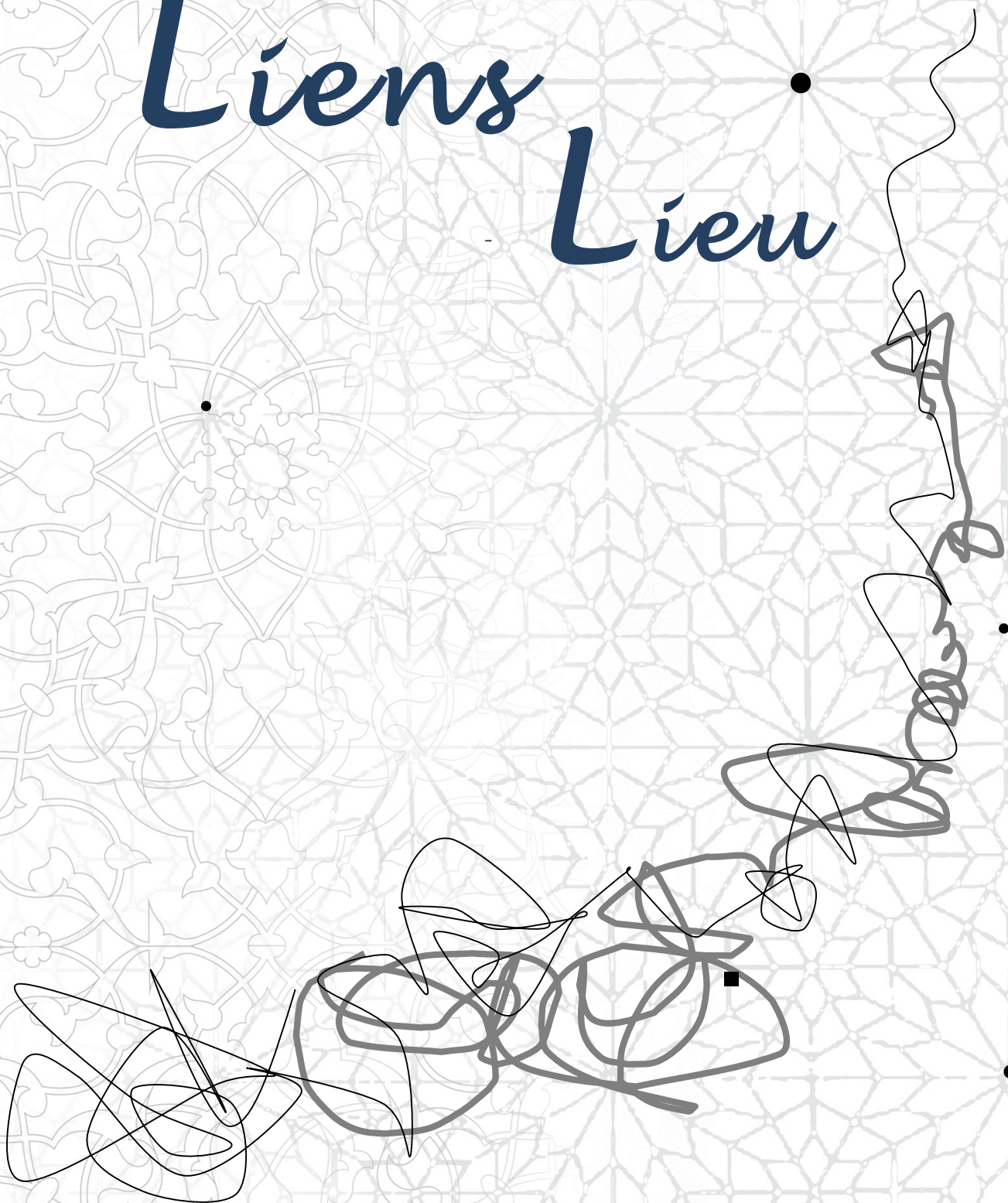


Liens Lieu



•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

LIENS.LIEU

Suivre le fil

Sommaire

PROLOGUE	7
INTRODUCTION	10

LA LIGNE ET LA LUMIERE	13 - 38
-------------------------------	----------------

1

I. POINT et LIGNES

- LIGNES DESSINEES
- LIGNES LUMINEUSES
- NOIR ET BLANC

LE FIL ET LE RESEAU	39 - 68
----------------------------	----------------

2

I. TISSAGE ET RESEAU

- HISTOIRE DE FIL
- CORPS TISSE
- GEOGRAPHIE DU RESEAU

II. LIEUX D'IMMERSION

- TISSER L'OMBRE ET LA LUMIERE
- SCULPTER LES FILS
- SURFACES DE LUMIERE

RESEAU ET INTERFACES	69-82
-----------------------------	--------------

3

I. NOTIONS D'INTERFACE

II. OBJETS MAGIQUES

III. OBJETS CONNECTES

LIEU	83
LIENS	85

Prologue

Aborder cette étude, dans son ensemble et avec beaucoup de distance a été une introspection parsemée d'imprévus et de voies diverses, certaines abandonnées et d'autres sans issue. Cependant il en est ressorti une sorte de nettoyage de ces fondamentaux un peu imaginaires qui peuplaient mon esprit; ils ont été secoués, taillés, polis pour finalement réapparaître un peu mieux dessinés, un peu mieux situés dans l'espace personnel.

Ainsi, de tous les thèmes qui me tenaient à coeur et dont je n'ai pu aborder l'intrinsèque recherche, ceux que je présente finalement correspondent à une quête personnelle, récurrente, et dont l'axe primordial est l'*Ecriture*.

Ecrire. Raconter. Calligraphier. Combien de chemins possibles s'ouvrent à l'orée de ce mot...

C'est ainsi que débute mon étude, par *la Ligne*...

Introduction

Il s'agit ici d'une histoire qui se raconte mais c'est aussi une histoire dans une autre histoire, un tableau fait d'ensembles de moments différents mais intrinsèquement liés par un parcours, une suite, une vision ; ce parcours est fait de lignes et de points, de notes et d'écrits ; Il se lit dans plusieurs sens : avec l'écrit, avec l'iconographie, les deux ensembles et les deux séparés aussi. Il y a comme une imbrication de différents niveaux de lecture qui trace finalement une histoire projetée à accomplir, à réaliser... La ligne qui s'accomplit et ouvre le champ de la lumière ; comme elle, la lumière s'enroule et ouvre l'espace, l'agite et trame alors du fil au réseau un chant des possibles. L'étude est abordée par la ligne et le fil comme une écriture conjointe et débordante qui tisse à deux un monde d'où émerge l'interface, réseau de connexions et de flux, interconnexion de l'histoire mémorielle de l'homme.

...**Liens** et **Lieu** se rassemblant en un seul point.

RE-LIER

- De quelle façon vit-on la magie à travers un objet ?

Tisser son monde et
être reliée à un ailleurs
TISSAGE

MEMOIRE

re-mémorer, matricer et faire exister un espace mémoriel

LIEN

Quel lien peut-on vivre à travers un objet ?

SURFACE

Quelle surface peut être générée par la ligne ?

La peau de l'habitat
comme sens et émotions ?

PEAU

LIEU

De quelle façon l'homme se relie t'il aux autres ?

POINT

De quelle façon peux t'on créer un point de quiétude, un temps immobile ?

LIER

Se poser
avec la reliance.

ECRITURE

De quelle écriture s'agit-il quand l'homme se déploie dans l'espace.

SIGNE

SUBLIMER

Existe t'il en un point ou est-ce un ensemble de points qui forment le réseau ?

Maillage

PERLER

BRODER

En brodant sa trame,
l'homme trace son histoire.

TRAMER Ligne

DELIER

Fil

Filet

- La magie de la technologie ramène t'elle à l'homme son espace «sacré»?

TRACE

A travers l'habitat, quelle trace mémorielle l'homme cherche t'il à vivre ?

