Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2016
Textiles

La vie dans un monde sans objets

Life in a World without Objects

Tim Ingold

Traducteur : Françoise Jaouën

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6255>

DOI : 10.4000/perspective.6255

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 13-20

ISBN : 978-2-917902-31-8

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Tim Ingold, « La vie dans un monde sans objets », *Perspective* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6255>

La vie dans un monde sans objets

Tim Ingold

À la croisée de l'anthropologie et de la phénoménologie, Tim Ingold, auteur d'Une brève histoire des lignes (2007), a accepté d'offrir un texte rebond à Perspective pour ce numéro consacré aux textiles. Avec Deleuze, contre Gell pourrait être le titre alternatif de cet article consacré aux choses en tant qu'elles sont préférées aux objets ; aux forces qui les traversent plutôt qu'à leurs délimitations ; à la trame, à l'entrecroisement des fils plutôt qu'aux segments linéaires ; enfin aux flux de matières plutôt qu'à l'agency.

Le texte de Tim Ingold s'impose dans notre volume comme une métaphore de la phénoménologie textile ; un processus de pensée pluridirectionnel, foisonnant, suintant, pour reprendre ses mots et ceux d'Andy Clark dans la magnifique traduction de Françoise Jaouën. Ce pas de côté de Tim Ingold dans le monde de l'artisanat pour décrire sa pratique réflexive d'anthropologue, et le pas de côté de l'histoire de l'art dans le travail rhizomatique des sciences humaines, stimulent une forme de pensée horizontale où l'association du cuisinier, de l'alchimiste et du peintre ou bien celle de la dentelle, du plexus nerveux et de la toile d'araignée sont rendues possibles grâce à une approche environnementale. Tim Ingold observe et rend décidément visibles les différentes forces vitales qui parcourent les acteurs-réseaux et les choses-maillages, et par là-même éprouve une forme de textilité. [Anne Lafont]

Dans ses carnets¹, le peintre Paul Klee souligne à plusieurs reprises que les processus de genèse et de croissance qui donnent naissance aux formes dans l'univers qui est le nôtre sont plus importants que les formes elles-mêmes. Selon lui, l'art n'a pas pour but de reproduire des formes finies, déjà installées en tant qu'images dans le cerveau ou en tant qu'objets dans le monde. Il s'agit bien plutôt de se joindre aux forces qui donnent naissance aux formes. Ainsi, la ligne croît à partir d'un point qui a été mis en mouvement, tout comme une plante croît à partir de sa graine. S'inspirant de cette réflexion, Gilles Deleuze² affirme que, dans un univers de vie, la relation essentielle n'est pas celle entre matière et forme, mais entre *matières* et *forces*. Elle concerne la manière dont les multiples matières, animées par des forces cosmiques et dotées de propriétés diverses, se mêlent et fusionnent entre elles dans l'engendrement des choses. Deleuze et Klee s'efforcent ici de se défaire d'une certaine approche des choses et de la façon dont elles sont fabriquées et utilisées, approche qui règne en Occident depuis au moins deux millénaires, et que l'on doit à Aristote.

Pour créer une chose, quelle qu'elle soit, dit Aristote, il faut faire en sorte que forme (*morphê*) et matière (*hylê*) se rencontrent. Au fil du temps, ce modèle hylémorphique de la création s'est profondément ancré dans la pensée occidentale. Mais il s'est aussi progressivement déséquilibré. La forme est devenue quelque chose qu'un agent impose selon un objectif précis, tandis que la matière – rendue passive et inerte –

Couvertures des éditions anglaise (2007), française (2011) et japonaise (2014) de *Lines: A Brief History* [Une brève histoire des lignes].

est devenue l'objet de cette imposition. J'aimerais ici démontrer que les analyses contemporaines dans des domaines qui vont de l'anthropologie et de l'archéologie à l'histoire de l'art et à l'étude de la culture matérielle perpétuent les présupposés du modèle hylémorphique alors même qu'elles s'efforcent de restaurer l'équilibre entre les deux termes. Mais ce qui m'intéresse avant tout, c'est d'en finir avec le modèle lui-même, pour lui substituer une ontologie qui donne la primauté aux processus de formation (en opposition aux produits finis), et aux flux et aux transformations de la matière (en opposition à l'état de celle-ci). La forme, nous dit Klee, c'est la mort ; la vie, c'est ce qui donne forme. En bref, j'aimerais rendre vie à un monde mis à mort par les déclarations des théoriciens pour lesquels les voies de la compréhension passent par l'analyse de ce que les individus font avec les objets.

