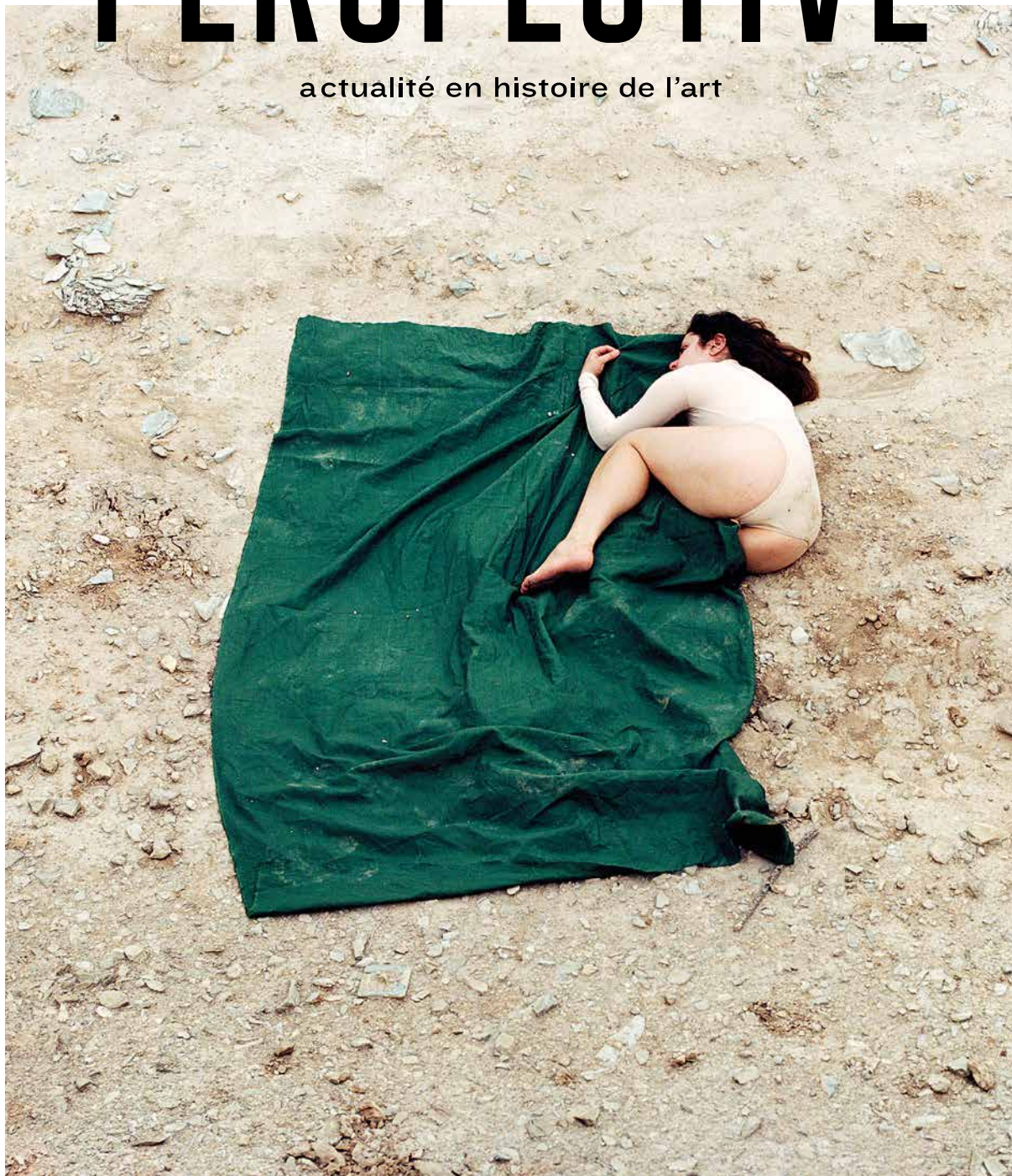


PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



HABITER

2021—2

Institut national
d'histoire de l'art

2021-2

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

HABITER

institut
national
d'histoire
de l'art



Perspective a été fondée à l'Institut national d'histoire de l'art par Olivier Bonfait, en 2006. Depuis, Marion Boudon-Machuel (2009-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), Anne Lafont (2013-2017), puis Judith Delfiner (2017-2020) en ont été rédactrices et rédacteur en chef. Marine Kisiel et Matthieu Léglise leur ont succédé en novembre 2020.

Directeur de publication

Éric de Chassey

Rédaction en chef

Marine Kisiel, Matthieu Léglise

Coordination éditoriale

Marie Caillat

assistée de Paola Boué, Alexis Thierry
et Jacopo Ranzani

Administration

Cloé Brosseau

Conception graphique et mise en page

Anne Desrivères

Logo

Marion Kueny

Édition

INHA – Institut national d'histoire de l'art
2, rue Vivienne – 75002 Paris

Diffusion

FMSH-diffusion

18, rue Robert-Schuman
CS 90003 – 94227 Charenton-le-Pont
Cedex

Impression

Snel Grafics sa

Z.I. des Hauts-Sarts, rue du Fond des Fourches, 21
B-4041 Vatem, Belgique

Comité scientifique

Laurent Baridon
Jérôme Bessière
Olivier Bonfait
Marion Boudon-Machuel
Esteban Buch
Véronique Dasen
Dominique de Font-Réaulx
Rossella Froissart
Vincent Guichard
Christian Joschke
Michel Laclotte †
Anne Lafont
Olivier Meslay
Philippe-Alain Michaud
Antoinette Le Normand-Romain
France Nerlich
Pierre Rosenberg
Alain Schnapp
Victor Stoichita
Isabel Valverde Zaragoza

Comité de rédaction

Francesca Alberti
Basile Baudez
Philippe Bettinelli
Vivian Braga dos Santos
Baptiste Brun
Jean-Sébastien Cluzel
Sophie Cras
Servane Dargnies-de Vitry
Nikolaus Dietrich
Pierre-Olivier Dittmar
Charlotte Foucher
Jean-Marie Gallais
Jérémie Koering
Hélène Leroy
Anne-Orange Poilpré
Nancy Thebaut

**La version numérique de ce numéro
est accessible sur le site de la revue :**
<https://journals.openedition.org/perspective/22073>

Pour citer un article de la revue, veuillez
indiquer la mention suivante : *Perspective* : *actualité
en histoire de l'art*, 2021 – 2, p. 000-000.

Pour visiter le site internet de la revue :
<https://journals.openedition.org/perspective>

Pour s'abonner ou se procurer un numéro,
visiter le site du Comptoir des presses d'universités :
www.lcdpu.fr/revues/perspective

Pour écrire à la rédaction : revue-perspective@inha.fr

EAN : 978-2-917902-92-9
ISSN : 1777-7852
Périodicité : semestrielle
Dépôt légal : février 2022
Date de parution : février 2022
© INHA

La revue *Perspective*
est soutenue par l'Institut
des Sciences Humaines
et Sociales du CNRS.



REMERCIEMENTS

Élisabeth Agius d'Yvoire, François Boisivon, Lise Garond, Étienne Gomez et Michèle Veubret, traductrices et traducteurs des textes de ce volume, pour leur précieux travail, ainsi que David Jurado, Kristina Lowis, Jacopo Ranzani, Pascale Roger et Miriam Rosen ;

Sivan Elirazi et Patrick Neu, tout particulièrement, pour leur générosité ;

Line Ajan (galerie Imane Farès) ; Julie Balagué ; Sammy Baloji ; Nicolas Béliard (Factum Arte) ; Catherine Brossais ; Francesca Cozzolino, Kristina Solomoukha et Silvia Dore ; Maria Daniela Donninelli (Museo nazionale romano) ; Patricia Eckert (Staatsarchiv Basel-Stadt) ; Josefina Eikenaar ; Robin Falck ; Chantal François-Textier (Rochechouart, musée d'art contemporain de la Haute-Vienne) ; Valérie Frossard ; Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ; Michael Heizer ; Angelika Hinterbrandner (Brandlhuber + Emde, Burlon) ; Emile Kirsch ; Thomas Lannes ; Estelle Lecaille (studio de Sammy Baloji) ; Caroline Lejeune ; Armin Linke ; Alexandra Magnuson et Timothée Vial (Gagosian) ; Virginia Mokslaveskas (Getty Research Institute) ; Jörg Oschmann ; Eric Piasecki ; Alessandra Pinzani (Scala archives) ; Aldo Ramos ; Lola Reboud ; Marco Samadelli ; Giuseppe Scarpati et Irma Tamburro (Parco archeologico di Pompei) ; Sarah Sze ; Laure Vasconi ; Séverine Waelchli (galerie Thaddaeus Ropac) ; Julie Zeffel (The Metropolitan Museum of Art) ;

Dominique de Font-Réaulx (*Histoire de l'art*) ; Marie Lionnet-de Loitière (*Technè*) ; Francis Rambert (*Archiscopie*) ; Claire Maingon (*Sculptures*) ; Guy Lambert (*Profils*) ;

l'équipe de la FMSH-diffusion pour leur soutien ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Katia Bienvenu, Victoria Le Boloc'h-Salama, Marie-Laure Moreau, Émeline Mouasseh, Delphine Wanes ;

tous les auteurs et tous les membres des comités scientifique et de rédaction de la revue, ainsi que tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressés durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.



ÉDITORIAL

6 – Marine Kisiel et Matthieu Léglise

TRIBUNE

12 – *La Hutte finale*

Bruce Bégout

DÉBATS

19 – *On n'échappe pas aux ruines, « c'est que l'homme s'assied où la cendre de l'homme repose »*

Un débat entre Martin Deveck, Rémi Hadad, Andrew Hui, Paul Landauer, Susan Stewart, mené par Jean-Paul Demoule et Alain Schnapp

43 – *Lieux de vie, lieux d'images :*

une autre histoire occidentale de l'espace domestique

Un dialogue entre Gil Bartholeyns, Manuel Charpy, Magali Nachtergaele, Anne Perrin Khelissa et Stéphanie Wyler, mené par Pierre-Olivier Dittmar

67 – *Une architecture performative*

Un débat entre Mathilde Chénin, Christopher Dell, Matthieu Duperrex, Marion Howa et Fanny Léglise, mené par Tiphaine Abenia et Daniel Estevez



ENTRETIENS

89 – *Habiter le monde et en être habités*

Une correspondance entre Tim Ingold et Sophie Krier

111 – *Écrire une histoire de l'architecture de la vie privée*

Entretien avec Monique Eleb, par Estelle Thibault

131 – *Voir à travers le manteau rapiécé de Gaïa : de la guerre des images à l'habitabilité terrestre*

Entretien avec Bruno Latour, par Matthieu Duperrex



ESSAIS

151 – *L'Inhabitation trinitaire chez Thérèse d'Avila, objet d'une théologie en histoire de l'art ?*
Alysée Le Druillenec

159 – *Le Corp(u)s habité de Poussin*
Todd P. Olson

171 – *Une expérience de l'espace dans l'histoire culturelle : Jacob Burckhardt (1818-1897)*
Pascal Griener

185 – *Imaginer la maison méditerranéenne en France à la période contemporaine*
Jean-Philippe Garric

205 – *Museum of Modern Art, 1944 : l'habit selon l'architecte Bernard Rudofsky*
Émilie Hammen

221 – *Rendre leur âme aux fantômes : nomadisme et hantologie de l'architecture chez les Bédouins*
Margaret Freeman

239 – *Habiter le Grand Paris : trois essais photographiques pour inventer un imaginaire partagé*
Raphaële Bertho et Denis Martouzet