Interface

EMPREINTE

RESEAU



LA LIGNE ET LA LUMIERE

TRACER DESSINER PROJETER

« L'HOMME DANS LA NUIT S'ALLUME POUR LUI-MÊME UNE LUMIÈRE »
HERACLITE

I. POINT ET LIGNES

Le point symbolise l'état limite de l'abstraction du volume, le centre, l'origine, le foyer, le principe de l'émanation et le terme du retour. Il désigne la puissance créatrice et la fin de toutes choses. La manifestation est aussi l'extension du point selon les directions de l'espace : le point est donc l'intersection des branches de la croix et de l'étoile. Sans savoir exactement si les lignes génèrent le point ou si le point est la naissance, la rencontre de multitude de lignes.

La ligne est un trait simple, droit, considéré en Mathématiques comme *une longueur sans largeur*¹ mais c'est également un ensemble de valeurs que trace une conduite tout comme une unité de mesure. Nous verrons que du point à la ligne, du dessin à la trace se pose les notions de surface et d'écriture. Et c'est avec la lumière comme médium que je l'aborderai également. Car l'homme trace son histoire et la lumière la porte.

LIGNES DESSINEES

La ligne, pour citer Kandinsky « *est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement, donc son produit.* »². La ligne est donc née du mouvement faisant du point un grand silence dans le vide. Pourtant de ce silence naquit l'infinité des possibles entraînant le point et la ligne dans un entrelacs de fils générant la notion de **maillage et de réseau**.

La ligne droite est donc un point qui se meut dans une direction déterminée. Elle est « *la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvement* ». C'est la première espèce de ligne qui maintient, inchangée, la direction prise. La ligne droite, pour Kandinsky intègre les lignes horizontales, verticales et diagonales. La diagonale liant l'horizontale à la verticale. A ces lignes, sont associés des températures.

Toutes les autres lignes droites n'étant alors que des variations de la diagonale mentionnée, oscillant entre le froid et le chaud *définissant leurs sonorités intérieures*. Ainsi se produit l'étoile des lignes droites, s'organisant autour d'un noyau commun. L'étoile de lignes droites condensées crée la forme définie du cercle qui fait naître la surface. C'est la capacité qu'à la ligne d'être créatrice de surfaces, et de générer alors dans ce mouvement l'idée du temps infini, dont résulte la symbolique du cercle.

On retrouve l'idée du point et de la ligne avec le pendule de Foucault qui, au delà d'être un facteur de mise en évidence de la rotation de la terre sur elle même, pose le cas de l'espace temps à partir d'un point donné : le pendule. (Celui ci oscille de gauche à droite sur des diagonales différentes et par la force

1 Euclide dans Eléments ; Livre 1- Définitions, Postulats et notions communes.

2 Point ligne sur plan p67

de Coriolis dévie de sa trajectoire pour créer des lignes imaginaires dans l'espace.).

Comme le rappelle Kandinsky, *l'élément temps est en général plus perceptible dans la ligne que dans le point*³. Mais suivre une ligne droite ou une ligne courbe demande un rythme, une durée différente de parcours. La ligne offre donc au temps *une grande diversité d'expression*.

A l'inverse de la ligne droite, la **ligne courbe** est une onde se déplaçant selon certaines directions, certaines poussées, positives ou négatives. En s'épaississant la ligne rappelle la problématique de la croissance du point : « *A quel moment disparaît la ligne comme telle et à quel moment prend naissance la surface ? (...) Les limites sont imprécises et fluides.* »⁴ Tout dépend des proportions, celle du point, de la ligne, des ondes ... La notion de limite se pose alors avec ses restrictions et ses possibilités expressives. On verra que cette notion de frontière et de limite entre le point qui se déploie en surface ou la surface qui est une ligne, est une récurrence presque obsédante dans les exemples qui seront cités.

A cette courbe, Kandinsky associe des vibrations émotionnelles, tactiles, presque corporelles : il nous parle de « *Lisse, dentelé, déchiré, arrondi* »⁵

Pour citer Léon Battista Alberti, philosophe architecte italien de la Renaissance, dans *De Pictura* « *Si des points sont liés de façon continue, ils forment une ligne. La ligne sera donc pour nous un signe qui peut se diviser en parties dans sa longueur, mais dont la largeur est si mince qu'on ne peut jamais la fendre... si plusieurs lignes sont réunies, comme les fils dans une toile, elles formeront une surface* ». ⁶ C'est toute la complexité et l'étroit lien que fait Tim Ingold, anthropologue britannique, en parlant de la ligne abordée sous l'angle de la **transformation** : « *Les fils évoluent en traces et vice et versa.* ». Quand les fils deviennent des traces, elles créent des surfaces et lorsque les traces deviennent des fils, les surfaces disparaissent. C'est toute l'ambiguïté de l'histoire des lignes se développant soit en surface soit en tissage qui fait que nous faisons ce perpétuel va et vient entre le point et la ligne interpellant le sens de la **transformation, du passage et de la trace**.

L'écriture quelle qu'elle soit se compose de lignes. Et La ligne est intrinsèquement liée à la surface : c'est un rapport fluctuant qui entre sa toile de fond et ses notes ; lignes et surfaces se joignent dans une transformation incessante. La lumière mise sur ce fait, en fait ressortir les points de jonction, les ombres et les lignes de force. Par la description variée de lignes, je souhaite avant tout aborder le chemin de l'homme comme une trace d'où se nouent et se dénouent un ensemble de fils constituant alors une histoire. Un tissage. Une surface.

