ne peut pas se joindre à lui dans son processus de formation. Aussi proche que nous puissions être physiquement de lui, l'objet reste affectivement distant. Mais si les objets sont contre nous, les choses sont avec nous. Chaque chose est, pour Heidegger, un rassemblement de matériaux en mouvement. La toucher ou l'observer, c'est porter les mouvements de notre être en correspondance affective avec ses éléments matériels constitutifs. En nous allongeant le long du tumulus, en ajoutant à un cairn une pierre que nous avons ramassée sur le chemin, en manœuvrant la poignée de la porte et en baissant la tête pour passer de l'autre côté du cadre de bois, nous faisons l'expérience du tumulus, du cairn et de la chaumière comme de choses. Pour étayer son argumentation, Heidegger tire le plus grand parti de l'étymologie du mot « thing » [chose] provenant de « ting » (ou de ses équivalents germaniques). Par-dessus tout, c'est l'idée de rassemblement, présente dans les sens premiers du mot²², qu'il met en valeur. Faire face à une chose n'est pas s'en sentir exclu, mais c'est plutôt être invité à participer au rassemblement. Le tumulus rond, comme nous l'avons vu, est une chose, un lieu de rassemblement dans un paysage de choses, comme le sont la chaumière et le cairn, et comme le sont aussi, ajoute Heidegger, l'arbre, l'étang, le ruisseau, la montagne. De la même manière que le tumulus suit son cours en amassant matière sur matière, de même la chaumière, le cairn, l'arbre, etc., suivent leur cours, ils se « chosifient » [*thinging*], et, ce faisant, ils s'inscrivent dans un monde qui lui-même ne cesse de mondaniser [*worlding*]. Se joindre au rassemblement, comme le dit Heidegger dans son style inimitable, c'est se mettre en correspondance avec la chose [*thing*], « quand nous laissons la chose être en rassemblant, à partir du monde

21 Martin Heidegger, *La chose*, dans *Essais et conférences* (1958), Paris, Gallimard, 1980, p. 196.

22 Martin Heidegger, *ibid.*, p. 211.

qui joue le jeu du miroir, nous pensons à la chose comme chose²³ ». Convertir de telles choses en monument, ou en un élément de paysage, c'est rompre la correspondance. La chose qui auparavant nous attirait à elle devient alors un objet qui se dresse face à nous²⁴.

L'œil du vent

Satisfaits des résultats que nous avions obtenus à la suite de l'expérience faite dans la chaumière en ruines, nous avons poursuivi notre chemin vers le sommet de la colline, en transportant avec nous les tasseaux de bois qui nous restaient. Le sommet, connu localement sous le nom de Mither Tap, nous offrait une vue panoramique de toute la région environnante. Tout en bas, nous pouvions contempler une mosaïque de champs et de forêts. Que se passerait-il, nous demandions-nous, si nous regardions la même scène à travers un cadre ? Le paysage se transformerait-il alors en tableau ? Nous avons repositionné le rectangle dont nous nous étions servis auparavant, en plaçant le côté le plus long à l'horizontale plutôt qu'à la verticale, pour qu'il ressemble plus à une fenêtre qu'à une porte. Pendant que deux personnes soutenaient le cadre, les autres étaient invitées à regarder à travers à tour de rôle. Nous sommes tous tombés d'accord pour conclure que — malgré la petite gêne occasionnée par le fait que le cadre offusquait légèrement la vue — la différence ne sautait pas aux yeux ! L'intérieur du cadre n'apparaissait pas plus « pictural » que ce qui figurait à l'extérieur. Mais lorsque nous avons tiré les photos que nous avions prises au cours de cette expérience, nous avons découvert que la différence était frappante (figure 6.4). Hors du contour rectangulaire, la photo était celle d'un paysage mais, à l'intérieur du cadre, la photo était celle de ce qui

23 Martin Heidegger, *ibid.*, p. 216.

24 Vilem Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, Londres, Reaktion, 1999, p. 58.



6.4 Une fenêtre sur le paysage depuis le sommet Mither Tap dans la région d'Aberdeenshire en Écosse. Au premier plan on distingue un mur reconstruit de l'ancien fort.

aurait pu être un tableau représentant un paysage. Nous en avons conclu que ce n'était pas le cadre qui avait transformé le paysage en tableau, mais plutôt la pictorialisation du paysage, sur la surface plane de la photographie, qui avait transformé notre cadre en un *tableau* encadré, nous conduisant à percevoir ce qui est encadré comme une représentation, par opposition à la réalité extérieure.