●

261 – Résumés

273 – Crédits photographiques et droits d'auteur



Habiter le monde et en être habités

Une correspondance
entre Tim Ingold et Sophie Krier

Pour ce numéro de *Perspective*, les rédacteurs en chef posaient la question de ce que signifie « habiter : habiter un espace, un territoire, sa maison ou son corps [...] ; habiter sa vie, sa société (ou ses sociétés), son temps, pour ce qu’habiter c’est aussi être au monde, être présent à autrui, se confronter à un *étant donné*¹ ». Pour y répondre, cette contribution s’interroge non seulement sur ce qu’on peut entendre par habiter (un lieu, une généalogie, une façon de savoir, un geste, une pratique donnée), mais aussi sur ce que veut dire être habitée par ce qui nous environne et avec quoi nous entrons en relation. La forme choisie pour cette enquête ouverte est celle d’une correspondance écrite, entretenue entre le mois de mai et le mois d’août 2021. C’est intentionnellement que cette conversation à bâtons rompus avec Tim Ingold, dont vous allez entreprendre la lecture, pose davantage de questions qu’elle n’y répond : « Une enquête ouverte ne cherche pas à établir des solutions définitives, qui mettraient fin à la vie, mais à révéler les voies par lesquelles celle-ci peut continuer sa marche². »

Dans un premier échange, nous nous sommes demandé comment rendre fructueuse la rencontre entre l’art et l’anthropologie³ en affirmant la pertinence – contre le modèle académique d’une recherche extractive et contre une société qui réduit l’art à une « envolée de l’imagination » – des quatre principes définis par Tim Ingold : générosité, ouverture (*open endedness*), comparaison et pratique critique (*criticality*). La condition première d’une réelle convergence entre l’art et l’anthropologie tient au besoin de déterritorialiser les disciplines : il s’agit d’être « indisciplinée de la manière la plus disciplinée qui soit », et la discipline doit ici être comprise non comme un comportement répétitif imposé de l’extérieur, mais dans le sens d’une « formation de soi à partir de la réalisation d’une pratique propre », dont la discipline des artisans, qui « grandissent en savoir à mesure que le savoir grandit en eux », offre un bon exemple. Dans les lettres qui ont suivi, nous nous sommes appuyés sur cette idée de la connaissance comme processus réciproque, non sans regarder du côté des luttes menées par les communautés indigènes des pays du Sud pour leur autonomie. Nos observations s’appuient sur le système optique du « plurivers », qu’on peut comprendre comme un monde où trouvent à s’épanouir de nombreux mondes avec leurs différences, ou, comme le disait déjà William James

en 1908, un monde « en extension [...], ni enroulé sur lui-même ni clos⁴ ». Pour Tim Ingold, il est essentiel de ne pas confondre différence et division : « Tel que je le comprends, le plurivers ne se constitue pas en forçant la différence à intégrer l'ensemble, mais en tissant cet ensemble à partir de la différence même. » C'est par « le partage – par l'expérience de la communauté – que nous nous différencions continuellement les uns des autres ». Nous avons ainsi été amenés à nous demander si nous ne devrions pas d'abord, afin d'« habiter les ruptures du tissu social », tisser ensemble les différentes manières de connaître et d'être au monde et, ce faisant, jouer délicatement de la dissonance (« Les défauts de synchronisation nous réveillent ! »). Enfin, il nous semble nécessaire de ne pas articuler ce que nous apprenons aux récits dominants, déjà connus, mais sous la forme d'une réflexion dans l'action, partagée, en cours.

Ces trois propositions pourraient s'inscrire dans ce qu'Arturo Escobar nomme, dans son livre *Designs for the Pluriverse*⁵, des « façons de faire monde, autres que modernes ». Rendre les mondes possibles permet aussi de cultiver la différence, et des futurs qui ont un avenir. À ce point de notre correspondance, j'ai introduit la notion de verticalité – un principe qui anime mon travail dans le cadre de ma recherche de terrain actuelle, « School of Verticality ». Or le mot « vertical », apparaît-il, dérive du latin *vortex* (ou *vertex*), « tourbillon » et « sommet » – lui-même dérivé de *vertere*, « tourner » – qui donnera plus directement « vortex » – duquel on peut aussi rapprocher *volvere*, « rouler ». Comment concevrons-nous la construction si, plutôt que de considérer la verticalité sur un axe unidimensionnel, nous la pensions comme une énergie maintenant les choses en circulation, évitant par conséquent le système de l'empilement : l'accumulation du pouvoir et du profit ? Nous serions renvoyés à un élément d'une pratique, les clôtures saisonnières pour le rassemblement des troupeaux : amovibles, elles en suivent le déplacement (et celui de la vie). Sur ce, Tim Ingold a convoqué l'éclairant livre de Lars Spuybroek, *Grace and Gravity*⁶, qui postule que « nous ne pouvons parler de choses “émergentes” ou “existantes” [...] sans présupposer une notion de verticalité », du moins si l'on tient compte du fait qu'« exister » (du latin *existere*, « sortir de », « se manifester, se montrer », formé de *ex*, « hors de », et de *sistere*, « être placé », se rattache à la racine indo-européenne *sta*, « être debout », « se tenir debout »).

Alors que nous en sommes aux dernières révisions éditoriales de cette contribution, l'automne est arrivé en Europe occidentale, où Tim Ingold et moi vivons et travaillons (lui en Écosse et moi aux Pays-Bas). J'ai repiqué une centaine de poireaux d'hiver dans le jardin communautaire local. En observant les pieds fragiles se développant vers le haut en quête d'espace et vers le bas en quête de nourriture, je me suis souvenue de la dernière question posée par Tim dans notre correspondance : « Quelle est, s'il en existe une, la différence entre la verticalité d'une colline ou d'une montagne et celle d'un mur de pierre sèche, d'une clôture ou d'une haie, d'un arbre ou d'un roseau, ou encore d'une personne qui se tient debout ? » Un mot surgit pour répondre : le temps. Les montagnes se plissent et s'élèvent sur de très longues périodes de temps, sous les pressions opposées des plaques tectoniques ; les clôtures se dressent cycliquement, au rythme des saisons ; les arbres peuvent être considérés comme des manifestations à très long terme du potentiel des graines ; les murs de pierre sèche requièrent un savoir-faire artisanal transmis au cours des générations ; une personne debout ne peut conserver sa position qu'un certain laps de temps ; il faut du temps pour ériger comme pour abattre les clôtures. Leur trace dans le paysage, et dans la mémoire collective, prend encore plus de temps à s'effacer.

L'une de mes œuvres récentes, qui tente de développer dans l'espace et le temps une forme d'acupuncture, illustre ce processus. Voici quelques années, j'ai réinterprété un happening dans un pâturage alpin⁷. On peut considérer le happening comme une

sorte de partition pour une action, sans spectateurs : toutes les personnes présentes participent. Ce happening-là, *Overtime*, a été conçu par l'artiste Allan Kaprow, et n'avait eu lieu qu'une seule fois, en 1968, sur la côte Pacifique, à l'université de Californie à San Diego, action menée par Kaprow et ses étudiants en art. L'œuvre fournit des instructions pour déplacer de 200 pieds (environ 50 mètres), une clôture de neige longue d'un mile (environ 1,5 km) en une nuit, entre le coucher et le lever du soleil. Quel sens peut avoir le déplacement d'une clôture, si elle ne sert même plus à encercler un troupeau, me demande avec raison Tim Ingold dans sa dernière lettre ? Comme l'une des nombreuses participantes à cette nuit, je peux témoigner que cette action apparemment dépourvue de sens a permis à des mythes oubliés, à des histoires collectives, à des frontières cachées de refaire surface. Car le lieu de notre action collective se situait sur l'alpage de Villander Alm (l'Alpe di Villandro en italien), dans le Sud-Tyrol, qui est aussi le Haut-Adige. Cette crête est la dernière parcelle de terre demeurée un commun dans une zone où la propriété foncière privée domine désormais, sinistre conséquence de l'expansion (verticale) du capitalisme. Ainsi, réaliser ce happening à cet endroit-là devenait un effort pour activer la mémoire humaine, et autre qu'humaine, du lieu – une mémoire comprise comme un mouvement vers une profondeur temporelle (qui ressemblerait beaucoup à une couche archéologique), un mouvement qui tourbillonnerait vers l'intérieur. Cette forme d'acupuncture dans l'espace livrera-t-elle des choses valables, dans le temps ? Peut-être, si mes camarades participants et moi-même sommes parvenus à honorer la mémoire plurielle de cette crête montagneuse, lieu habité, hanté peut-être, d'histoires multiples : désorganisation de l'environnement, activités extractives, conflits armés et traités, routes migratoires...

Notre correspondance s'achève sur une note joyeuse laissant entrevoir comment nous pouvons apprendre à mieux nous accorder à ce qui nous entoure : « Faire voler un cerf-volant permet, qui sait, de penser comme le vent. »

[Sophie Krier, La Haye, mardi 5 octobre 2021]

•

La Haye,
lundi 17 mai 2021

Cher Tim,

J'espère que vous allez bien. C'est ici un dimanche pluvieux. Timides, mais d'un vert vif, des feuilles commencent de pousser aux arbres, devant ma fenêtre. Elles ont presque un mois de retard.

Je m'aperçois que je me réjouis d'avance à l'idée de notre correspondance des prochaines semaines. Pour moi, la possibilité d'habiter un lieu se fonde sur l'apprentissage de la vie avec d'autres – autres humains, animaux, plantes et sols, mais aussi autres manières de connaître et autres temporalités. La question « où est notre place ? » m'occupe depuis un certain temps maintenant. Je tente d'y répondre avec le programme itinérant par lequel je pratique une acupuncture des lieux, « School of Verticality » ; je reviendrai plus longuement sur cette dimension de ma pratique dans ma prochaine lettre⁸.

Pour le moment, je voudrais m'arrêter sur une formule qui m'a frappée dans la première invitation à contribuer que m'ont envoyée Marine Kisiel et Matthieu Léglise, datée du lundi



1. « Art et anthropologie pour un monde vivant », conférence de clôture donnée par Tim Ingold lors de la journée d'études « Formes d'écriture et processus créatifs », plateforme « Art, design et société », EnsadLab, Paris, École des arts décoratifs, 29 mars 2018.

29 mars 2021. Votre « plaidoyer en faveur d'une indiscipline fertile dans la recherche scientifique », écrivaient-ils, leur avait donné l'envie d'associer votre voix à celle d'un artiste. L'un des objectifs de la plateforme « Art, design et société⁹ » de l'EnsadLab à l'École des arts décoratifs (PSL, où je prends part à des projets de recherche) est précisément de rendre productive la rencontre entre art et anthropologie ; c'est pourquoi nous vous avons invité, en 2018, à donner la conférence « Art and Anthropology for a Living World¹⁰ » (fig. 1). Pourriez-vous entamer notre correspondance par un bref retour aux quatre principes qui permettraient, selon vous, la convergence de l'art et de l'anthropologie – la générosité, l'ouverture, la comparaison et la pratique critique – en précisant les menaces éventuelles que vous verriez dans l'« indisciplinarité » ? Est-il pour vous différent d'être indisciplinée et d'être non disciplinée ? Je me demande aussi maintenant si, au cours des trois années qui se sont écoulées, votre conception de ce qui pourrait permettre à l'art d'être anthropologique et, réciproquement, à l'anthropologie d'inclure des formes incarnées de la recherche artistique, a changé.

À très bientôt,
Sophie K.

•

Aberdeen,
mardi 1^{er} juin 2021

Chère Sophie,

Merci pour votre lettre. Je suis heureux de vous dire que le soleil brille à nouveau après des semaines de froid et de pluie, quoiqu'ici, à Aberdeen, nous ne soyons pas à l'abri de la brume grise, le *haar*, qui nous fait greloter quand tout le monde se prélassait dans la chaleur.