3 Ibid., 117

4 Ibid. Ligne et surface - p 108

5 Ibid. p110

6 Une Brève histoire des lignes, Tim Ingold -p 8



LE CHEMIN – LE PARCOURS

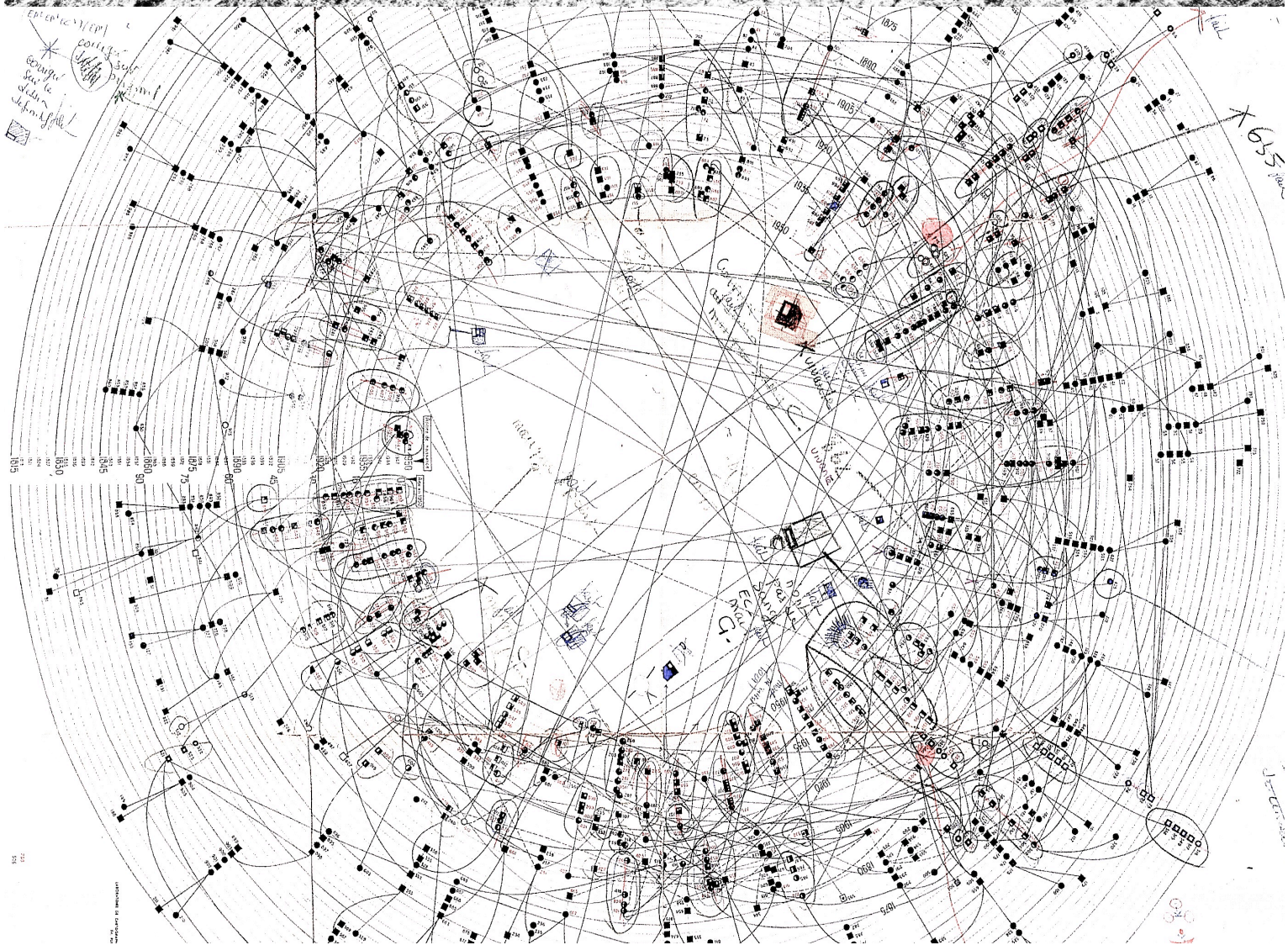
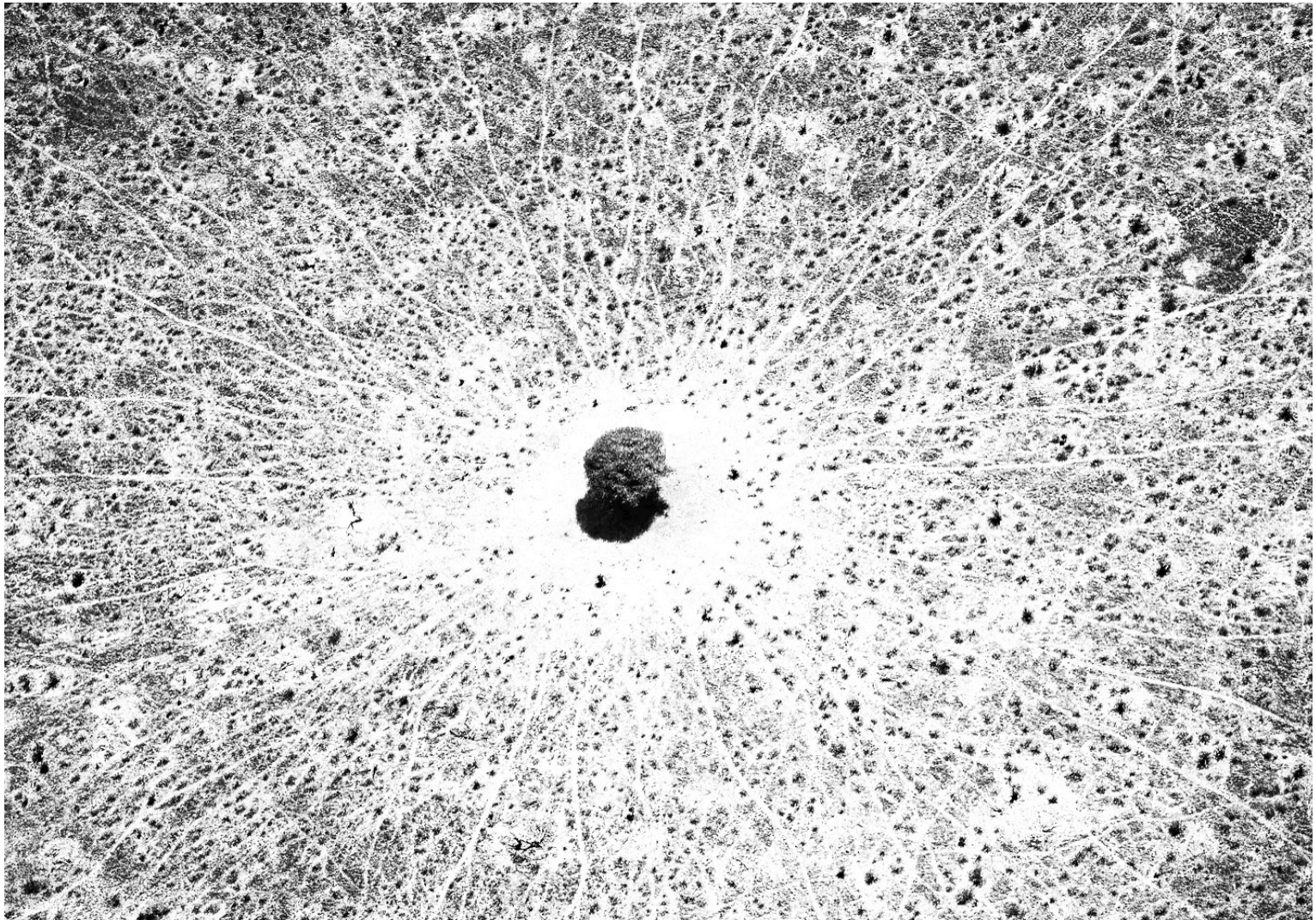
La ligne peut être décrite comme une « *trace durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu* »⁷. Ce qui présuppose une **empreinte** du corps dans son espace de manière additive (en dessinant) ou de manière soustractive (en grattant). Les **traces** peuvent être humaines et aussi animales : elles sont le résultat de déplacements qui se manifeste sous forme de pistes ou d'empreintes. Nous avons également les traces qui se dessinent sous forme de chemin reliant les uns aux autres vers un point ou convergeant d'un point à un autre, c'est toute l'idée soit du rhizome qui exclu un système autocentré soit du point d'origine qui génère ou ramène à l'Un, à lui même.

Les deux iconographies ci-contre relatent les deux notions citées précédemment avec la trace laissée par l'homme dans son environnement, ou comment un arbre devient le point de vie d'un écosystème animal et humain ; Et le repérage cartographique d'une typologie définie : les reliances inter individus tracées par Jean Malaurie – porte-voix et grande figure de la défense des peuples premiers. On voit ici combien l'homme trace de façon physique ou virtuelle un système – empreintes ou représentations – de lignes dans son environnement : **tracer et étirer**.

Ce qui fait étrangement penser à l'existence du labyrinthe de sentiers invisibles sillonnant tout le territoire australien et connus des Européens sous le nom de *SongLines*, « *itinéraires chantés* » ou « *pistes des rêves* » et des aborigènes sous le nom d'« *empreintes des ancêtres* ».

Dans le livre *SongLines*, Bruce Chatwin raconte que « *les mythes aborigènes de la création parlent d'êtres totémiques légendaires qui avaient parcouru tout le continent au Temps du Rêve. Et c'est en chantant le nom de tout ce qu'ils avaient croisé en chemin — oiseaux, animaux, plantes, rochers, trous d'eau — qu'ils avaient fait venir le monde à l'existence. En amenant le monde à l'existence par le chant, dit-il, les ancêtres avaient été des poètes dans le sens grec du mot 'poiêsis', la « création ».* Aucun aborigène ne pouvait concevoir que le monde créé pût être imparfait. Sa vie religieuse tendait vers un but unique : conserver la terre comme elle était et comme elle devait être. Celui qui partait pour un « *walkabout* » accomplissait un voyage rituel. Il marchait dans les pas de son ancêtre. Il chantait les strophes de l'ancêtre sans changer un mot ni une note — et ainsi recréait la création. ». Ces lignes étonnantes peuplent l'univers australien de manière invisible et on retrouve ces traces également dans la peinture aborigène. La terre est perçue comme une multitude de traces, points discontinus ou reliés par des itinéraires géographiques qui se déploient en récits et cycles de chants. Mais il est dit qu'en chaque point de ces lieux sacrés on accède à une même dimension partagée par tous, le *Dreaming*, le « *rêve* ». *Dreaming* désigne le Temps du Rêve. C'est une conception aborigène de l'ordre physique et spirituel qui régit l'univers. Il unit, de manière dynamique, le passé, le présent et