Mon argument se décompose en cinq parties. Je veux tout d'abord montrer que le monde habité ne se compose pas d'objets, mais de *choses*, ce qui exige d'établir une distinction claire entre chose et objet. Ensuite, il me faudra préciser ce que j'entends par « vie », à savoir la faculté génératrice du vaste champ de relations au sein duquel les formes naissent et sont maintenues en place. On verra que la tendance contemporaine à mettre en avant l'agentivité de la matière vient de ce que l'on réduit les choses à des objets, ce qui a pour conséquence de les exclure des processus de vie. En troisième lieu, afin d'examiner ces processus, on doit s'intéresser, non pas à la matérialité en soi, mais au flux et à l'écoulement des *matières*, ce qui implique de suivre leurs mouvements, de se laisser entraîner par eux. En quatrième lieu, il faudra préciser en quoi ces mouvements sont porteurs d'une *création* : cela revient à lire la créativité « en avant », comme une rencontre improvisée avec les processus formateurs, et non « à rebours », c'est-à-dire à partir d'un objet fini pour remonter jusqu'à l'intention d'un agent. Enfin, nous verrons que les axes au long desquels se déroule la pratique d'improvisation ne forment pas des connexions et n'établissent pas non plus des relations *entre* telle chose et telle autre. Il s'agit plutôt de lignes le long desquelles les choses naissent continuellement.

Objets et choses

Lorsqu'on travaille dans une pièce, il paraît évident que l'on est entouré d'objets. Il y a un bureau, des chaises, des livres, un ordinateur, un stylo, une tasse. Si tous les objets venaient à disparaître, ne laissant qu'un sol, des murs et un plafond nus, il ne resterait plus qu'à arpenter le plancher. Une pièce sans objets semble ainsi inhabitable. Pour la rendre propre à une activité quelconque, il faut la meubler. Utilisant cette approche écologique de la perception, le psychologue James Gibson³ déclare que l'ameublement d'une pièce fournit les « affordances » qui permettent à l'occupant de se livrer à ses activités routinières : la chaise permet d'écrire, le bureau fournit un support, etc. Élargissant le raisonnement à l'environnement en général, il estime qu'un espace dépourvu d'objets serait tout aussi inhabitable qu'un logement sans meubles. Dans un désert sans aucun relief, par exemple, on pourrait se tenir debout et marcher, et ce serait à peu près tout. Mais l'environnement extérieur, comme la pièce d'un logement, est d'ordinaire encombré d'objets. Et c'est cet encombrement qui le rend vivable, affirme Gibson.

À l'extérieur, en « plein air », l'environnement nous paraît certainement encombré. Mais est-il encombré d'*objets* ? L'arbre au milieu d'un bosquet est-il un objet ? Si c'est le cas, comment alors le définir ? Où finit l'arbre et où commence le reste du monde ? Si l'écorce, par exemple, fait partie de l'arbre, ce devrait aussi être le cas des insectes qui y vivent. De surcroît, si le caractère de l'arbre est défini en partie par la manière dont les branches et les feuilles bougent et s'agitent au gré du vent, alors cet

arbre ne peut-être qu'un arbre-dans-l'air. Ainsi, il ne doit peut-être pas être considéré comme un objet, mais comme un assemblage singulier de filaments de vie – autrement dit, comme une chose. Dans son essai consacré à « La Chose⁴ », Martin Heidegger se donne beaucoup de mal pour préciser ce qui distingue la chose de l'objet. L'objet, dit-il, se tient devant nous comme un fait accompli, offrant à l'inspection ses surfaces extérieures figées. Il se définit très exactement par le fait qu'il se détache de ce qui l'entoure. Dans la chose, en revanche, il se passe quelque chose ; ou plutôt, il se passe plusieurs choses en même temps. Considérée ainsi, elle prend l'allure, non plus d'une entité définie par ses limites externes, mais d'un nœud dont les fils se dévident à l'extérieur et se mêlent à d'autres fils issus d'autres nœuds.