Vous m'avez demandé de revenir sur les quatre principes qui, de mon point de vue, sont indispensables à une convergence entre l'art et l'anthropologie. Le premier d'entre eux est la générosité. Cela signifie écouter et prêter attention à ce que font et disent les autres, en recevant de bonne grâce ce qui est offert plutôt que de chercher par subterfuge à extraire ou à obtenir ce qui ne l'est pas. Au cœur du principe de générosité, il y a l'engagement ontologique de rendre aux autres ce que nous leur devons pour notre propre formation intellectuelle, pratique et morale, à la vérité pour notre existence même d'étants dans un monde. Le deuxième principe est l'ouverture. Une enquête ouverte ne cherche pas à établir des solutions définitives, qui mettraient fin à la vie, mais à révéler les voies par lesquelles celle-ci peut continuer sa marche. Plutôt que de rendre le monde habitable pour certains à l'exclusion des autres, il s'agit de faire de la place pour tout le monde et pour tout, non seulement maintenant mais dans un avenir indéfini. Le troisième principe est la comparaison. C'est reconnaître qu'il n'existe pas d'unique approche possible de la vie, et que pour toute approche que vous choisirez, d'autres peuvent être suivies, qui mènent dans des directions différentes. Ainsi la question « pourquoi telle direction et non pas telle autre ? » est-elle toujours celle qui s'impose avec le plus de force à notre esprit. Le dernier principe nous enjoint à être critiques, car nous ne pouvons nous contenter des choses telles qu'elles sont. De l'avis commun, les organisations de la production, de la distribution, de la gouvernance et de la connaissance qui ont dominé

le monde à l'ère moderne l'ont amené au bord de la catastrophe. Nous avons besoin de toute l'aide que nous pourrions trouver pour continuer notre chemin. Mais rien ni personne – ni la science, ni la philosophie, ni les peuples indigènes – ne détient aujourd'hui la clé de l'avenir, s'il nous est toutefois possible de la trouver. Nous devons construire cet avenir ensemble. Et nous ne pouvons y parvenir que par la conversation.

Bien sûr, l'anthropologie n'agrée pas tout entière à ces principes, pas plus que l'art tout entier. Dans l'un et l'autre champ, nombreux sont celles et ceux qui n'y adhèrent pas. Mais lorsqu'il leur arrive de converger véritablement, je pense que la générosité, l'ouverture, la comparaison et la pratique critique sont au cœur de leur mouvement. Parmi les nombreux artistes qui ont été pour moi une source d'inspiration, je mentionnerai le mouvement italien de l'Arte povera et le travail de l'un de ses principaux fondateurs, Giuseppe Penone, mais aussi David Nash – qui, comme Penone, est un sculpteur d'arbres (**fig. 2**). Dans une « déclaration de principes » accompagnant une récente exposition, Nash affirmait que son travail l'avait conduit à « la science et à l'anthropologie des arbres¹¹ » ; c'est dire que l'influence peut être réciproque¹². Mais ce ne sont pas là des principes faciles à défendre, notamment (pour les anthropologues) dans un environnement académique qui adhère encore à un modèle de recherche extractif, selon lequel on est censé puiser dans le monde des données ethnographiques qui seront converties en produit de connaissance, et (pour les artistes) dans une société qui conçoit encore l'art comme ce qui fournit un moyen de s'exprimer et de laisser s'envoler l'imagination dans un monde autrement dominé par le marché.

Vous me posez la question des disciplines et de l'« indisciplinarité ». Ce à quoi je m'oppose – et je pense que l'art et l'anthropologie devraient s'y opposer –, c'est à la territorialisation des disciplines, par laquelle chacune ou chacun règne sur un champ borné de connaissances. Il est important de comprendre que la mode actuelle pour les études interdisciplinaires ne s'oppose en rien à cette situation. C'est le contraire :

2. David Nash, *Ash Dome*
[Dôme de frênes],
1977 à nos jours, Yorkshire
Sculpture Park.



l'interdisciplinarité renforce les divisions territoriales en appelant à des négociations et à des traités entre territoires ; tout comme elle renforce la plus fermée des frontières, entre l'université ou l'académie et le monde qui s'étend au-delà de ses murs. Le jeu interdisciplinaire ne peut être pratiqué que par celles et ceux qui sont déjà initiés aux procédures académiques – qui ont les qualifications et les diplômes nécessaires. Tous les autres sont exclus. Par « indiscipline », j'entends que nous devrions refuser d'être bornés ou liés par ces conventions. Mais nous pouvons et devrions être indisciplinés de la manière la plus disciplinée qui soit. Ou, pour le dire autrement, nous ne devrions pas être « indisciplinés » dans la pratique de notre indiscipline.

Ce qui revient à comprendre la discipline d'une manière très différente, non comme un domaine d'étude mais comme quelque chose qui ressemblerait plus à un appel, à une vocation, et se distinguerait des autres par ses façons de travailler, par ses observations et par les matériaux avec lesquels elle travaille. Des artisanats, par exemple, de tissage, de poterie ou de travail du bois, et d'autres encore, sont, à cet égard, des disciplines. Ainsi considérée, chaque discipline a ses habitudes, non dans l'acception péjorative d'accoutumance à des comportements répétitifs qui ont depuis longtemps perdu leur signification et leur objet, mais dans le sens vertueux d'une formation au sein de la progression d'une pratique personnelle. C'est en ce sens que l'artiste ou l'artisan cherche un accomplissement en s'efforçant d'atteindre la perfection dans son travail, et il en va de même du chercheur. La fabrication pour l'artisan, l'étude pour le chercheur sont une manière de croître en savoir et en connaissance tandis que savoir et connaissance croissent en chacun d'eux. Pour le dire plus brièvement, le savoir (ou la connaissance) disciplinaire, dans cette acception, est personnel.

Quant à savoir si la façon dont je conçois ce qui pourrait permettre à l'art d'être anthropologique et à l'anthropologie de faire une place à la recherche artistique a changé, je ne le pense pas ; je n'ai pas beaucoup évolué sur ce point. Je pense toujours que l'anthropologie est fondamentalement différente, dans ses objectifs, de l'ethnographie ; que l'ethnographie se livre à une étude *des gens*, tandis que l'anthropologie travaille avec eux dans l'examen des conditions et des possibilités de la vie humaine. C'est pourquoi, si l'art et l'anthropologie convergent sur les quatre principes que j'ai déjà énoncés, l'art ne fait pas bon ménage avec l'ethnographie. Tenter de les apparier, c'est, je crois, s'exposer à produire du mauvais art et de la mauvaise ethnographie. Mais je crains tout de même que ma conception de l'art tende encore trop vers ce qui est harmonieux. L'anthropologie et l'art ne devraient-elles pas habiter les ruptures du tissu social, chercher des ouvertures au-delà des failles où, dans nos vies institutionnelles, les choses se désagrègent ? En réalité, je ne crois pas que ces deux objectifs – l'harmonique et le désagrégé – soient en contradiction, mais cela reste difficile d'imaginer comment les réconcilier, non seulement en principe mais en pratique.

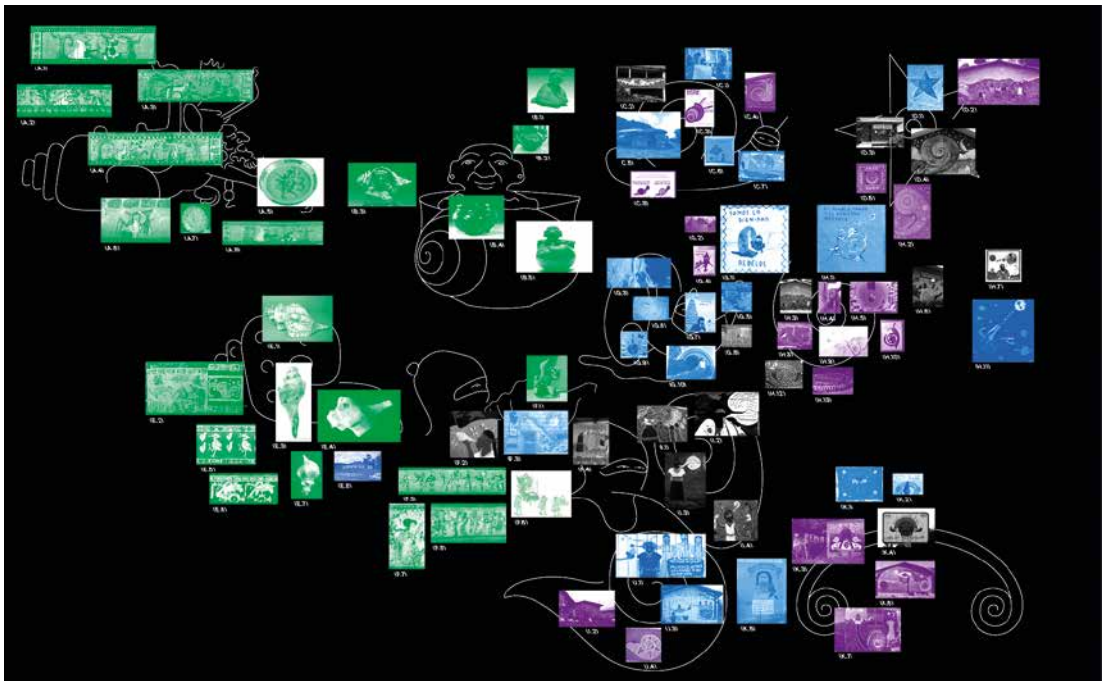
Avec mes meilleurs sentiments,
Tim

•

*La Haye,
lundi 26 juillet 2021*

Cher Tim,

Ma rue sent l'été – un mélange de pelouse tondue, de brise de mer au loin et d'arbres en fleurs. Le thermomètre indique 22 degrés à l'intérieur – une température à laquelle mon corps se sent bien. Connaissez-vous cette impression de se sentir comme un peu agrandie ou étendue dans l'été, comme si votre surface de contact avec le monde s'élargissait ?



3. Francesca Cozzolino et Kristina Solomoukha, Silvia Dore (graphisme), atlas interactif intitulé « Un monde qui contient beaucoup de mondes » (capture d'écran), 2021.

Je la perçois peut-être parce que mes pores s'ouvrent, et avec eux ma conscience, qui s'étend au-delà des quatre murs de mon logement. Il se passe une chose semblable lorsque je m'assois sans bouger, ai-je observé : la limite entre mes fesses et le *zafu*, le coussin sur lequel je suis assise, se dissout imperceptiblement, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus ni corps ni coussin, mais une très légère, très douce oscillation d'échange d'énergie. Serait-ce une forme haptique de déterritorialisation ? Je me demande tout à coup si ce n'est pas justement cet échange d'énergie que vous évoquez lorsque vous écrivez au sujet de la « correspondance ». (Me revient en mémoire la distinction que vous faites entre une balle molle et une balle dure dans la conférence de 2018¹³ dont je parlais dans ma première lettre. Vous disiez : « Essayons de comparer un objet dur – par exemple, une balle – avec un objet élastique. Une balle dure peut, lorsqu'elle entre en contact avec d'autres objets dans le monde, avoir un impact. Elle peut les frapper ou même les briser. Dans les sciences dures, chaque impact est une donnée ; en accumulant suffisamment de données, on peut éventuellement parvenir à une découverte importante. La surface a cédé sous les coups incessants et, ce faisant, livré certains de ses secrets. La balle élastique, au contraire, ploie et se déforme au contact d'autres objets, épousant certaines de leurs caractéristiques tandis que ces objets, à leur tour, ploient sous la pression, selon leurs inclinations et leurs dispositions propres. Cette balle réagit aux choses dans le même temps que les choses réagissent à elle. En un mot, elle entre avec les choses dans un rapport de correspondance. »)

Si vous me le permettez, je vais tenter de tisser ensemble quelques fils, pour voir si nous pouvons parvenir à plus de précision dans la réflexion autour de cette double notion d'habiter le monde et d'en être habitée.