⁷ Ibid.- p 62



le futur. Le *Dreaming* renvoie aux origines où des êtres prodigieux façonnèrent la surface du continent australien alors totalement plat. Ces êtres du Rêve – animaux, plantes, ou phénomènes naturels – créèrent pour l'éternité des sites et des objets, instituèrent des rites et des règles sociales. Dans la pensée aborigène, ces êtres mythiques vivent dans une autre réalité. Ils peuvent intervenir auprès des vivants dans leurs rêves. Chaque aborigène est attaché à un ou plusieurs Rêves, liés à un lieu spécifique ou à un itinéraire sur le territoire. Les peintures expriment non seulement le lien entre l'individu, son *Dreaming* et les sites représentés, mais présentent aussi des revendications identitaires. Ce qui définit ici l'espace sacré c'est un autre espace-temps où tout s'interconnecte. Dans ses travaux, l'anthropologue Barbara Glowczewski a montré l'existence d'une pensée réticulaire multidimensionnelle chez les tribus aborigènes d'Australie, dont la cosmogonie repose sur une vision traditionnelle de l'univers qu'elle qualifie de « connexionniste » dans le sens où tout y est virtuellement connectable et interdépendant : « *Toute connexion entre deux éléments a des effets sur d'autres éléments du réseau. Que ce soient les hommes et les femmes, le règne animal, végétal ou minéral, la terre, le souterrain ou le ciel, l'infiniment petit et l'infiniment grand, la vie actualisée et les rêves, tout interagit. Ces connexions sont mises en œuvre par les rites, par les rêves, et par le lien spirituel et physique qui unit chaque humain à certains éléments de son environnement – lien que l'on a coutume d'appeler, en anthropologie, "totémique" ».*⁸

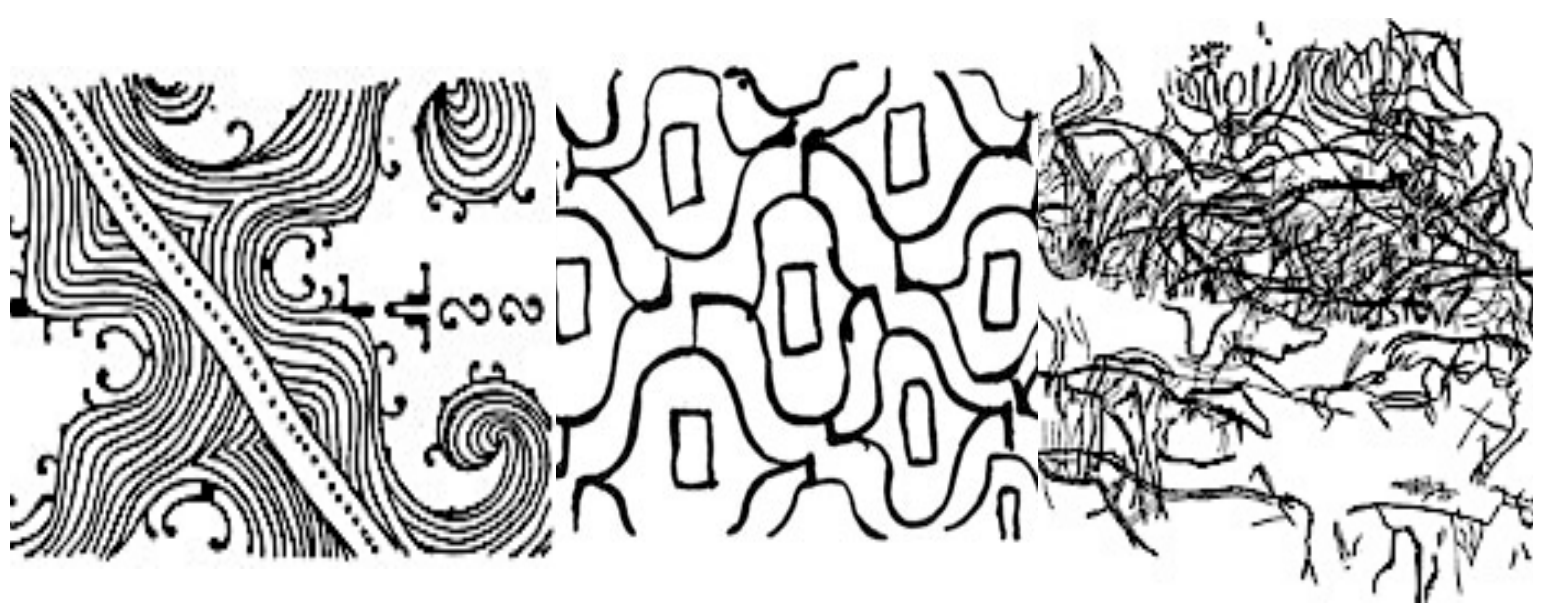
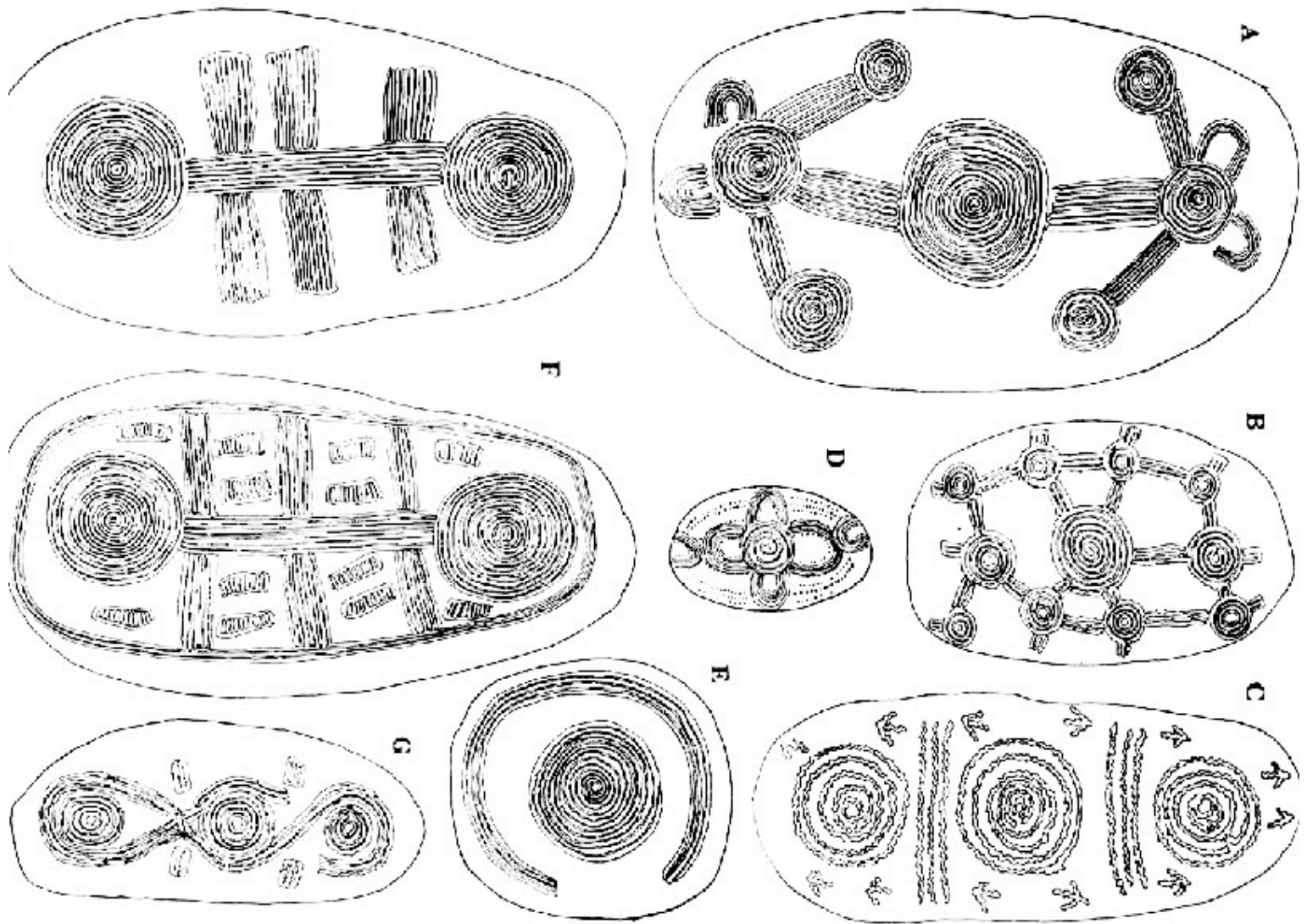
Cette pensée traditionnelle en réseau se manifesterait notamment par la perception de la mémoire comme un espace-temps virtuel et la projection de savoirs sur un réseau géographique à la fois physique et imaginaire. Elle s'articule autour de la production de *cartes mentales* liées à l'élaboration d'*itinéraires mythiques*. Grâce à la ligne et à la couleur qui secondent la mémoire auditive, la « littérature orale » des aborigènes devient une « littérature peinte »⁹. On retrouve d'ailleurs toute les notions de l'itinéraire sacré, de traces, points et lignes de chants à travers la peinture Aborigène. La même peinture peut donc être interprétée comme une sorte de carte topographique qui montre les traits marquants du paysage. Ils peuvent évoquer un lieu ou un site, un parcours ou un mouvement ; les cercles concentriques par exemple, peuvent désigner un site, un camp, un point, un feu. Dans un contexte cérémoniel, par contre, ils ont pour fonction de permettre aux pouvoirs ancestraux enfermés au sein de la terre de remonter à la surface du sol et d'y pénétrer à nouveau. Une ligne droite ou sinueuse peut représenter un éclair ou un cours d'eau, mais elle peut aussi indiquer un itinéraire mythique.¹⁰