Ce qui vaut pour les arbres vaut aussi pour les autres choses de l'environnement extérieur. Une pierre au sol n'est un objet que si elle est extraite artificiellement des processus d'érosion et de déposition qui l'ont apportée là, si elle est débarrassée de la poussière qui s'y accroche, de l'humidité qu'elle contient ou qui s'évapore de sa surface, modifiant son grain et sa structure. Un nuage dans le ciel n'est pas un objet, mais une tumescence vaporeuse qui enfle à mesure qu'elle est emportée par les courants de l'atmosphère. Observer les nuages, ce n'est pas regarder l'ameublement du ciel, mais entrevoir le ciel-en-train-de-se-former. Les arbres, les pierres et les nuages se sont formés sans intervention humaine – ou quasiment aucune –, mais on peut dire la même chose des structures ostensiblement plus artificielles. Un bâtiment aux fondations enterrées est exposé aux éléments et soumis à des agressions diverses : oiseaux, rongeurs, moisissures, allées et venues des occupants et de leurs animaux domestiques ; il constitue un assemblage de nombreuses vies, auquel on se joint si l'on s'y installe. Comme l'explique l'architecte Juhani Pallasmaa⁵, nos plus profondes expériences architecturales sont davantage d'ordre verbal que nominal. Elles ne consistent pas en des rencontres avec des objets (façade, chambranle, fenêtre, cheminée), mais en des actions : approcher, entrer, regarder à travers une vitre (de l'intérieur ou de l'extérieur), absorber la chaleur de l'âtre. En tant qu'habitants, nous ressentons une maison comme une chose, et non un objet.

Vie et agentivité

Dans un monde d'objets, le contenu est figé dans sa forme définitive, refermé sur lui-même, comme s'il nous tournait le dos. Ce monde peut être *occupé*, mais non *habité*. Occuper le monde, c'est être rejeté à l'extérieur ; l'habiter, c'est être attiré dans le processus de sa formation. Et le monde qui s'ouvre ainsi à ses habitants est foncièrement un *environnement sans objets* (ESO). En tant que domaine défini par une hétérogénéité en perpétuelle variation et non une homogénéité sans relief, l'ESO – n'en déplaise à Gibson – est l'exact opposé d'un désert inhabitable. Comme on l'a vu, les choses ont tendance à se dévider dans leur environnement comme les fils d'un nœud. En un mot, elles *suintent* et se déversent perpétuellement à travers les surfaces qui se forment temporairement autour d'elles. La vie dans l'ESO ne peut être contenue ; elle est inhérente à la circulation même des matières qui donnent continuellement naissance à la forme des choses, alors même que ces matières sont annonciatrices de leur dissolution. C'est par l'immersion dans cette circulation que les choses prennent vie.

Avec mes étudiants de l'université d'Aberdeen, dans le nord-est venteux de l'Écosse, j'ai tenté d'en faire la démonstration expérimentale. Munis de papier, de bambou, de ruban adhésif, de colle et de ficelle, nous nous sommes installés autour d'une

Annette Messenger, *Pénétration*, deux détails, 1997, dentelle de soie aux fuseaux sur tulle de soie écru, épingles, matelas en toile de coton, chasse en bois, Centre national des arts plastiques, FNAC 980193 (1 et 2).

Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: Anhang (Théorie de la mise en forme picturale : Appendice)*, crayon sur papier, 32,8 × 20,6 cm, Berne, Zentrum Paul Klee, inv. Nr. BG A/486.

table pour fabriquer chacun un cerf-volant. Selon toute évidence, nous étions en train d'assembler un objet. Cependant, dès que nous avons emporté nos créations à l'extérieur, les cerfs-volants se sont mis en mouvement, tourbillonnant en lacets, descendant en piqué, et volant occasionnellement. Une force magique s'était-elle brusquement emparée d'eux, les animant contre notre volonté ? Loin de là. Le cerf-volant qui était posé inerte sur la table, subitement plongé dans le vent, était devenu un cerf-volant-en-l'air. On pourrait d'ailleurs dire la même chose de l'oiseau-en-l'air, ou du poisson-dans-l'eau. L'oiseau vole grâce aux courants et aux tourbillons qu'il fait naître dans l'air, et le poisson nage grâce aux remous déclenchés par le mouvement de ses nageoires et de sa queue. Sans ces courants, ils seraient *morts*.

C'est ici qu'intervient le fameux « problème de l'agentivité ». On a beaucoup glosé sur la relation homme-objet, en partant de l'idée que la différence entre eux n'a rien d'absolu. Si l'individu peut agir sur les objets qui l'entourent, les objets peuvent eux aussi « agir en retour », ce qui leur permet de faire ou d'accomplir ce qui leur serait impossible sans cela. Pourtant, le premier geste théorique qui met les choses à l'écart afin de se concentrer sur leur « objectité » revient en réalité à les couper des courants qui leur donnent vie. Considérer le cerf-volant comme un objet, par exemple, c'est omettre le vent ; autrement dit, cela revient à oublier qu'il s'agit, d'abord et avant tout, d'un cerf-volant-dans-l'air. Il semblerait donc que le vol du cerf-volant résulte de l'interaction entre un individu (le pilote) et un objet

(le cerf-volant), ce que l'on ne peut expliquer qu'en imaginant que le cerf-volant est doté d'un principe d'animation interne, d'une agentivité qui le fait bouger. De manière plus générale, on pourrait dire que le problème de l'agentivité résulte de la tentative de ré-animer un monde de choses rendues inertes par l'arrêt des courants de substance qui leur donnent vie. Dans l'ESO, les choses bougent et croissent parce qu'elles sont en vie, et non parce qu'elles sont dotées d'agentivité. Et elles sont en vie précisément parce qu'elles n'ont pas été réduites au statut d'objet. En réalité, envisager la vie des choses sous l'angle d'une agentivité présumée des objets, c'est opérer une double réduction : des choses aux objets, et de la vie à l'agentivité.

Matières et matérialité

Lorsque les analystes évoquent le « monde matériel », ou de manière plus abstraite, la « matérialité », que veulent-ils dire ? Pourquoi invoquer la matérialité des pierres, des arbres, des nuages, des bâtiments ou même des cerfs-volants ? Les spécialistes de la culture matérielle apportent des réponses contradictoires. Ainsi, selon l'archéologue Christopher Tilley, une pierre peut être considérée dans sa matérialité brute, comme un morceau de matière informe. Il estime toutefois qu'il nous faut un concept de matérialité, afin de comprendre comment tel bout de roche acquiert forme et signification dans tel contexte social et historique. On retrouve dans cette contradiction les deux termes du modèle hylémorphique : d'un côté, la matière brute, de l'autre, l'agentivité de l'individu qui lui donne forme. Dans le concept de matérialité, la division entre forme et matière est reproduite et non remise en question. Le concept même de culture matérielle est l'expression contemporaine de la matière/forme de l'hylémorphisme. On dirait que le monde s'est cristallisé en un précipité solide et homogène attendant d'être différencié par la surimposition d'une forme culturelle. Dans ce monde stable et figé, il n'y a plus aucun flux. Il ne peut y avoir ni vent ni changement de temps, ni pluie pour arroser la terre ou alimenter les rivières, aucun surgissement animal ou végétal depuis le sol. Il ne peut en fait y avoir aucune vie. Il ne peut y avoir aucune chose, seulement des objets.