Premier fil : l'ouverture. Vous écrivez : « Plutôt que de rendre le monde habitable pour certains à l'exclusion des autres, il s'agit de faire de la place pour tout le monde et pour tout, non seulement maintenant mais dans un avenir indéfini¹⁴. » Cette définition m'évoque



4. Aldo Ramos, *Earthport*, 2021, Amsterdam, Rijksakademie.

la révolte zapatiste du Chiapas, au Mexique, en 1994, qui revendiquait notamment « un monde où tiennent beaucoup d'autres mondes¹⁵ » (**fig. 3**). Je coproduis actuellement une série de podcasts intitulée « In Search of the Pluriverse », dont le but est de collecter d'autres récits sur les manières de donner forme à sa vie en Europe et à la périphérie de l'Europe, ou encore sur les « manières de faire monde, autres que modernes¹⁶ » telles que les nomme Arturo Escobar lorsqu'il parle de mes recherches. Pour l'artiste mexicain Aldo Ramos, la pluriversité est un « tissage de connaissances¹⁷ » (**fig. 4**). Partagez-vous son point de vue (tout ou partie) ?

Deuxième fil : l'(a)synchronicité. Dans le cadre d'une précédente contribution à un ouvrage, il nous avait été demandé, à vous et moi, de réfléchir à la notion de solitude telle que présente dans le travail d'Hannah Arendt¹⁸. Nous avons décidé de nous confronter à la solitude, plutôt que de l'analyser du seul point de vue théorique, et je vous avais demandé de jouer du violoncelle en suivant un certain nombre de consignes : jouer seul, jouer une note qui donne de la présence au violoncelle, jouer sans notion de temps ni de rythme (de synchronisation – « *play out of sync.* » ; **fig. 5**). De votre côté, l'exercice avait suscité cette réflexion, suggérée par la situation du musicien jouant dans un orchestre : « Pour socialiser avec d'autres, vous devez ne pas être en synchronisation avec eux. »

Troisième fil : le langage. Dans votre livre *Faire*¹⁹, vous affirmez que notre langage, tout imprégné des relations de cause à effet, n'est pas adapté à l'expression des processus de croissance, de correspondance et de devenir. Et vous avancez que « ce dont nous avons besoin, [c'est] non pas d'une théorie de l'agentivité, mais de la vie²⁰ ». Je sais que vous reprenez la critique de la représentation formulée par Karen Barad²¹, et son idée que l'agentivité ne doit pas être comprise comme la manifestation de ce que quelqu'un ou quelque chose aurait ou posséderait, mais comme un devenir performatif²².

En tissant ces trois fils, se pourrait-il que, si nous autres, anthropologues et artistes, devons effectivement habiter les ruptures du tissu social, nous ayons besoin d'apprendre d'abord à tisser ensemble les différentes manières de connaître et d'être au monde, jouant ce faisant avec adresse des dissonances et nous orientant plus adroitement dans des espaces agonistiques (je pense ici au travail de Chantal Mouffe sur les conditions de développement d'un art critique, qui s'opposerait à sa récupération et à son instrumentalisation par le capitalisme, sort souvent réservé à l'art socialement engagé ou au militantisme artistique²³) ? Ainsi articulerions-nous nos connaissances non plus aux récits que nous connaissons déjà, mais les composerions-nous comme une sorte de « réflexion en action²⁴ ».

Dans l'attente de vous lire, bien à vous,
Sophie K.

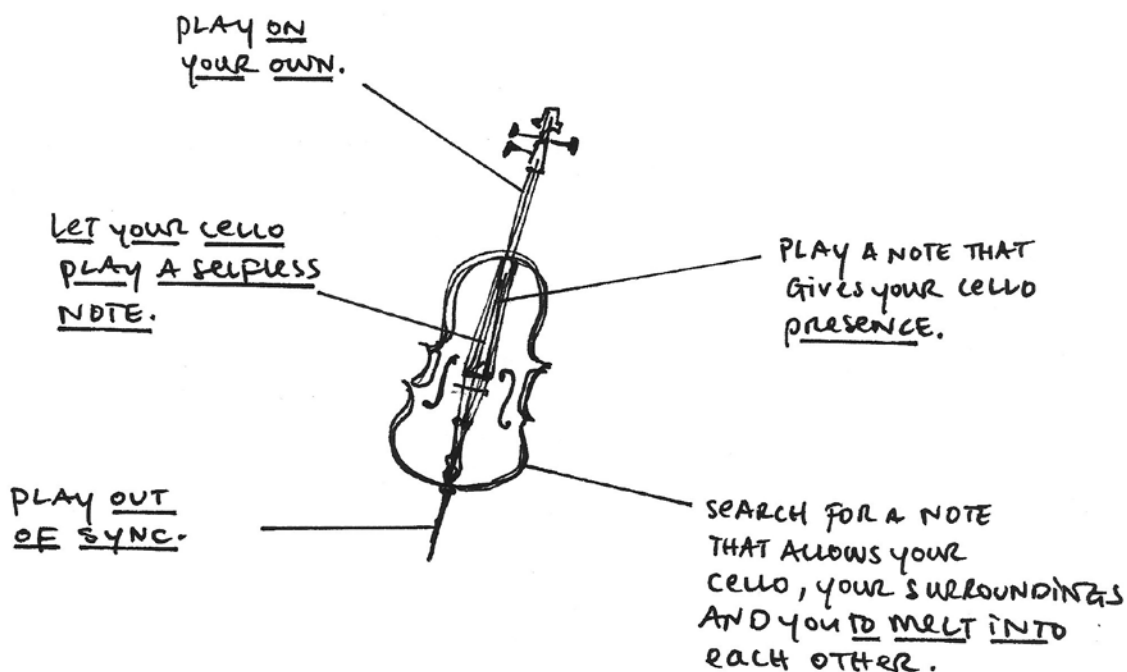
Aberdeen,
mardi 27 juillet 2021

Chère Sophie,

Nous revenons juste de quelques semaines passées en Finlande, où il a fait incroyablement chaud – plus de 30 degrés presque tous les jours – et souvent humide aussi. C'était un agréable séjour, mais j'éprouve quelque difficulté à fonctionner dans cette chaleur moite, surtout si je n'ai pas de moyen d'y échapper. C'est charmant, cette tiédeur pénétrante, mais je suis plutôt un homme du froid. Un jour, le thermomètre a plongé vers les vingt degrés, et j'ai soudain senti revenir toute mon énergie. Plus il fait froid, plus je me sens empli d'énergie !

Pour revenir à vos trois fils. Je me sens bien sûr attiré par le plurivers et par la pluriversité. L'idée d'un plurivers revient à William James et on la retrouve dans l'intitulé des conférences Hilbert, qu'il avait données à Oxford en 1908 : « Un univers pluraliste²⁵ ». Cet univers (qu'il nomme « multi-vers » mais qu'on peut aussi bien nommer « plurivers ») est un et plusieurs dans le même temps. C'est le champ unique et indivisible d'une inépuisable différenciation – en somme, il appelle la relation autant qu'il est ouvert. Où que vous vous y trouviez, il existe quelque partie

5 Sophie Krier, *Assignation à solitude pour Tim*, 2020, croquis dessiné pour Eduardo Staszowski, Virginia Tassinari (dir.), *Designing In Dark Times. An Arendtian Lexicon*, Londres / New York, Bloomsbury, 2020, p. 183-186.



ASSIGNMENT FOR TIM.

SEARCH FOR A SPACE WHERE YOUR CELLO & YOU CAN PLAY IN SOLITUDE*.

* ALTERNATIVE : FIND A SOLITARY SPACE WHERE YOU CAN PLAY ^{THE} YOUR CELLO.



6a-b. Alfonso Cuadrado et Esther Gisbert, atelier « Counting Kolams », exposition « The Unfinishing Things », université d'Aberdeen, mai – septembre 2016, dans le cadre du projet « Knowing from the Inside », 2017.



plus lointaine où vous pouvez aller. Ou, comme le dit James, le multivers est « en extension [...] ni enroulé sur lui-même ni clos²⁶ ». J'aime beaucoup cette idée, et je la suis moi-même, par exemple dans mon article « One World Anthropology²⁷ » [Une même anthropologie pour un même monde], où je m'élève contre une tendance à la prolifération des mondes dans la plupart des écrits contemporains revendiquant la critique (y compris chez les anthropologues). Je n'approuve pas cette tendance, je pense qu'elle est éthiquement et politiquement irresponsable. Nous partageons à mon sens un monde commun (ou plutôt un monde en commun – voir plus bas) et pour cette raison, nous sommes collectivement responsables de ce qu'il devient. Mais ce n'est pas parce que nous partageons un monde que nous sommes tous

les mêmes. Au contraire, c'est par le partage – par la communalité – que nous ne cessons de nous différencier les uns des autres. Nous ne devons pas confondre différence et division. C'est ce que James m'a appris.

Quand les zapatistes en appellent au Mexique à « un monde où tiennent de nombreux mondes », je crois que c'est ce qu'ils veulent véritablement dire : à savoir un monde dans lequel nous pouvons apprendre à vivre ensemble dans la différence. Si l'on prend l'expression à la lettre, toutefois, je pense que l'idée de faire entrer beaucoup de mondes différents en un seul est trompeuse, car elle implique apparemment des mondes fermés et repliés sur eux-mêmes, plutôt qu'ouverts²⁸. Tel que je le comprends, le plurivers ne se constitue pas en forçant la différence à intégrer l'ensemble, mais en tissant cet ensemble à partir de la différence même. En ce sens, je me range aux conceptions d'Aldo Ramos.

Je suis aussi partisan d'étendre l'idée du plurivers à la pluriversité (en lieu et place de l'université). Je ne sais pas qui a eu l'idée du mot. Ma collègue Caroline Gatt, que ses recherches sur le mouvement décolonial ont sensibilisée à la question, l'attribue au philosophe Achille Mbembe – dans une conférence de 2015²⁹ –, mais je suppose qu'il est plus ancien. Dans *L'Anthropologie comme éducation*, je parle de « multiversité », en reprenant le terme de James. Pluriversité ou multiversité, cela revient au même ! Je termine mon livre par un appel à faire du monde lui-même une pluriversité, un lieu d'étude consacré au travail d'éducation à ce que je nomme *commoning*³⁰ [ce qu'on entreprend lorsqu'on fabrique du commun, *NdT*]. Cette idée de *commoning* provient de la philosophie de John Dewey, et s'applique

à ce que font des gens dont les expériences de la vie sont différentes mais qui peuvent, en imagination, projeter leurs expériences plus loin, en un lieu d'où ils emprunteront les mêmes chemins, générant, à mesure qu'ils iront, de nouvelles différences. C'est assez proche de l'idée d'un « tissage des savoirs » chère à Ramos. De mon point de vue c'est à cela que devraient s'attacher les enseignements donnés à l'université. Il y faut un engagement pour la durabilité, plutôt que pour le progrès comme fin en soi.

Votre deuxième fil est l'asynchronicité. Je pense que la synchronicité parfaite est anesthésiante. Elle mène à un complaisant somnambulisme. Les défauts de synchronisation nous réveillent ! Ils nous contraignent à réagir et à prêter l'oreille, plutôt qu'à suivre le courant. La perfection est ennuyeuse ; l'imperfection, productive.