« Les motifs peints sur le corps et sur les écorces d'eucalyptus dérivent des êtres créateurs (Wangarr) : ils sont les « ombres » des motifs portés par les Wangarr. (...). Les maillages des Dhuwa se composent de lignes parallèles qui

8 *Pistes de rêves*, Barbara Glowczewski. Ed. Du chêne.

9 *Un art à l'état brut*. Karel Kupka, Lausanne

10 *L'Art des Aborigènes d'Australie*, Wally Caruana



ondulent et qui se croisent, faisant apparaître des formes géométriques. Ces lignes peuvent signifier des trajectoires ou le mouvement des flux marins et des courants. (...) Chaque tracé est associé à un lieu et à la signature d'un clan. Les motifs les plus sacrés sont appelés likan, le coude ou l'articulation. Les combinaisons de lignes et de couleurs particulières expriment la spécificité de chaque clan, ornant les objets les plus sacrés du clan (rangga), eux-mêmes des transformations des êtres Wangarr (...) »¹¹

L'idée de **la ligne dessinée** se retrouve également dans l'arabesque et les entrelacs dont les femmes indiennes Caduveo se recouvrent le corps. Dans son récit de voyages, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss¹² raconte qu'avec une fine spatule de bambou trempée dans le suc d'une plante (le genipapo) - incolore au début mais qui devient bleu-noir par oxydation - l'artiste improvise sur le vivant, sans modèle, esquisse, ni point de repère. Elle orne la lèvre supérieure d'un motif en forme d'arc terminé aux deux bouts en spirales; puis elle partage le visage au moyen d'un trait vertical, coupé parfois horizontalement. La face, écartelée, tranchée – ou bien même taillée en oblique – est alors décorée librement d'arabesques qui ne tiennent pas compte de l'emplacement des yeux, du nez, des joues, du front et du menton, se développant comme sur un champ continu (...). Ce qui rappelle également l'art des tribus Touareg dont hommes et femmes se parent : point et lignes formant un signe distinctif d'appartenance. Dans ce rapport sacré à l'histoire de l'homme, l'art pariétal aborde aussi dans son ensemble cette idée de points et de lignes. On trouve dans cet art un ensemble de signes tracés ou gravés sur les parois des grottes, des signes de ponctuation regroupant le point unique, double, multiples, alignés sur un, deux ou trois rangs mais aussi des points construits en lignes, en cercle, en nappe, en figure. L'art pariétal, dont certaines significations restent obscures, recouvre également des signes ornant les surfaces comme les méandres, les grattages, les lignes parallèles ou non et les tracés digitaux. Tracés dont l'interprétation reste difficile, traits rectilignes, parallèles ou labyrinthiques sans figure distincte. « Les méandres qui font également partis de cet art occupent des surfaces couvertes de lignes incurvées dans tous les sens, associés ou non à des figures animales et, dans un cas (Pech Merle) à des tracés de femmes de profil. »¹³

Cependant parmi toutes les raisons pour lesquelles, l'homme a peint sur la paroi des grottes, il en est une intéressante qui fait que la paroi, loin d'être une surface neutre et indifférente, a été comprise comme une sorte d'écran : fine et fragile membrane. La paroi, tout comme le corps, devient ainsi une zone de contact qui relie.¹⁴ De ces exemples, ressort la notion de connexions dont la ligne dessine, trace et relie les différents points, qu'ils se situent ici, en cet instant où le mouvement s'accomplit, ou là-bas dans cette mémoire sacrée qui se raconte alors. L'ensemble est d'écrire un itinéraire juste, que d'autres suivront par la suite.

11 Ibid. Barbara Glowczewski

12 Tristes tropiques, 1955, Plon.

13 L'art pariétal : langage de la préhistoire, André Leroi-Gourhan, Ed. Jérôme Millon, 2009

14 La mémoire des pierres de Pierre le Quéau., dans les cahiers de l'imaginaire « Technomagie »

LA TRACE

Au commencement, il y a la division: le trait qui sépare et qui rend l'espace visible, sinon lisible. C'est la **trace** d'un mouvement qui ouvre une différence des lieux et qui l'inscrit avec son rythme, son allure : une ligne, c'est-à-dire une incision, un écartement, un élan et une échappée. Puis il y a la ligne qui connecte. La ligne qui relie. D'un point à un autre, elle naît. Dans un autre espace, mesuré par 2 souffles ou 2 soupirs, elle prend son envol. *« Il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir »* disait Henri Matisse.

Quand on évoque la ligne, on ne peut s'éloigner de l'évocation induite de la trace. La trace que la ligne génère par sa fonction intrinsèque et surtout par cette non-fonction qui restitue un temps donné son passage dans l'espace. Ainsi la trace unit l'espace et le temps à travers la ligne.

« Rien n'appartient au trait, donc au dessin et à la pensée du dessin, pas même sa propre « trace ». Rien n'y participe même. Il ne joint et n'adjoint qu'en séparant. » disait Jacques Derrida, philosophe français qui a créé et développé la notion de déconstruction.

La ligne se retourne alors sur soi ou bien en appelle d'autres. L'espace se dispose, il se rythme, il se peuple, il s'évide ou il se sature. Dessiner est une métamorphose de signes qui changent d'aspect tels des insectes. Une métamorphose qui se répète toujours. Il n'y a pas de fin, pas de début. Il y a le sentiment d'aller, de venir, d'être toujours en route, de flux et de reflux. Pas de cadre évident, donc, mais plutôt un élargissement.

A la trace, jointure ou séparation improbable, naît un autre espace, intermédiaire, silencieux, hybridation d'une rencontre, mutant entre l'achevé et l'inachevé, il se fonde en arrière plan ou fissure l'avant-scène dans des lignes nommées cicatrices, fissures, gravures, césures, ligatures, croisures. La trace alterne le plein, le vide, la gravure, la coupure, la pliure et dans ces jeux de tourmente unie sans départager, creuse sans séparer et trace l'intermédiaire et l'inachevé.. Une mémoire ?

Peut-on dire que lorsqu'il y a trace, il y a mémoire ?

En travaillant le plein et le vide, j'interroge alors la trace et son passage, la ligne et la lumière.