Pour tenter de rééquilibrer le modèle hylémorphique, les théoriciens soulignent que le monde matériel n'est pas passivement soumis à l'intention de l'individu. Mais, ayant stoppé le flux des matières, ils ne peuvent expliquer l'activité – du côté du monde matériel – qu'en attribuant une agentivité aux objets. L'archéologue Joshua Pollard⁶ sonne ici une note discordante. Il fait observer que les choses matérielles, à l'instar des individus, sont des processus, et qu'on ne peut pas toujours les capturer et les maîtriser. Ce à quoi j'ajouterais que c'est précisément à l'extrémité opposée de la capture et de la maîtrise – à savoir dans le déversement et le suintement – que se dévoile la vie des choses. Ce qui nous ramène à Deleuze, qui considère que dès que l'on est confronté à de la matière, on a affaire à de la matière en mouvement, en flux, en variation. Ce que Deleuze a baptisé *matière-flux*⁷, je l'appellerais tout simplement *matière*. Ainsi, l'ESO n'est pas un *monde matériel*, mais un *monde de matières*. Et l'artisan qui travaille avec des matières est voué à les suivre.

Judith Scott, *sans titre [Cross]*, 2001, sculpture de fils de laine, tissu et carton, Lausanne, collection de l'Art Brut.

Suivre les matières, c'est entrer dans un monde en perpétuelle « ébullition ». Au lieu de le comparer à un vaste musée ou à un grand magasin, il serait sans doute plus utile de l'envisager comme une gigantesque cuisine. Dans cette cuisine, divers mélanges se font, engendrant de nouvelles matières qui sont à leur tour mélangées à d'autres ingrédients, selon un processus infini de transformation. Pour cuisiner, il faut ouvrir des récipients et en verser le contenu. Il faut ôter les couvercles des objets. Le cuisinier doit lutter contre les tendances anarchiques de ses matières pour garder la maîtrise des opérations. Un parallèle plus juste serait peut-être le laboratoire de l'alchimiste. Comme nous l'explique l'historien de l'art James Elkins⁸, dans l'univers de l'alchimie, on ne décrit pas la matière en termes de composition moléculaire, mais en termes de *substances* présentant tel aspect et telle sensation au toucher, et l'on observe ce qu'elles deviennent lorsqu'elles sont mélangées, chauffées ou refroidies. C'est ainsi que procèdent les peintres depuis toujours, nous dit-il. Leur savoir portait aussi sur les substances qui, pour la plupart, n'étaient guère différentes de celles utilisées dans le laboratoire d'alchimie. Les praticiens de l'ESO, qu'ils soient cuisiniers, alchimistes ou peintres, n'imposent pas véritablement une forme à la matière ; ils rassemblent plutôt diverses matières, combinant ou redirigeant leurs flux, impatientes de voir le résultat.

Improvisation et abduction

En ramenant les choses à la vie, je m'efforce de célébrer la créativité de ce que Klee appelait la « mise en forme ». Mais il faut ici préciser ce que j'entends par créativité. Je cherche plus particulièrement à inverser la tendance consistant à lire la créativité « à rebours », c'est-à-dire en commençant par le résultat – un nouvel objet –, et à retracer ensuite, le long d'une série de conditions antécédentes, l'idée sans précédent qui a germé dans l'esprit d'un agent. Cette lecture à rebours équivaut à ce que l'anthropologue Alfred Gell⁹ appelle « abduction de l'agentivité ». Selon lui, toute œuvre d'art est un « objet » dont l'existence peut être retracée jusqu'à un « agent social » selon une manière distinctive, « qui s'apparente à de l'art ». Il veut dire par là qu'en l'espèce, il est possible de remonter le long d'une chaîne de relations causales qui va de l'objet à l'agent, où l'objet, d'une certaine manière, est en relation indicelle avec l'agent. Retracer ces liens revient à exécuter les opérations cognitives

de l'abduction. J'ai critiqué plus haut la double réduction de la chose à l'objet, et de la vie à l'agentivité, et cette optique me paraît donc foncièrement fausse. L'œuvre d'art, encore une fois, n'est pas un objet, mais une chose ; comme le souligne Klee, le rôle de l'artiste n'est pas de reproduire une idée conçue au préalable, qu'elle soit neuve ou non, mais de rejoindre et de suivre les forces et les flux de matières qui donnent vie à la forme de l'œuvre.