Le troisième fil concernant l'agentivité signifie que nous sommes au-dedans de ce que nous faisons plutôt que face, par conséquent extérieurs, à nos actions. J'ai parlé (ce qui sonne assez bizarre) d'*agencing* (« agenciation »), de préférence à *agency* (« agentivité »). Pour le dire simplement, l'agenciation, c'est ce qui arrive, par exemple, quand, si je marche, c'est ma marche qui me marche – ou quand je dessine ou chante. En dessinant, je me dessine moi-même en train d'être, ou entrant dans l'être, en chantant, je me chante moi-même. Je suis mon pas, mon dessin, mon chant³¹. L'atelier « Counting Kolams³² » a été conçu afin d'appréhender le lieu depuis l'intérieur ; danser les kolams, ces très anciennes structures graphiques de l'Inde du Nord, permet de créer un espace architectural (**fig. 6a-b**).

J'imagine que ces trois fils – le tissage de la connaissance, la variation asynchrone et l'agenciation – vont d'une certaine manière ensemble. Tous trois sont cohérents avec l'idée de la vie humaine comme correspondance – des vies allant ensemble leur chemin et se répondant le long de celui-ci les unes aux autres. Il y a une raison simple pour laquelle il n'est pas possible de communiquer sans différence. Si nous étions tous les mêmes et partagions la même expérience, comment alimenterions-nous la conversation ? Deuxième point, dans un parfait unisson, absolument synchrone, il ne pourrait y avoir de correspondance, car il n'y aurait rien à quoi répondre. Troisièmement, si l'agentivité était extérieure, face à nous, nous entrerions en interaction et non en correspondance, ce qui n'a rien à voir. L'interaction est un mouvement d'aller et retour, mais dans la correspondance, les participants avancent ensemble, et se tournent tous dans la même direction.

Avec toute ma considération,

Tim

•

La Haye,
mardi 3 août 2021

Cher Tim,

M'asseyant pour écrire, j'ai les bras enveloppés dans une couverture jetée sur mes épaules pour me protéger de l'air vif du matin. C'est une grosse couverture de laine, en jacquard. Le motif dessiné dans l'épaisseur de la laine est une traduction poétique des granges lettones avec leurs structures de lames et de planches de bois alignées (**fig. 7**). Ce qui apparaît dans une couleur sombre d'un côté de la couverture se dessine en clair de l'autre côté ; il y a pourtant une continuité de texture qui donne au tissu un caractère de circularité (alors qu'un tissage simple crée une opposition entre un envers et un endroit structurellement différents ; un fil qui est à l'endroit d'un côté est par définition à l'envers de l'autre). La couverture agit comme une frontière douce et me tient enveloppée dans cette qualité de calme que la nuit porte avec elle.

On peut voir les clôtures de bois tressé comme un tissage grandeur nature dans / avec le paysage. Elles sont, m'avez-vous dit, les premières formes d'enclos construits par les humains. Il existe dans le Sud-Tyrol (Haut-Adige), région rurale des Alpes italiennes où j'ai été accueillie en résidence en 2018-2019, une longue tradition de clôtures de bois, qu'on appelle des *Zäune*, dont chaque vallée a sa propre version. C'est dans l'une d'elles que j'ai imaginé « School of Verticality », comme une réponse viscérale aux Alpes, ces « aïeules rocheuses », qui m'impressionnaient tant. J'ai grandi dans les plaines des Pays-Bas, et la verticalité des Alpes m'a frappée comme une forme naturelle de sagesse et de présence. C'est peut-être parce qu'elles matérialisent la gravité que j'ai ressenti cela : celles ou ceux qui s'aventurent hors des pistes sur leurs pentes savent ce qu'il en coûte de parvenir à monter ou à descendre, alors que les plantes le font avec tant d'élégance et (semble-t-il) si peu d'efforts. C'est ce mouvement vertical qui m'intéresse – le mouvement ascendant et descendant qui nous habite constamment, semblable à la respiration.

Chose curieuse, lorsque je parle de verticalité dans les pays du Nord, j'ai remarqué que les gens ont tendance à l'associer à la hiérarchie, aux structures de pouvoir, aux mouvements vers le haut. Dans les pays du Sud (et dans les milieux de l'archéologie), la verticalité est comprise comme profondeur, comme ancestralité, comme la possibilité offerte de lire des processus qui se sont déroulés dans le temps. Nous avons tous deux parlé de la verticalité, et vous me disiez qu'elle partage son étymologie avec le mot « vortex », qui désigne un mouvement en spirale. Vous aviez pris pour image la forme en entonnoir d'une tornade :

Ce n'est que lorsque nous aplatissons l'image d'un cône en image cartésienne d'un axe, reliant un point à un autre, que l'horizontalité et la verticalité deviennent des concepts opposés. [...] Nous avons tendance à penser le volume dans un espace tridimensionnel, mais originellement, un volume était un rouleau, on le roulait. Cela vient de *volvere*, « rouler ». Ce n'est qu'avec l'évolution du rouleau au codex, au volume imprimé, que le livre a commencé à être représenté par une pile – une pile de papier³³.

Qu'un volume puisse être un mouvement d'enroulement et non nécessairement une entité statique le long de trois axes est une pensée très libératrice ! Laisser les choses circuler nous libère de ce qui provient du système de l'empilement, accumulation du pouvoir et du profit. Un processus semblable est en jeu dans votre description du multivers comme étant « en extension, [...] ni enroulé sur lui-même ni clos ». Dans les mondes de(dans les) mondes [*worlds-with(in)-worlds*], les choses ne sont pas statiques mais ont la possibilité d'aller comme un fil de laine tricoté enchevêtrant les mailles. Si j'extrapole à l'échelle du paysage l'acte de tricoter, mon esprit forme une boucle et retourne aux *Zäune* vernaculaires et saisonnières du Sud-Tyrol (Haut-Adige) ; ces clôtures répondent à une typologie particulière, elles sont érigées et s'étendent le long des pâturages (elles ne sont pas clouées, simplement assemblées) en fonction des besoins, par exemple pour empêcher les brebis de tomber dans un ravin ; elles sont démontées et déposées au sol lorsque prend fin la transhumance (**fig. 8**) – un peu comme on pourrait détricoter un pull en tirant sur le fil. Ainsi faites, ces choses montrent avec élégance que nous pourrions « penser comme une montagne³⁴ », c'est-à-dire penser par interdépendances ou, comme vous dites, par correspondances, laissant les choses se répondre les unes aux autres.

Pour revenir au langage, « penser comme une montagne », serait-ce utiliser cette « voix médiane du verbe » – qui n'est, dites-vous, ni la voix active ni la voix passive, mais une voix qui « inclut tout ce qui arrive, de sorte que tout se passe » ? Je crois que vous avez indiqué que les linguistes font remonter cette forme syntaxique au grec ancien,

7. Mara Skujeniece, *Farm Fabrics*, 2012, laine, toile brun clair et bleu, Tilburg, Textile Museum.





8. Norbert Gamper, constructeur de clôtures traditionnelles explique le fonctionnement d'un type particulier de clôture saisonnière, l'*Ultenschrankzaun*, Feldthurns, Sud-Tyrol Haut-Adige), Italie.

mais aussi à divers langages amérindiens. Je pose la question parce que vous me disiez que c'était pour vous une manière commode d'« être activement au monde, en lui donnant forme et en le connaissant, plutôt que d'en être en dehors, en le dirigeant et en le contrôlant » – une position qui permet, écrivez-vous encore, de développer une sensibilité écologique³⁵.

Les montagnes ont inspiré le philosophe montagnard Arne Naess lorsqu'il a énoncé les huit principes de la *deep ecology* (« écologie profonde ») : reconnaître la valeur inhérente à toute vie sur terre, humaine et autre qu'humaine ; reconnaître la diversité comme condition de réalisation des valeurs inhérentes à toutes les formes de vie ; reconnaître que l'instrumentalisation de la nature à leurs propres fins par les humains constitue une menace pour le développement de la vie ; chercher un équilibre entre l'épanouissement des vies humaines et des vies autres qu'humaines ; questionner en

profondeur et repenser les structures économiques, technologiques et idéologiques et le *statu quo* qu'elles produisent ; « apprécier la qualité de la vie (demeurer dans des situations, des lieux qui valent par eux-mêmes) » ; et accepter l'obligation de mettre en œuvre les changements nécessaires³⁶. Considérez-vous que l'écologie profonde fait partie de votre ethos non seulement dans la recherche, mais au quotidien ?

Pour moi, le mot écologie, *oikos*, fait appel au besoin de connaître, de l'intérieur et pour nous-même d'abord, mais aussi avec autrui, la maison que nous habitons (la terre mère). Et je me demande si, plutôt que de tenter de découvrir quelle est notre place, nous ne devrions pas chercher quel est notre *temps*³⁷. Car habiter un lieu, c'est avant toute chose, y passer du temps, n'est-ce pas ? Je pense ici à ce qu'écrit Anna Tsing de l'« art d'observer » :

Écouter et raconter des histoires qui se bousculent est une *méthode*. [...] son objet de recherche est la diversité contaminée ; son unité de base est la rencontre indéterminée. Pour apprendre quoi que ce soit, elle a à revitaliser les arts de l'observation et à inclure l'ethnographie ainsi que l'histoire naturelle. Mais cette science a un problème d'échelle. Toutes ces histoires qui se bousculent ne peuvent être facilement résumées. Les échelles propres à chacune ne s'imbriquent pas sans heurts et attirent bientôt l'attention sur des géographies brisées et des tempos interrompus³⁸.

Malgré la référence faite ici à l'ethnographie, dont je sais que vous la refusez, les arts de l'observation, qu'Anna Tsing met en avant, ont-ils été pour vous une référence lorsque vous avez mené le projet de recherche « Knowing From the Inside³⁹ » ? Peut-être pouvez-vous répondre en vous appuyant aussi sur le chapitre que vous consacrez à l'attention dans votre dernier ouvrage, *L'Anthropologie comme éducation* ?

Une dernière question à présent. Je pense que nous sommes d'accord pour dire que ce qui est en jeu, c'est de cultiver des récits polyphoniques, non linéaires, qui aient la capacité de prêter leur voix à des histoires et à des images marginalisées, et d'imaginer des futurs qui aient de l'avenir (autre revendication des zapatistes) en « projetant les expériences plus loin » et en « générant de nouvelles différences ». À quels mouvements pensez-vous que nous devrions nous exercer pour aider nos corps et nos esprits à désapprendre le mode de

réflexion dominant, binaire et défini axiologiquement, inhérent à la pensée occidentale ? Faire des spirales, des cercles, des tours ? Nous adonner à des pratiques saisonnières, par exemple tricoter, tisser, jardiner, élever des brebis, raconter des histoires, danser ensemble, dire de la poésie ?

À très bientôt,
Sophie Krier

Aberdeen,
jeudi 5 août 2021

Chère Sophie,

Comme vous, je suis fasciné par les clôtures. Je crois que ces structures, construites ou tissées, avec leurs variations dialectales, attentives aux traditions et aux écologies locales, n'ont pas reçu toute l'attention qu'elles méritent. C'est Gottfried Semper, le grand historien de l'architecture, qui déclarait que le bâtiment avait commencé avec le tressage des brins d'osier pour former des enceintes semblables à des clôtures⁴⁰. Mais Semper écrivait voici presque deux siècles. Le regard que nous portons aujourd'hui sur les clôtures est peut-être influencé par l'omniprésence des barbelés, qui non seulement sont les mêmes partout mais blessent ceux qui, humains ou non-humains, s'en approchent de trop près. Mon intérêt pour les clôtures remonte à l'un de mes terrains parmi les gardiens des troupeaux de rennes finlandais de Laponie, voici quarante ans. Les clôtures étaient essentielles au rassemblement des troupeaux. Dans la région où j'ai travaillé, il était de pratique courante de déplacer la clôture vers le troupeau, plutôt que d'amener celui-ci dans l'enclos, en la montant ici ou là, dans les différents lieux de la forêt où l'on savait que les animaux se concentraient. La clôture elle-même était faite de trois composants : des panneaux à lattes pour l'enclos où seraient rassemblés les rennes, un treillis métallique pour les « ailes » menant à l'enclos, et des rouleaux de toile de jute pour couvrir le treillis, afin d'éviter que les bois des animaux ne se prennent dedans lors de la bousculade. Ainsi installions-nous la clôture quelque part, puis, quand tout était fini, nous la démontions, la chargions sur une remorque et la trimbalions jusqu'au prochain emplacement.