Dans la nature, nous retrouvons aussi la notion de ligne dessinée dans plusieurs aspects du végétal, avec la verticalité des arbres passant de la graine aux feuilles, avec la feuille et son système de nervures, avec le monde souterrain sous la forme racinaire et le processus de développement des champignons. C'est pour cette raison également que l'arbre a symbole de vie, car il recouvre la notion d'origine, c'est l'axe entre la terre et le ciel, la matière et l'esprit, le cosmique et le divin. Il est de l'ordre de l'Un et pour s'élever le long de cet axe, il faut être enraciné dans une terre. Il représente l'idée du cosmos vivant dont Mircea Eliade, historien des religions, en fait sept interprétations différentes¹⁵. Car il met en communication trois niveaux du cosmos : le souterrain par ses racines, la surface de la terre par les premières branches et le tronc et le ciel par sa cime et ses branches supérieures. Il est universellement considéré comme un symbole des rapports qui s'établissent entre la terre et le ciel. Il possède en ce sens un caractère central, à tel point que l'arbre du monde est un synonyme de l'axe du monde. L'arbre cosmique peut être représenté par plusieurs types d'arbres remarquables tel que le bouleau par sa blancheur lumineuse. Sur le tronc de ce dernier des entailles matérialisent les étapes d'une ascension chamanique, dieux, esprits et âmes empruntant **le chemin** reliant le ciel à la terre.

Parler des racines, n'est pas sans rappeler que le rhizome, autre forme de structure linéaire, nous conduit vers un ensemble complexe de dessins mais aussi vers un système de pensée. *« A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions (...). A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas un objet de reproduction : C'est une mémoire courte, ou une anti mémoire. Le rhizome procède par variations, expansion, conquête, capture, piquêre. »*¹⁶

Le rhizome est plus qu'un simple réseau. Il représente un ensemble de lignes de nature très diverses (nomades, migrantes, sédentaires). Des lignes (de fuite) qui se déploient dans plusieurs directions à la fois, en connectant des points d'altérité que rien, à priori, ne prédestinaient à se rejoindre. Si l'arbre pousse, le rhizome champignonne. Il *« ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités »*.¹⁷ Ses chemins – par nature imprévisibles – obéissent à l'illogique créatrice du chaos, de la vie, de la liberté. Ils appellent à la *« déterritorialisation »*, c'est-à-dire à l'émergence d'une *« terre nouvelle »*, au-delà du dehors et du dedans délimités par des frontières.

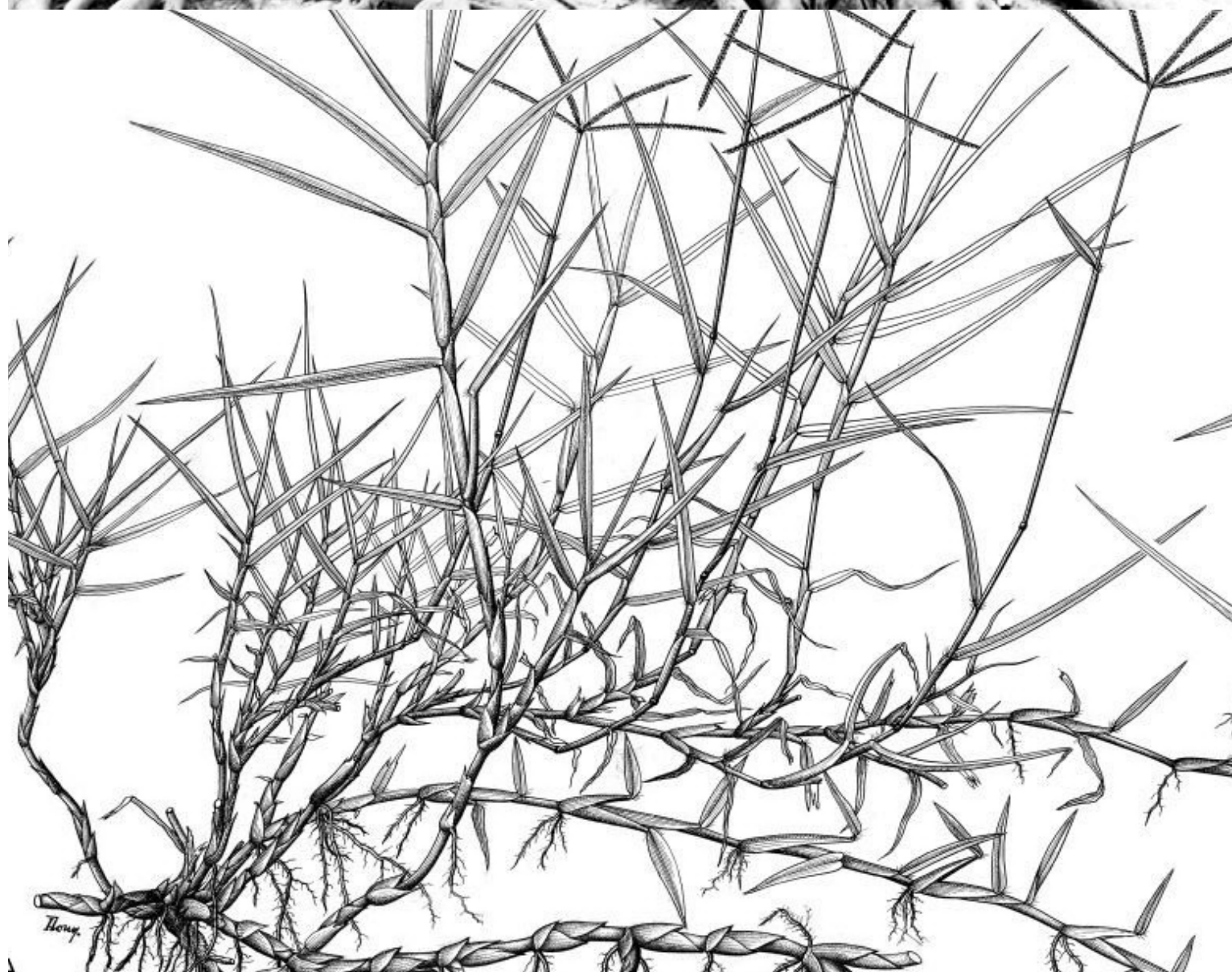
Les lignes dessinées qui m'intéressent également font parties de ce que Tim Ingold appelle *des lignes fantômes*¹⁸, ces lignes qui sont aussi des traces,