Lorsque l'on parle d'une personne qui paraît trop attentive aux détails pour réussir à prendre un point de vue d'ensemble, on dit souvent que, pour cette personne-là,

« l'arbre cache la forêt ». Pour voir la forêt, semble-t-il, il vous faut sortir de l'environnement de la forêt et la regarder de loin, depuis le sommet d'une colline nue par exemple, ou même depuis le ciel. Vu de loin, chaque bosquet semble avoir été positionné comme une pièce de mosaïque déposée à la surface du sol. C'est de cette manière que nous sont apparus les bois depuis le sommet de Mither Tap. Supposez que vous nous rejoigniez tandis que nous descendons des hauteurs et nous apprêtons à pénétrer dans la forêt. Sommes-nous à nouveau trop attentifs aux détails pour voir la forêt ? Ne distinguons-nous que des arbres singuliers plutôt que la forêt dans son ensemble ? Pas du tout ! Pénétrer dans une forêt et nous retrouver entourés de tous les côtés par des troncs et des branches, ce n'est pas simplement changer d'angle de focalisation (en faisant tantôt un plan d'ensemble et tantôt un plan rapproché), mais c'est faire l'expérience d'une perception complètement différente du monde. Car alors la forêt cesse d'apparaître comme une agrégation d'arbres singuliers. L'*Oxford English Dictionary* définit fort pertinemment la forêt comme « un ensemble d'arbres qui croissent ensemble » (figure 6.5). En se tordant, se nouant, se contournant, se liant et se ramifiant par les racines, les troncs et les branches, chaque arbre témoigne d'un processus de croissance s'effectuant en liaison avec celui de ses voisins, marqué également par les pluies, le vent, la lumière et le changement des saisons. Percevoir une forêt de l'intérieur, c'est s'immerger au sein de ces enchevêtrements incessants de la vie. C'est voir chaque arbre non pas comme un individu isolé et circonscrit, mais comme un bouquet de fibres, bien serrées dans un tronc, se déployant au-dessus du sol jusqu'à la canopée et, en-dessous, par ses racines. Ce n'est plus seulement voir la forêt comme une mosaïque d'entités individuelles, mais comme un labyrinthe de lignes.

Ces lignes sont si emmêlées les unes aux autres qu'il est à peine possible de dire avec certitude où chaque arbre se termine et où le reste du monde commence. L'écorce fait-elle partie de l'arbre ? Si oui, qu'en est-il alors des insectes qui l'envahissent ou de la mousse qui s'y accroche ? Et si les



6.5 Ensemble d'arbres qui croissent ensemble, photographie réalisée dans la région d'Aberdeenshire en Écosse.

insectes en font partie, pourquoi ne pourrait-on pas inclure l'oiseau qui y fait son nid ? Ou même le vent, qui fait trembler les branches et bruisser les feuilles d'une manière si particulière ? Lorsque les graines et les feuilles tombent sur le sol, n'ouvrent-elles pas un nouveau chapitre dans la vie de l'arbre d'où elles sont tombées ? Quant au sol lui-même, il n'est pas qu'une simple surface au-dessus de laquelle les arbres se tiennent comme une armée de soldats à la parade. Marcher dans les bois, c'est patauger dans un borborygme plein d'arbustes et de feuillages, de brindilles tombées et de feuilles pourries, de terre et de cailloux. On a toujours l'impression de piétiner une végétation croissante ou quelque chose que le vent ou la pluie a déposé, ou encore qui est tombé de l'arbre juste au-dessus. Le sol que l'on a sous les pieds est un tissu de lignes de croissance, d'érosion et de décomposition. Loin de séparer la terre du ciel, le sol est une zone où la terre et le ciel s'emmêlent dans un perpétuel renouvellement de la vie.