D'une certaine façon, je trouve cela beaucoup plus stimulant qu'*Overtime*, le happening d'Allan Kaprow, que vous avez réactivé dans les Alpes⁴¹ (fig. 9-10 a-c). La consigne du happening était de déplacer d'un mile vers l'ouest une clôture de neige longue de 200 pieds. Je sais que nous sommes censés admirer le mouvement Fluxus et être impressionnés par la clairvoyance de Kaprow, mais

9. Allan Kaprow, *Overtime* (affiche), 1968, Suny, New Platz.





10a-c. Sophie Krier, avec Stéphane Verlet-Bottéro, *Overtime*, happening, 25 mai 2019, d'après Allan Kaprow, *Overtime* (happening, avril – mai 1968). Réinvention pour « School of Verticality », alpage de Villander Alm (Alpe di Villandro), Mair in Plun.

j'ai du mal à voir où il veut en venir. Au moins les gardiens de troupeaux de rennes déplaçaient-ils leurs clôtures pour une bonne raison, pour ne pas trop stresser les animaux et éviter de leur faire parcourir de longues distances. Ils ne posaient pas, ni n'incarnaient un esprit révolutionnaire. Pas plus qu'ils n'étaient célébrés dans le monde de l'art. Ils perpétuaient simplement, pragmatiquement, un mode de vie et de subsistance vieux de plusieurs siècles. Mais je pense que nous avons autant à apprendre d'eux, sinon plus. Cela vaut aussi, certainement, pour les fermiers du Sud-Tyrol, dont vous parlez dans votre lettre, qui ont cette habitude chaque été de dresser leurs clôtures, leurs *Zäune*, pour éviter que leurs brebis ne tombent dans les ravins, puis qui les démontent en quittant les pâturages.

En revanche, ce serait intéressant de comparer ces clôtures avec les haies et les murs de pierre sèche. Les haies des bocages, dont certaines ont été entretenues pendant des siècles, sont à elles seules des écosystèmes en miniature, offrant un abri à toutes sortes de plantes, d'insectes et d'oiseaux chanteurs. Aujourd'hui, la plupart ont été arrachées pour satisfaire les exigences à court terme de l'agriculture mécanisée à grande échelle. Mais dans la campagne autour de chez moi, les haies n'ont jamais été très nombreuses. On y trouve en revanche un peu partout des murs de pierre sèche, dont beaucoup sont d'une ancienneté consi-

dérable. La haie croît, la clôture est une structure tissée ou tressée, mais les murs tiennent sous leur propre poids. Chacune de ces constructions semble répondre à un principe d'intégrité différent. En me documentant sur votre « School of Verticality », je me suis demandé si la notion de verticale signifiait dans chacun de ces exemples une chose différente.

Au cours des semaines passées, j'ai lu le dernier livre de Lars Spuybroek, *Grace and Gravity*⁴². C'est un long travail, densément argumenté, difficile et incroyablement érudit. À la première lecture, je ne peux prétendre avoir fait plus qu'en avoir effleuré la surface. Mais voici la thèse centrale de Spuybroek : nous ne pouvons parler de choses « émergentes » ou « existantes » dans l'ensemble sans postuler d'une façon ou d'une autre la notion de verticalité. Après tout, « exister » (du latin *ex-sistere*) signifie « se tenir debout ». Mais nous savons de notre propre expérience de la station debout qu'il ne s'agit pas seulement d'une question de superposition, mais plutôt d'un acte en équilibre dynamique qui demande un continuel ajustement du mouvement et un contrôle sensorimoteur subtil. Regardez maintenant comment un arbre ou un roseau se tiennent debout malgré la tempête, et l'équilibre des forces, quoique assuré différemment, est tout simplement étonnant.



Spuybroek continue en comparant l'existence des choses avec leur « rayonnement » – l'aura qu'elles projettent sur leur environnement. S'il n'y a pas d'existence sans verticalité, dit-il, il n'y a pas non plus de rayonnement sans horizontalité. Pensez aux rides de l'eau qui se propagent lorsqu'on lance un caillou dans une mare. Il y a une divergence entre le rayonnement des choses et leur existence, affirme Spuybroek et ce qui les maintient entre ces deux pôles, c'est la « grâce ». Peu important les détails de l'argumentation, qui sont trop compliqués à résumer. Ce que cela m'a évoqué, dans le contexte de notre correspondance présente, c'est la question de la verticalité de la montagne. Ici, dans le Nord-Est de l'Écosse, de nombreuses collines abruptes sont surmontées de terrassements, datant de l'âge du Fer, qui sont désignés sur les cartes comme des « forts ». Pour les militaires qui en ont fait les premiers levés, il s'agissait évidemment là de centres disputés de pouvoir politique. Dans les années 1960, pourtant, l'état d'esprit des archéologues a changé, et de nombreux forts ont été réinterprétés comme des « lieux de culte », où l'on adorait les dieux. Et les habitants d'autrefois y sont censés avoir regardé en l'air, vers les cieux, et non en bas, vers les ennemis qui approchaient ! Or ce qui me frappe, c'est qu'ils regardaient probablement *autour*, comme on le fait d'habitude. Le sommet d'une colline, somme toute, a fortiori d'une montagne, quand on le voit de loin, peut apparaître comme une perspective désirable, mais une fois qu'on y est parvenu, il ne ressemble plus à un sommet. C'est juste un bout de terre qui se trouve être plus haut que les autres alentour.

Voici donc ma question pour vous. Quelle est, s'il en existe une, la différence entre la verticalité d'une colline ou d'une montagne, et celle d'un mur de pierre sèche, ou d'une clôture ou d'une haie, d'un arbre, d'un roseau ou d'une personne qui se tient debout ?

Admettons que la colline est ce qui reste, après une longue érosion, d'un pli du sol causé par le mouvement des plaques tectoniques. Posez une feuille de papier sur la table, et pressez-en avec vos deux mains les extrémités ; maintenant ramenez vos mains l'une vers l'autre. La feuille s'élève en son milieu pour former un pli. Nous pourrions dire du pli qu'il « tient debout ». Nous pourrions dire la même chose de la colline. Les constructeurs humains reprennent en miniature le même procédé lorsqu'ils empilent des pierres extraites de la terre pour faire des murs et des remparts. C'est ce que faisaient, avant, les constructeurs des collines fortifiées. Le mur est donc lui aussi un pli : il fait encore partie de la terre et il y retombera plus tard lorsqu'il s'effondrera, comme les remparts des collines fortifiées tels qu'ils nous apparaissent aujourd'hui, des ondulations, comme des vagues, à la surface. Pour reprendre la terminologie de Spuybroek, le mur tient debout par gravité, non par grâce. Mais repiquez maintenant un plant en terre. Un plant qui, comme l'écrit Paul Klee dans ses cahiers « donne naissance à des racines, la ligne s'enfonce dans la terre, non pour y vivre mais pour puiser les forces nécessaires à sa construction dans [...] l'air⁴³ ». La plante, comme vous dites, pousse à la fois vers le haut et vers le bas. Mais si le mur – comme vous le dites aussi, dans ce cas, de la montagne – « matérialise la gravité », ce n'est sûrement pas ce que fait la plante. Elle pousse en haut et en bas, pour reprendre Spuybroek, par la grâce et non par gravité. Ainsi font les arbres, les haies et les êtres humains. Qu'en est-il des clôtures ? Je me demande. Et qu'est-ce cela veut dire pour notre compréhension de ce que signifie habiter la terre ?

Peut-être pourrait-on trouver une part de la réponse dans une autre de vos questions, à propos des montagnes et de la voix médiane. J'avais déjà noté qu'une montagne ne ressemble à une montagne (c'est-à-dire qu'elle se découpe, faite de terre, contre le ciel, avec ses pentes abruptes montant jusqu'au sommet) que de loin. De ce point de vue distant, on peut annoncer son intention de la gravir. Mais une fois qu'on y est monté, elle ne ressemble plus à ce qu'elle était. L'écrivaine écossaise Nan Shepherd, dans son hommage bien connu à ses chères Cairngorms (Highlands), *La Montagne vivante*, décrit ainsi ce qu'on ressent lorsqu'on se trouve sur le plateau :

Sous moi, le cœur de feu central, duquel fut poussée, grinçant et grognant, cette masse de roche plutonienne, au-dessus de moi, l'air bleu, et, entre le feu de la roche et le feu du soleil, le pierrier, la terre et l'eau, la mousse, l'herbe, la fleur et l'arbre, l'insecte, l'oiseau et la bête, le vent, la pluie et la neige – toute la montagne. Lentement, je trouve mon chemin en elle⁴⁴.

Elle est *dans* la montagne et non *sur* la montagne. Être dans la montagne, c'est habiter le cosmos tout entier, embrasser la terre, le ciel et tout ce qui se tient entre eux. Gravir la montagne, alors, ce n'est pas la vaincre de l'extérieur – comme le font les alpinistes, à la conquête d'un sommet –, mais c'est la connaître intimement, de l'intérieur.

Laissez-moi terminer maintenant par une brève réponse à vos dernières questions. La première concerne Anna Tsing et les « arts de l'observation ». C'est bien écrit, et la formule a pris. C'est toutefois loin d'être une idée nouvelle. Je parle exactement de la même chose depuis vingt bonnes années, mais en termes différents, en l'occurrence d'« éducation de l'attention⁴⁵ ». L'idée, c'est qu'il faut une compétence pour observer les choses, et que cette compétence peut être affinée par la pratique et l'exercice dans un environnement. Mais ni l'idée ni la phrase ne sont miennes ; en fait, je les ai empruntées au psychologue James Jerome Gibson qui, dans son maître ouvrage, *Approche écologique de la perception visuelle*, décrit le fait d'apprendre comme « l'amélioration de la perception par la pratique et l'éducation de l'attention⁴⁶ ». Il en était déjà là, en 1979 !

Deuxièmement, vous vous demandez comment nous pouvons le mieux détacher notre réflexion des axes linéaires dominants de la pensée occidentale. Toutes les choses que

vous mentionnez sont indubitablement utiles, tout comme ce que je fais avec mes propres étudiants : tresser des paniers, fabriquer de la ficelle, faire voler des cerfs-volants, dessiner et marcher⁴⁷. Mais cela ne suffit pas de faire les mouvements⁴⁸. C'est une sorte de pensée analogique qui est ici nécessaire, pour permettre à chacun de voir comment ces mouvements, et d'autres, ont leurs équivalents dans le monde que nous trouvons autour de nous. Ainsi, voir le parallèle entre l'exercice du pli formé sur la feuille de papier dont j'ai parlé plus haut et le processus de construction d'une montagne rend possible de « penser comme une montagne », au sens d'Aldo Leopold. Faire voler un cerf-volant nous aide à penser comme le vent ; tresser des paniers nous aide à penser comme la première construction, ainsi que l'avait imaginée Semper.