15 Traité d'histoire des religions, 230-321, Paris 1964

16 *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari,

17 Ibid.

18 Une Brève histoire des lignes, Tim Ingold – p.68

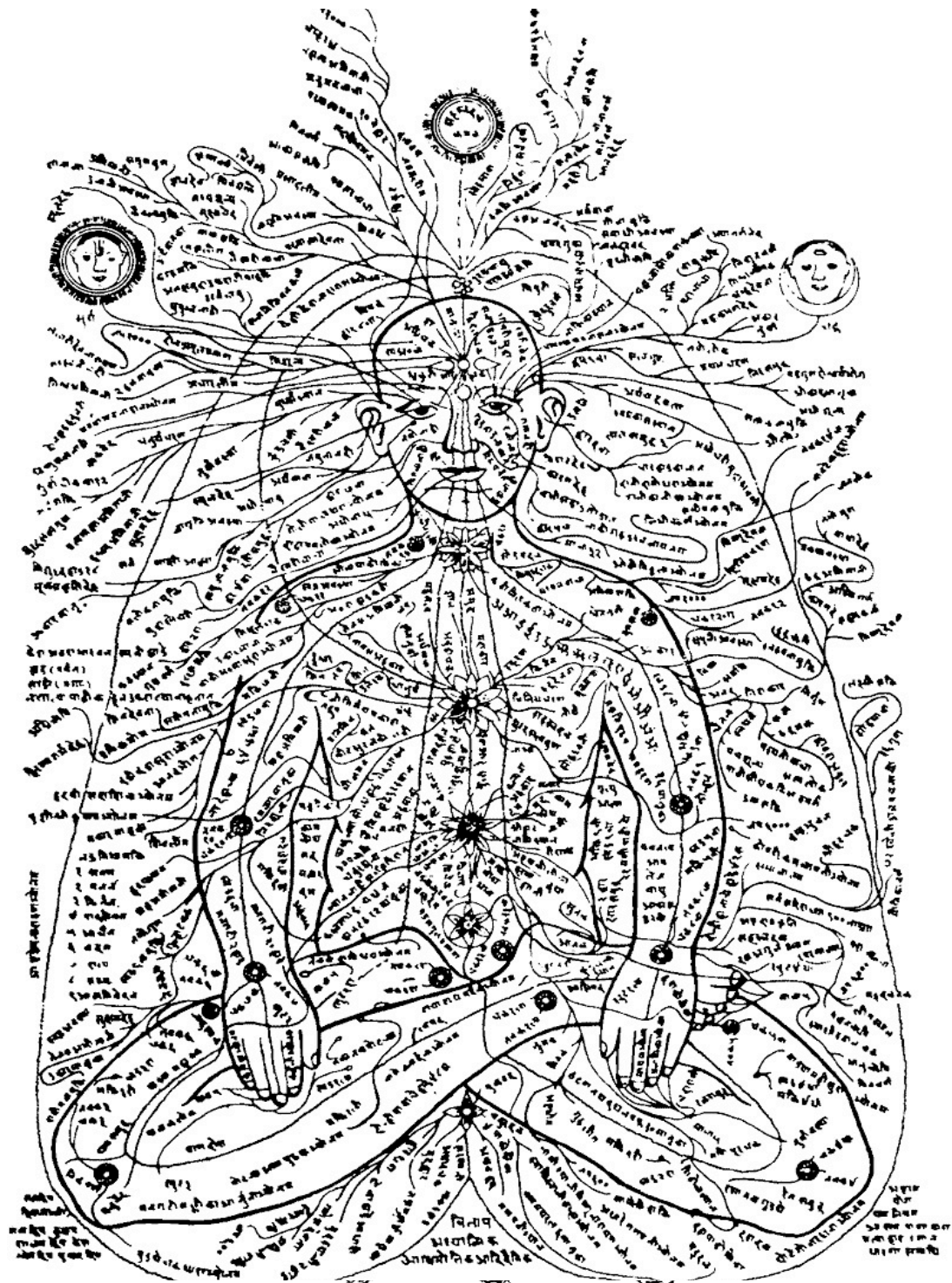


nous l'avons vu avec les *SongLines*, car elles dessinent, relatent et relient des points (de vues) imaginaires ou réels dans les méandres philosophiques, cosmiques, sociologiques ou culturels qui font l'Histoire de l'homme. Cette idée du tissage éphémère et imaginaire fait à partir de points et relié par des lignes se retrouve de façon récurrente dans cette étude.

La mise en lumière d'un réseau de lignes vient d'abord de ces lignes énergétiques dont on retrouve l'existence ; il s'agit pour l'essentiel d'un ensemble d'interconnexions de lignes liant plusieurs parties du corps, vaisseaux et viscères. Par exemple, dans la tradition hindoue, les *Nadis* sont les courants d'énergie subtile qui traversent et irriguent le corps humain. Cela signifie vibration, mouvement. On en dénombre 72.000 environ dont les plus importants sont *Sushumna*, *Ida* et *Pingala*. Le nadi Sushuma correspondent au feu cosmique et physiquement à la moelle épinière ; c'est la fameuse kundalini représenté par le serpent lové. Ces canaux existants et ayant de réels points de connexion physique, pénètrent et entourent le corps telle une toile d'araignée. Ils sont de constitution semblable à de fins faisceaux de rayons lumineux, ayant pour fonction de transporter les énergies dans les différents corps constituant le mécanisme humain, et assurant de ce fait son entretien, sa sensibilité bref sa vie. L'homme en se créant en tant que point dans une multitude de réseau complexe dont il trace la cartographie, se définit lui même comme un réseau global intégrant l'un et connecté au tout. Rappelant les mythes initiateurs comme des voyages entre deux mondes, il devient alors une interface humaine, un lien investissant l'espace de son imaginaire, *"traçant le chemin en marchant"*. (*Voyageur, le chemin sont les traces de tes pas c'est tout ; voyageur il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant. Le chemin se fait en marchant et quand on tourne les yeux en arrière on voit le sentier que jamais on ne doit à nouveau fouler. Voyageur, il n'est pas de chemin, rien que des sillages sur la mer.*)¹⁹

La terre comme le ciel génère des lignes fictives dont la trace est cartographiée : les méridiens du corps se lisent également sur la terre, accompagné par la ligne de l'équateur, les lignes formant les constellations, les lignes décrivant les zones climatiques et séparant les mouvements de l'air ascendant et descendant. Tout ce qui est de l'ordre de l'impalpable a été ramené sous forme de lignes, traces, empreintes par l'homme dans son monde, simplement parce qu'il lui a fallu structurer, analyser, dessiner ce qu'il ne voyait pas. Il a mis en lien et réseau, filer comme le fait l'araignée avec sa toile. C'est une façon de mettre en lumière ce qui n'est pas connu, pas visible. Ne dit-on pas d'internet que nous sommes « *en ligne* » quand les connexions se font ; qu'est ce, si ce n'est un point de plus qui s'allume sur la toile quand j'appuie sur l'icône de démarrage de mon navigateur, voilier qui me sert à « *naviguer en ligne* » .

19 Antonio Machado, *Champs de Castille - Solitudes, Galeries et autres poèmes - Poésies de la guerre*, traduits par Sylvie Léger et Bernard Sesé, Ed. Poésie Gallimard, 1973



LIGNES LUMINEUSES

De la ligne à la lumière, il n'y a qu'un « trait », à faire. Ces deux thèmes évoquant la notion de traversée et de mouvement. Dans l'histoire que l'homme raconte, quelle est la trame qui se joue et se rejoue sans cesse. Nous venons de voir qu'à travers la ligne l'homme raconte et se raconte une histoire dans laquelle il s'inscrit, de la surface au point et du point à la surface, l'une et l'autre s'entremêlant. Une idée de tissage cartographié par la ligne en quelque sorte.

Maintenant en se racontant au monde, il fait entrer la lumière dans son univers : c'est celle qui le nimbe, le révèle et lui ouvre les portes d'autres mondes, d'autres visions. La lumière est un vecteur de l'écriture, un liant par laquelle les lignes s'entrecroisent, se forment et se déforment. La **lumière** présente tant de facettes différentes, se déploie dans tant de domaines, qu'il y a plusieurs façons de l'aborder. C'est d'autant plus compliqué que ses aspects multiformes se trouvent mêlés à tous les sens symboliques et métaphoriques. Mystérieuse, la lumière a cependant la capacité de se propager de façon instantanée. Il n'est pas question ici d'aborder ce qui a été déjà vu et écrit dans plusieurs livres spécialisés, je souhaite juste la décrire sous certains angles plus personnels.

« Avant le début il n'y a que l'Unité.