C'est, paradoxalement, au fond des bois que le monde s'ouvre le plus complètement à notre perception, car c'est ici mieux qu'ailleurs que se dissipe l'illusion, dont sont victimes ceux qui contemplent le monde de haut, qui nous laisse croire que le monde que nous habitons s'étend à nos pieds à la façon d'une mosaïque, dont les formes et les trames seraient déjà inscrites dans le substrat physique de la nature. Comme l'a écrit le philosophe Henri Lefebvre, cela signifie qu'il nous faut cesser de penser que nous observons un spectacle qui se donnerait à voir en un coup d'œil. « Allez en profondeur, conseille-t-il, faites comme ce vent qui secoue ces arbres²⁵. » C'est ce que nous appelons pour notre part voir la forêt avec l'œil du vent. Les yeux du vent ne se posent pas sur les arbres, ils rodent *parmi* eux, en les remuant à peine, en effleurant leur surface et en les observant venir à la vie (figure 6.5). Il s'agit des mêmes yeux que ceux que Pallasmaa appelle « les yeux de la peau²⁶ » : des yeux qui caressent les surfaces, les contours et le bord des choses. Ce sont des yeux réglés non pas sur la discrimination et l'identification des objets singuliers, mais sur l'enregistrement de subtiles variations de lumière et sur les textures de surfaces qu'ils révèlent. En fait, l'environnement qu'ils dévoilent n'est pas du tout celui des objets. C'est plutôt un environnement de choses, telles que les bosses que forment les tumuli, ces excroissances qui deviennent des arbres, les saillies comme la tour de Brodmin Moor et le pic rocheux de Mither Tap, des édifices tels que ceux du terrain de Bennachie ou de la colline de Leskernick. Bien que nous puissions occuper un monde d'objets, le contenu du monde apparaît, pour celui qui l'occupe, déjà enfermé dans ses formes achevées, comme s'il nous tournait le dos. *Habiter* le monde, au contraire, c'est participer aux processus de formation, participer à un monde d'énergies, de forces et de flux. Tel est, pour moi, le monde de la terre et du ciel.

25 Henry Lefebvre et Catherine Régulier, « Le projet rythmanalytique », *Communications*, Paris, Seuil, n° 41, 1985, p. 197.

26 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*, op. cit., p. 49.

Être vivant

En 1953, le sculpteur britannique Henry Moore mit en chantier une œuvre intitulée *Guerrier au Bouclier* (figure 7.1). L'idée de cette œuvre lui serait venue après avoir trouvé en bord de mer un galet qui lui faisait penser au moignon d'une jambe amputée à la hanche. Il commença par lui ajouter le corps, l'autre jambe et un bras, pour le faire ressembler à un guerrier blessé. Puis, il a ajouté un bouclier et modifié la pose pour en faire un personnage assis dont la tête – selon les mots de l'artiste – « aurait la puissance d'une tête de taureau, tout en manifestant la résignation d'une bête face à la douleur¹ ». Une année plus tard, dans des circonstances plutôt controversées, le *Guerrier* a été acquis par la Toronto Art Gallery. Dans les années 1980, un incident – apparemment sans rapport avec l'œuvre – se produisit. Une nouvelle espèce de moules zébrées (*Deissena polymorpha*) fut introduite accidentellement dans le lac Sainte-Claire, situé à la frontière entre les États-Unis et le Canada, après le déversement de résidus de cale d'un ou de plusieurs navires de marchandises provenant des ports de la mer Noire. Cette espèce trouva fort à son goût les eaux riches de plancton du lac Sainte-Claire et du lac Érié tout proche et s'y développa rapidement. En quelques années, elle avait colonisé pratiquement toutes les surfaces solides du lac Érié, au point d'atteindre une densité de quelque soixante-dix mille moules par mètre carré, et en 1992, elle s'était étendue via le lac Michigan jusqu'au bassin du Mississipi. C'est grâce à l'intervention de l'artiste Simon Starling, en 2006, que ces deux histoires se sont rencontrées.

1 Cité par Philip James (éd.), *Henry Moore on Sculpture: A Collection of the Sculptor's Writings and Spoken Words*, Londres, Macdonald, 1966, p. 250.