Enfin, Arne Naess : je ne l'ai rencontré qu'une seule fois, dans un atelier sur la vie de plein air qui s'était tenu ici, en Écosse – voici probablement plus de quinze ans. S'il est difficile de ne pas être d'accord avec chacun de ses huit principes, il m'avait frappé par son léger dogmatisme. Peut-être, étant donné le grand âge qu'il avait alors, est-ce admissible. Néanmoins, même parmi les jeunes générations de ses partisans, il semble qu'on assiste à une association malheureuse de la profondeur avec le dogme. Je crois sincèrement que nous devons penser en profondeur à notre environnement, et si c'est cela que signifie l'écologie profonde, alors, très bien ! Mais si c'est confesser un credo qui ne tolère aucune discussion, alors ce n'est pas pour moi. En pratique, je suis probablement aussi désorienté et hypocrite que n'importe qui. Au moment même où j'écris, des ouvriers coupent un arbre énorme au bout du jardin, chez des voisins, à quelques dizaines de mètres seulement de notre maison. Il étendait son ombre sur notre propre jardin, et nous ne sommes pas mécontents de le voir s'en aller. Mais si j'accordais vraiment de l'importance à la valeur intrinsèque de la vie non humaine, je devrais faire mon examen de conscience !

Avec mes meilleurs sentiments,
Tim

Traduit de l'anglais
par François Boisivon.

NOTES

1. Voir l'appel à contributions publié sur le site de l'INHA [URL : <https://www.inha.fr/fr/recherche/appels/appels-a-contributions/appels-passes/en-2021/habiter-n-2021-2.html>].

2. Dans cette introduction, cette citation et les suivantes qui sont données sans autre indication de référence bibliographique en note sont issues de la correspondance qui suit [Nd/IR].

3. Timothy Ingold est anthropologue, président du département d'anthropologie sociale à l'université d'Aberdeen, où il a dirigé le projet de recherche interdisciplinaire « Knowing from the Inside » (KFI, 2013-2018). Parmi ses dernières publications : *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa (trad. fr.), Bellevaux, Dehors, 2017 [éd. orig. : *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Milton Park, Abingdon / Oxon, Routledge, 2013] ; *The Life of Lines*, Abingdon / New York, Routledge, 2015 (non traduit) ; *L'Anthropologie comme éducation*, Maryline Pinton (trad. fr.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018 [éd. orig. : *Anthropology and/as Education*, Abingdon / New York, Routledge, 2018].

Sophie Krier est artiste et chercheuse. Elle construit des rencontres et cultive des récits polyphoniques qui prêtent leurs voix à des histoires oubliées. Avec le projet « School of Verticality / Seeding Stories », elle pratique une acupuncture des lieux. Depuis 2008, elle dirige la collection « Fields Essays », publiée par Onomatopée Projects. Elle est membre de la plateforme « Art, design et société » de l'EnsadLab à l'École des arts décoratifs (PSL). On peut consulter son site internet pour en savoir plus [URL : <https://sophiekrier.com/>].

4. « Strung along [...] not rounded in and closed ». William James, « A Pluralistic Mystic », *Memories and Studies* (1911), Henry James (éd.), Auckland, The Floating Press, 2012, p. 170.

5. Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham / Londres, Duke University Press, 2018.

6. Lars Spuybroek, *Grace and Gravity: Architectures of the Figure*, Londres, Bloomsbury, 2020.

7. Sophie Krier a réactivé *Overtime* en dialogue avec l'artiste Stéphane Verlet-Bottéro, dans le cadre d'une résidence de recherche organisée par l'association culturelle Lungomare Bozen-Bolzano.

8. Durant une résidence de recherche avec l'association culturelle Lungomare, Sophie Krier a conçu « School of Verticality », un programme public qui s'attache à écouter des formes situées de connaissance – et à apprendre de celles-ci – dans le Sud-Tyrol (Haut-Adige), région rurale des Alpes italiennes. À quel lieu sur Terre appartenons-nous ? Quelles pratiques de soins, de développement, d'accompagnement pouvons-nous mettre au jour et réinventer, ensemble ? Le programme s'est déroulé en quatre épisodes dans un dialogue avec des lieux particuliers, en 2018-2019. Chaque épisode tisse différentes biographies (humaines, animales, territoriales) et temporalités (géologiques, historiques, biologiques, oniriques, mnésiques). Pour en savoir plus

sur le projet, voir son site [URL : <https://sophiekrier.com/#school-of-verticality/>].

9. La plateforme « Art, design et société » (Francesca Cozzolino, Arnaud Dubois et Sophie Krier), fondée en 2018, interroge, dans des projets de recherche-crédation, la notion de savoir sensible, en explorant les capacités opératoires de la recherche en art et en design à produire des connaissances incarnées et situées sur les enjeux écologiques, sociaux et politiques du monde contemporain. Pour en savoir plus, on peut consulter le site internet de la plateforme [URL : <https://plateformearthdesignsociete.ensadlab.fr/>].

10. Tim Ingold, « Art and Anthropology for a Living World », plateforme « Art, design et société », Paris, EnsadLab, École des Arts décoratifs, 29 mars 2018 [URL : <https://vimeo.com/264047064/>]. La conférence s'inscrivait dans une journée d'étude des différentes formes de restitution des recherches, qui n'éviteraient ni la fluidité ni le monde sensible [<https://plateformearthdesignsociete.ensadlab.fr/2018/04/01/formes-decriture-et-processus-de-creation/>]. Pour lire une traduction française de la conférence, par Valentine Leys, voir Tim Ingold, « Art et anthropologie pour un monde vivant », sur le carnet de la revue *Techniques et Culture* [URL : <https://tc.hypotheses.org/2055/>].

11. David Nash, Clare Lilley et Sarah Coulson (dir.), *David Nash at Yorkshire Sculpture Park*, cat. exp. (Wakefield, Yorkshire Sculpture Park, 2010-2011), Wakefield, Yorkshire Sculpture Park, 2010, p. 19.

12. Pour un inventaire plus complet des artistes engagés dans des pratiques anthropologiques qui sont pour Tim Ingold une source d'inspiration, voir Tim Ingold, « Art and Anthropology for a Sustainable World », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, N.S., vol. 25, n° 4, 2019, p. 672, note 6 [DOI : doi.org/10.1111/1467-9655.13125].

13. « Let us compare a hard object – say a ball – with a squishy one. The first, when it comes up against other things in the world, can have an impact. It can hit them, or even break them. In the hard sciences, every hit is a datum; if you accumulate enough data, you may achieve a breakthrough. The surface of the world has yielded under the impact of your incessant blows, and having done so, yields up some of its secrets. The squishy ball, by contrast, bends and deforms when it encounters other things, taking into itself some of their characteristics while they, in turn, bend to its pressure in accordance with their own inclinations and dispositions. The ball responds to things as they respond to it. Or in a word, it enters with things into a relation of correspondence. » Ingold, 2018, cité n. 10.

14. « Far from rendering the world habitable for some to the exclusion of others, it is about making room for everyone and everything, both now and for the indefinite future. » Ingold, 2019, cité n. 12, p. 661.

15. « Un mundo donde quepan muchos mundos ». C'est par le long terrain au Chiapas de l'anthropologue Francesca Cozzolino et de l'artiste Krisitina Solomoukha que Sophie Krier a pris connaissance des luttes zapatistes. Voir Francesca Cozzolino et Krisitina Solomoukha, « De l'ethnographie à la narration visuelle interactive : une enquête par l'image sur l'iconographie zapatiste »,

Rencontres ethno-artistiques, numéro thématique de *Ethnographiques*, n° 42, 2021 [URL : <https://www.ethnographiques.org>].

16. En 2020, Sophie Krier et le designer et éditeur Erik Wong étaient invités par le Het Nieuwe Instituut de Rotterdam à assurer le commissariat de la première édition de la « Travelling Academy », un format destiné à l'échange de savoirs formels et informels. Ils ont adopté les idées avancées par Arturo Escobar dans son livre *Designs for the Pluriverse* (Escobar, 2018, cité n. 5), pour construire leur cadre éditorial. Le livre s'appuie notamment sur les luttes foncières indigènes au Chiapas, soutenues par le mouvement zapatiste et sur le « Procès des communautés noires » en Colombie [nom donné au mouvement politique, créé en Colombie, qui donna lieu à la loi de 1993 de titularisation des terres pour les communautés noires, NdT]. Afin de faciliter l'échange du savoir et des expériences, Krier et Wong utilisent le format d'une « immersion verticale dans un terrain donné » (Vertical Field Trip), en référence au projet « School of Verticality » dans sa tentative d'explorer en profondeur un lieu et une question, ainsi que celui d'un podcast intitulé « Making Radio », où la conversation se nourrit de rencontres sur le terrain [URL : <http://www.pluriverse.hetnieuweinstituut.nl/en/>].

17. Aldo Ramos, *Weaving the Pluriversity*, Rijksatelier Open Studio, 2021 [URL : <https://www.rijksakademie.nl/en/open-archive/568414011-5830ce72-ce90-4407-b894-fa1034a4e501/>].

18. Tim Ingold joue depuis de nombreuses années du violoncelle. Il leur avait été demandé, à Sophie Krier et à lui, de rédiger une entrée sur la notion de solitude pour l'ouvrage *Designing in Dark Time*.... D'un commun accord, Krier et Ingold avaient décidé de se fixer l'un à l'autre une tâche. Krier avait demandé à Ingold de jouer sur son violoncelle des notes isolées et d'écrire sur cette expérience : « Une sensation et un son s'accompagnent et se répondent » – écrit Ingold. « Je suis dans l'une et dans l'autre. Je ne converse pas avec moi-même par le son et la sensation que je joue ; c'est plutôt par mon truchement que conversent son et sensation. Je suis le médium d'une pensée qui se pense elle-même en mouvement. [...] Lorsque je joue, je ne sais pas comment cela sonne pour les autres. Je suis trop près de l'instrument, aussi près que de ma propre voix. J'entends le son à travers mon propre corps, et avec mes propres gestes, et il sonne donc pour moi différemment. » Voir Eduardo Staszowski, Virginia Tassinari (dir.), *Designing in Dark Times. An Arendtian Lexicon*, Londres / New York, Bloomsbury, 2020, p. 183-186.

19. Voir Ingold, (2013) 2017, cité n. 3.

20. Tim Ingold, 2013, cité n. 3, p. 97. Pour l'édition française : voir Ingold, 2017, cité n. 3, p. 205.

21. Karen Barad, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n° 3, Spring 2003, p. 801-831 [URL : <https://www.jstor.org/stable/10.1086/345321/>].

22. Une « performativité liée non seulement à la formation du sujet mais aussi à la production de la matière des corps, comme le suggèrent ce que Butler dit de la

“matérialisation” et la notion, chez Haraway, de “refiguration matérialisée” ». *Ibid.*, p. 808 [NdT, trad. inédite].

23. Chantal Mouffe, « Artistic Activism and Agonistic Spaces », *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 1, n° 2, Summer 2007 [URL : <https://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf/>].

24. Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983.

25. Elles furent publiées l'année suivante : William James, *A Pluralistic Universe*, Londres, Longmans, Green and Co., 1909. On en trouvera une traduction française dans *Philosophie de l'expérience : un univers pluraliste*, David Lapoujade (préface), Stephan Galetic (trad. fr.), Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.

26. Voir la note 4.

27. Tim Ingold, « One World Anthropology », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 8, n° 1/2, 2018, p. 158-171.