Si l'action de reproduire implique un processus d'*itération*, celle de suivre implique une *itinérance*. L'artiste, comme l'artisan, est un itinérant, et son travail est consubstantiel à la trajectoire de son existence. La créativité de l'œuvre réside ainsi dans le mouvement vers l'avant qui donne naissance aux choses. Lire les choses « en avant » implique de se concentrer sur l'improvisation, et non l'abduction. Improviser, c'est suivre les chemins tracés par le monde, au lieu de relier, par un retour en arrière, une série de points déjà traversés. C'est, selon la jolie métaphore de Deleuze¹⁰, s'aventurer sur le fil d'une mélodie. Pour lui la vie naît le long de ces filaments qu'il a baptisés « lignes de fuite », ou encore « lignes de devenir ». Ce qu'il faut retenir ici avant tout, c'est que ces lignes *ne sont pas des connexions*. Elles ne vont pas de A à B, ou vice-versa. Elles passent entre des points sans rien relier, comme l'eau d'une rivière passe entre les rives. Il en va de même en musique ou en peinture. Qu'il s'agisse de créer une mélodie par le contact entre l'archet et le violon, ou une trace par la manipulation du pinceau, les points, dans le mouvement qui les fait naître, ne sont pas tant assemblés que balayés par le courant jusqu'à devenir indiscernables. La vie est sans fin : son élan ne vise pas à atteindre un terminus, mais à continuer.

La chose, elle, n'est pas constituée d'un seul fil, mais d'un *assemblage* de fils de vie. Mais si tout est constitué d'un assemblage de lignes, qu'advient-il alors du concept d'« environnement » ? Que signifie l'environnement dans l'ESO ? *Stricto sensu*, un environnement est ce qui entoure une chose ; mais on ne peut rien entourer sans former une barrière, convertissant ainsi les fils sur lesquels la vie se déroule en frontières qui l'enferment. Une meilleure approche consisterait peut-être à s'imaginer – comme le fait Charles Darwin dans *L'Origine des espèces* (1859) – face à une rive envahie de plantes et de buissons. Les faisceaux fibreux des plantes et des buissons s'entremêlent, formant un dense tapis végétal. Ce que l'on a pris l'habitude d'appeler « l'environnement » réapparaît sur cette rive comme un immense entremêlement de lignes. Un entremêlement qui n'est pas formé pas des points reliés entre eux, mais par des lignes entrecroisées. Il ne s'agit pas d'un réseau, mais d'un maillage.

Réseau et maillage

La distinction entre réseau et maillage est essentielle. Mais elle a été occultée par ce que l'on appelle désormais la « théorie de l'acteur-réseau », une théorie qui s'ancre, non pas dans la réflexion sur le concept d'environnement, mais dans l'analyse sociologique des sciences et de la technologie. Pour une large part, cette théorie est séduisante parce qu'elle promet de décrire les interactions entre individus (scientifiques et ingénieurs, par exemple) sans concentrer l'esprit ou l'agentivité entre les mains de l'homme, mais en la distribuant parmi tous les éléments qui sont mutuellement impliqués dans tel ou tel champ d'action. Le terme « acteur-réseau », traduit par « actor-network » en anglais, a pris dans cette langue une signification que l'un des principaux représentants de la théorie – Bruno Latour¹¹ – n'avait nullement envisagée.

Dans l'usage ordinaire, le terme anglais « network » renvoie principalement à la notion de connectivité. Mais le terme français « réseau » est également synonyme de « filet » et peut être utilisé pour désigner le tissage de l'étoffe ou de la dentelle, le plexus du système nerveux ou la toile de l'araignée. Les fils de la toile d'araignée, par exemple,

contrairement au réseau de communication, ne relie pas des choses ou des points entre eux. Ils sont tissés à partir de matières produites par le corps de l'araignée et sont déposés à mesure que l'animal se déplace. De ce point de vue, ils sont des extensions du corps même de l'araignée qui trace son chemin dans son environnement. Celle-ci mène son existence le long de ces lignes, qui guident sa perception et ses actions dans le monde. Dans l'esprit de ses inventeurs, qui s'inspiraient en grande partie de la pensée de Deleuze, « l'acteur-réseau » était précisément composé de ce type de lignes de devenir. Comme l'a expliqué ce dernier, la ligne de la toile *ne relie pas* l'araignée

à la mouche, pas plus que la « ligne de fuite » de la mouche ne la relie à l'araignée. Ces deux lignes se déroulent en contrepoint, se servant l'une à l'autre de refrain.