28. Tim Ingold et Sophie Krier ont demandé à Arturo Escobar de relire les épreuves de cette correspondance. Réagissant au danger de « faire entrer en un seul beau-coup de mondes différents », Escobar note : « Nous tentons de nous garder de tomber dans cette acception, qui est peut-être trop répandue. Avec entre autres Marisol de la Cadena et Mario Blaser, nous tentons d'expliquer que les mondes sont entremêlés et se recouvrent, mais qu'ils ne sont pas les mêmes. Aujourd'hui, la Cadena utilise le concept de “divergence” parmi les manières de faire monde, même lorsque ces manières semblent répondre à des “intérêts communs qui ne sont pas les mêmes intérêts” (par exemple la protection d'une montagne). Cette dernière idée emprunte, d'un point de vue ontologique, à Isabelle Stengers. » Voir Escobar, 2018, cité n. 5 ; Marisol de la Cadena, Mario Blaser, Isabelle Stengers et al. (dir.), *A World of Many Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018.

29. Achille Mbembe, « Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive », présentation à l'université de Witwatersrand, Johannesburg, 9 juin 2015 [URL : <https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf/>].

30. Ingold, 2018, n. 3, p. 16, 52.

31. Tim Ingold, « On Human Correspondence », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, N.S., vol. 23, 2017, p. 9-27, ici p. 17-18.

32. Dessins de seuil réalisés par les femmes tamoules dans le Nord de l'Inde, avec de la craie et de la poudre de riz saupoudrées du bout des doigts sur le sol ; les motifs sont libres mais traditionnellement constitués de réseaux de points cernés d'arabesques et de lignes entrelacées ; dans les périodes de fête religieuse (célébration de Brahma), ces dessins sont innombrables [NdT].

33. Conversation entre Tim Ingold et Sophie Krier, le 11 décembre 2020.

34. Aldo Leopold, « Thinking like a Mountain », *Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1949.

35. Voir note 27.

36. Arne Naess a introduit l'expression « deep ecology » en 1972. Parmi les travaux sur l'environnement qui préfigurent l'écologie profonde, on peut citer Leopold, 1949, cité n. 34, et Rachel Carson *Silent Spring*, Boston / Cambridge, Mass., Houghton Mifflin / Riverside Press, 1962. Les huit principes ont été publiés en 1984 et sont disponibles en ligne notamment sur le site de l'université du Wisconsin [URL : <https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/ES-243/pp%20outline%20Deep%20Ecology.pdf/>].

37. Rolando Vázquez travaille depuis plusieurs années sur la question de notre temporalité de vie ; voir Sophie Krier (dir.), Rolando Vázquez et Saodat Ismailova, *Field Essays: Q. Meanderings in Fields in Mourning*, Eindhoven, Onomatopee, à paraître 2022 [URL : www.fieldessays.net].

38. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Isabelle Stengers (préface), Philippe Pignarre (trad. fr.), Paris, les Empêcheurs de penser en rond, 2017, p. 77 [éd. orig. : *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015].

39. « Knowing From the Inside: Anthropology, Art, Architecture and Design », est un projet de cinq ans mené à l'université d'Aberdeen, de juin 2013 à mai 2018, qui a été financé par une bourse du Conseil européen de la recherche obtenue par le professeur Tim Ingold. Pour plus de détails, voir la page du projet sur le site internet de l'université d'Aberdeen [URL : <https://www.abdn.ac.uk/research/kfi/>].

40. Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Harry Francis Mallgrave et Wolfgang Herrman (trad. angl.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 254. Pour une traduction française : Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, Jacques Soullou, Nathalie Neumann (trad. fr.), Marseille, Parenthèses, 2007.

41. Pour en savoir plus sur ce projet, et lire le dialogue entre la commissaire Christel Vesters et Sophie Krier, voir la page qui lui est consacrée sur le site internet de l'ArtEZ Platform for Research Invention of the Arts [URL : <https://apria.artez.nl/overtime/>].

42. Spuybroek, 2020, cité n. 6.

43. Paul Klee, *Notebooks*, t. II. *The Nature of Nature*, Heinz Norden (trad. angl.), Londres, Lund Humphries, 1973, p. 29. Pour une traduction française, voir, par exemple : Régine Bonnefoit, *Paul Klee, sa théorie de l'art*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013, ici p. 87.

44. Nan Shepherd, *The Living Mountain: A Celebration of the Cairngorm Mountains of Scotland* (1977), Edimbourg, Canongate, 2011, p. 105. Pour une autre version française de ce passage : *La Montagne vivante*, Marc Cholodenko (trad. fr.), Paris, Christian Bourgois, 2020, p. 169.

45. Tim Ingold, « From the Transmission of Representations to the Education of Attention », dans Harvey Whitehouse (dir.), *The Debated Mind: Evolutionary Psychology Versus Ethnography*, Oxford, Berg, 2001, p. 113-153. Voir aussi Ingold, 2018, cité n. 3, p. 20-36.

46. James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Olivier Putois (trad. fr.), Bellevaux, Dehors, 2014 [éd. orig. : *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, p. 254].

47. Ingold, (2013) 2017, cité n. 3.

48. En réponse à cet échange, Arturo Escobar commentait par courriel : « Des métaphores de la réparation, de la régénération, de la résurgence, de la couture, du soin, de la guérison, de la reconnexion, viennent aussi à l'esprit. Comment pouvons-nous éviter de rejouer, de répéter la boucle toxique de l'existence quotidienne moderne dualiste (à savoir, celle de la rationalité de l'individu dans le marché, celle de l'économie de la vérité, la boucle des droits de l'individu réifié) en tissant des boucles de cicatrisation et de vie, personnellement et, dans la mesure du possible, toujours collectivement, avec autrui ? » Voir Arturo Escobar, Michael Osterweil et Kriti Sarma, *Designing Relationally: Making and Restor(y)ing Life*, à paraître.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants-droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© Conseil départemental du Val d'Oise – photo Catherine Brossais / © Adagp, Paris, 2021 / Patrick Neu, avec l'autorisation de l'artiste et de la galerie Thaddaeus Ropac (p. 6, 9) | © Robin Falck, avec son aimable autorisation (p. 12) | Photo © Lyon, bibliothèque municipale (p. 23) | © Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, 1940 (p. 27) | © UCL, Institute of Archaeology (p. 28) | © avec l'aimable autorisation de la National Gallery of Art, Washington, D.C. (p. 31) | © Bundesarchiv / Scherl (p. 33) | © Michael Heizer, tous droits réservés (p. 35) | Photo © Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Dist. RMN-Grand Palais / image SAAM / Adagp, Paris, 2021 (p. 38) | Photo © Erica Overmeer (p. 39) | © Su concessione del ministero della Cultura (p. 45, 52 et 60) | © Su concessione del ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano / Photo © G. P. Casaceli (p. 46) | Photo © National Gallery of Ireland (p. 47) | © De Agostini Picture Library / Scala, Florence (p. 48) | Photo © Manuel Charpy (p. 50-51) | Photo © Caroline Lejeune / RCPMP (p. 54) | Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal (p. 55) / Tony Querrec (p. 57) | Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / © W. Evans Arch., The Metropolitan Museum of Art (p. 58) | Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier (p. 61) | © Sammy Balaji, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Imane Farès (p. 62) | © Christophe Hutin architecture (p. 69-82) | © Adagp, Paris, 2021 / David Nash (p. 93) | Photo © Francesca Cozzolino, Kristina Solomoukha et Silvia Dore (p. 95) | © Aldo Ramos, tous droits réservés (p. 96) | © Sophie Krier (p. 97, 102) | Photo © Emile Kirsch (p. 98) | Photo © Josefina Eikenaar (p. 100) | © Getty Research Institute, Los Angeles (980063) (p. 103) | Photo © Jörg Oschmann / avec l'aimable autorisation de Lungomare (p. 104-105) | © AKG-images (p. 116) | © Gallica / Bibliothèque nationale de France (p. 118-119, 156 et 190) | © Éditions Mardaga (p. 120-121) | © CNAM / SIAF / CAPA / Archives d'architecture du XX^e siècle / Auguste Perret / UFSE / SAIF, 2021 (p. 124) | Photo © collection De Pont Museum, Tilburg (p. 134) | Photo © South Tyrol Museum of Archaeology / Eurac / Samadelli / Staschitz (p. 135) | Photo © Thomas Lannes / avec l'aimable autorisation des artistes et de la galerie In Situ-Fabienne Leclerc et The Third Line (p. 138) | © NASA (p. 139) | © Sarah Sze, avec l'aimable autorisation de l'artiste / photo © ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe / Elias Siebert (p. 140) | © La Découverte (p. 143) | © Giorgio Cini Foundation / © Factum Arte (p. 144) | © Armin Linke, 2021 (p. 145) | Photo © RMN-Grand Palais / Gérard Blot (p. 153) | © AKG-images / MPortfolio / Electa (p. 154) | © RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau (p. 163) | © Scala / Art Resource, NY (p. 165) | © Scala / ministero della Cultura / Art Resource, NY (p. 166) | © RMN-Grand Palais (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) /

Michel Urtado (p. 174) | © Staatsarchiv Basel-Stadt / © Fondation Jacob Burckhardt (p. 175, 179) | © Eric Vandeville / akg-images (p. 177) | © Adagp, Paris, 2021 / Raoul Hausmann / Photo © musée d'art contemporain de la Haute-Vienne (p. 186) | © RMN-Grand Palais / Michèle Bellot (p. 188) | © Derennes, bibliothécaire de Quimper (p. 191) | © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders (p. 192) / Kupferstichkabinett, SMB (p. 193) | © Photo Christian Schryve / musée Antoine Vivenel, Compiègne (p. 194) | © Archives de Lyon, 3SAT/2 (p. 196) | © Adagp, Paris, 2021 / Manuelle Roche (p. 198) | © Courtesy of Western Regional Archives (p. 208) | © Scala / The Museum of Modern Art (p. 209-213) | © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA (p. 214) | © Gertrude Bell Archive, Newcastle University (p. 225, 231) | © Creswell Archive, Ashmolean Museum (p. 228) | Photo © Thomas Guyenet (p. 240, 256) | © whitepapierstudio (p. 241, 249, 252) | Photo © Lola Reboud (p. 243) | © Julie Balagué, avec son aimable autorisation (p. 246, 248 et 255) | © Adagp, Paris, 2021 / Laure Vasconi, avec son aimable autorisation (p. 245, 252) | © Valérie Frossard, avec son aimable autorisation (p. 247, 251, 253-254) | © Laure Vasconi et Caroline Boidé / archives personnelles des habitants d'Aulnay-sous-Bois (p. 249) | Photo © Ivan Mathie (p. 256).

© INHA

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1^{er} juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (3 rue Hautefeuille – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

HABITER

Perspective explore les imaginaires plastiques de l'habiter et propose, à travers la focale historiographique qui caractérise la revue, différentes manières de les appréhender. Historiennes et historiens de l'art, de la mode, de l'architecture, ou encore archéologues, philosophes, anthropologues et architectes, s'emparent de cette question au confluent du sensible et des représentations, des imaginaires et des formes de vies. « Habiter » pose la question des communs et du monde que nous avons en partage : de l'écologie, donc, au sens propre du terme (de *oikos*, la maison), mais aussi de l'historiographie, entendue comme une écologie du regard et du savoir, toujours située. À travers trois grandes conversations, la revue retrace par ailleurs les parcours de trois chercheurs – Monique Eleb, Bruno Latour et Tim Ingold – qui ont modifié nos manières de voir, de mettre en images et de penser nos façons d'habiter le monde. De l'histoire de l'habitat et de ses évolutions en France, à la question de l'habitabilité et de ses représentations à l'heure de l'anthropocène, en passant par les correspondances incarnées et fécondes entre anthropologie, art et histoire de l'art, ces contributions nous permettent d'explorer la manière dont s'entrelacent les mises en forme multiples de nos existences et de nos voisinages.



Perspective 2021 – 2
Février 2022
ISBN : 978-2-917902-92-9
Prix du numéro : 25 €

institut
national
d'histoire
de l'art