Bien entendu, comme dans le cas de l'araignée, la vie des choses se déroule, non pas le long d'une seule ligne, mais de plusieurs, qui se nouent au centre, laissant d'innombrables « fils échappés » en périphérie. Comme Latour l'a récemment suggéré¹², chacune pourrait être envisagée comme une étoile, dont le centre est entouré de multiples lignes radiantes. La chose est ainsi une toile dont le centre irradie en de multiples lignes qui se déroulent à l'infini en se ramifiant. On se souvient que Deleuze parlait à ce propos de « rhizome ». Je préfère pour ma part l'image du mycélium. Quoi qu'il en soit, on débute par le caractère fluide du processus de la vie, où les frontières ne sont maintenues que par le flux des matières qui les traversent. Dans le domaine des sciences de l'esprit, le caractère absolu de la barrière entre corps et environnement est remis en question depuis longtemps déjà. Dans une conférence donnée en 1970, l'anthropologue Gregory Bateson¹³ affirmait que l'esprit n'était pas limité par la peau. Plus récemment, le philosophe Andy Clark¹⁴ lui a fait écho en décrivant le cerveau comme un « organe qui suinte », qui refuse de se laisser emprisonner dans le crâne et se mêle au corps et au monde dans la conduite de ses opérations.

On pourrait sans doute aller plus loin. En réalité, ce n'est pas seulement le cerveau qui suinte ; c'est le cas des choses dans leur ensemble. Et ces suintements se produisent le long des chemins que nous suivons en retraçant le flux des matières dans l'ESO.

Marie-Ange Guilleminot, *Hamac*, 1998, dentelle aux fuseaux à fils coupés en soie grège, tissée directement sans mise en carte, Centre national des arts plastiques, FNAC 980189.

Ce texte a été traduit
par Françoise Jaouën.

1. Paul Klee, *Notebooks*, I. *The Thinking Eye*, J. Spiller (éd.), R. Manheim (trad.) ; II. *The Nature of Nature*, J. Spiller (éd.), H. Norden (trad.), Londres, 1961.
2. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, B. Massumi (trad.), London, 2004 [éd. orig. *Capitalisme et Schizophrénie*, II. *Mille Plateaux*, Paris, 1980], p. 377.
3. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, 1979, p. 33.
4. Issu d'un cours donné à la Bayerische Akademie der Schönen Künste le 6 juin 1950, l'essai a été traduit en anglais : Martin Heidegger, « The Thing », dans *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter (éd. et trad.), New York, 1971, p. 161-180 [« Das Ding », dans *Jahrbuch der Akademie*, 1951, I, p. 128 et suiv.].
5. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, Londres, 1996, p. 45.
6. Joshua Pollard, « The Art of Decay and the Transformation of Substance », dans Colin Renfrew, Chris Gosden, Elizabeth DeMarrais (dir.), *Substance, Memory, Display: Archaeology and Art*, Cambridge, 2004, p. 47-62.
7. Deleuze, Guattari, (1980) 2004, cités n. 2, p. 451.
8. James Elkins, *What Painting Is*, Londres, 2000, p. 19, 23.
9. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford [GB], 1998, p. 13.
10. Deleuze, Guattari, (1980) 2004, cités n. 2, p. 344.
11. Bruno Latour, « On recalling ANT », dans John Law, John Hassard (dir.), *Actor Network Theory and After*, Oxford/Malden, 1999, p. 15-25.
12. Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, 2005, p. 177.
13. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Londres, 1973, p. 429.
14. Andy Clark, *Being There: Putting Brain, Body and the World Together Again*, Cambridge [Mass.], 1997, p. 53.