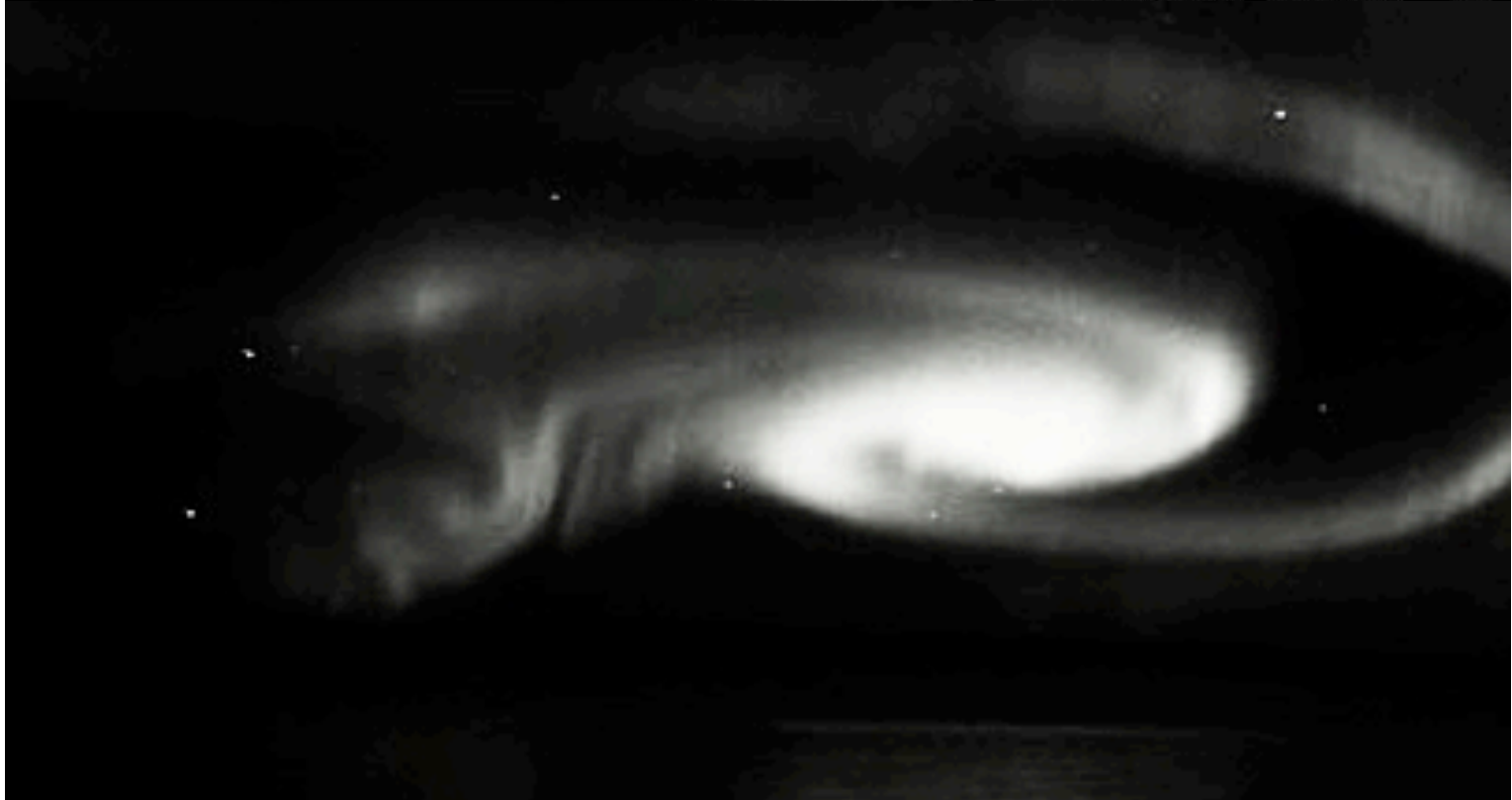
C'est à dire ni Lumière ni ténèbres.

Pour une raison que l'on ignore, une partie de cette unité se met en mouvement. Dès lors, la partie agitée prend le nom de ténèbres (composée de Lumière agitée) et le reste perd le nom d'Unité pour prendre le nom de Lumière (composé de lumière immobile.) » ²⁰

Ainsi commence le physicien Patrick Burensteinas – auteur du livre *De la Matière à la Lumière* - pour décrire et relater le passage du tout à la naissance de la Lumière et des ténèbres, faisant allusion au fameux couplet de la genèse: « Or Dieu dit: Que la lumière soit, et la lumière fut. » (*Chap. I, Gn.1, 3.*). Cependant, il s'agit essentiellement de la naissance d'une différenciation d'éléments qui a formé des oppositions en créant la Matière ; Unir ces oppositions permettra de retrouver l'unité et créera un troisième champ, source primordiale de toutes choses. D'ailleurs, l'auteur décrit la naissance de la matière de la façon suivante : « A partir de ce moment, le temps venant de naître en même temps que la matière un mince filet de lumière /matière s'enroule sur lui même créant une densité plus grande que l'environnement. »

Métaphysiquement parlant, c'est un peu l'écriture de l'histoire de l'homme qui s'opère à ce niveau, dans cette recherche de l'Unité - travail subtil de

20 *De la matière à la Lumière* – Patrick Burensteinas., p.9



l'alchimiste ancien ou moderne - des origines, celle du début de l'Univers. D'un mince filet de lumière naît la matière et l'**Unité** c'est l'Infini.

Pour le croyant, la Lumière est nommé Dieu. Pour le physicien, la Lumière est une « énergie » à la base de toute chose et dont il partira en quête et que nous retrouvons sous la dénomination de 'photons'. Qu'est ce qui s'est passé au début de l'Univers ? Patrick Burensteinas nous parle d'un temps immobile, un moment présent, le point de l'Unité d'où toute Lumière émerge mais une lumière dans le sens d'immobilité où la matière n'a plus lieu d'être car là où il y a « Lumière agitée », il y a Matière : « *Dès l'instant qu'il y a forme il n'y a plus Lumière. Il faut s'entendre sur le terme Lumières. Ce n'est pas la Lumière visible, c'est tout ce qui n'est pas matière.* » Dès l'instant où il y a forme, il y a différenciation donc matière. La différenciation est vue ici comme une *agitation* « *Rien n'a été ajouté à l'univers, c'est seulement le temps qui est entré en fonction.* »²¹. La lumière est décrite alors par l'auteur comme un point central, **moment suspendu, immobile et silencieux** sans aucune notion de temps, d'espace et de matière. Cette unicité est une **lumière alignée**. C'est ce parcours du temps et de la lumière, que l'on peut voir comme une ligne ici, en tout cas décrite en ces termes mais qui finalement revient au point. Moment silencieux et présence immobile ; c'est de ce parcours que découlera l'histoire. D'ailleurs, les moments où l'on perçoit des effets lumineux dans le ciel sont des points suspendus dans le temps où dans l'immobilité de celui-ci l'on peut alors percevoir ce qui se dessine, éclairs, aurore boréale, lueurs diverses. Ce sont des mouvements arrêtés dans un instantané fugace. Dans tous les cas, la lumière est un médium de flux et de révélation. Magique, elle ouvre nos yeux vers une autre connaissance, c'est aussi le rôle que lui donne Platon dans son mythe de la caverne ; C'est le rôle qu'elle porte également quand le XVIIIème siècle est appelé « le siècle des Lumières. » en analogie à l'idée de la sortie de l'obscurantisme par le savoir – ce que voulaient faire les philosophes et qui est symbolisé par *L'Encyclopédie de d'Alembert et Diderot*.

Pour exprimer « l'unité de l'existence » ou « l'unité du réel », l'art arabe dispose, entre le rythme et la géométrie, de la lumière, qui est aux formes visibles ce qu'est l'être aux existences limitées. « *C'est la lumière divine qui fait sortir les choses de l'obscurité du Néant.* » dit le Coran. Dans l'ordre symbolique, être visible signifie exister. Or de même que l'ombre n'ajoute rien à la lumière, les choses ne sont réelles que dans la mesure où elles participent de la lumière de l'Etre. Comme il n'y a pas de symbole plus parfait de l'Unité divine que la lumière, l'artiste musulman cherche à transformer la matière même, qu'il façonne en une vibration (de lumière). Dans ce but si impérieux, l'artiste recouvre alors les surfaces intérieures et extérieures de mosaïques et de faïences. Incrustant. Découpant. Ciselant.

21 Ibid. p 27

La matière transformée en jeu subtil de dentelles, en lignes de lumière permet alors à l'homme de se rapprocher du divin. L'auteur cherche juste ici à tracer la recherche absolue de la lumière fait par les artistes dans l'œuvre. Un peu comme le ferait un alchimiste dans sa quête de la transformation du plomb en or. Le plomb est la matière vile, amorphe et opaque tandis que l'or est la lumière qui a pris corps. Dans l'ordre spirituel, « *il faut faire du corps un esprit* » disent les alchimistes pour que « *l'esprit devienne corps* ». ²²

Mais il existe une autre source de lumière étonnante, magique et évocatrice traçant lignes et points dans un monde d'ombres, abyssal. Il s'agit de la luminescence ou bioluminescence. Le mot a pour origine le terme grec *bios* signifiant vie et le terme latin *lumen*, lumière. La **bioluminescence** est la production et l'émission de lumière par un organisme vivant résultant d'une réaction chimique au cours de laquelle l'énergie chimique est convertie en énergie lumineuse. La bioluminescence est une forme de luminescence, produisant une lumière dite froide car moins de 20% de la lumière génèrent de la chaleur. Ce phénomène peut être produit par des organismes symbiotiques hébergés au sein d'un organisme plus grand. Le composé chimique à l'origine de la luminescence est la luciférine (molécule organique). Celle-ci émet de la lumière en s'oxydant grâce à l'intervention de la luciférase, une enzyme.

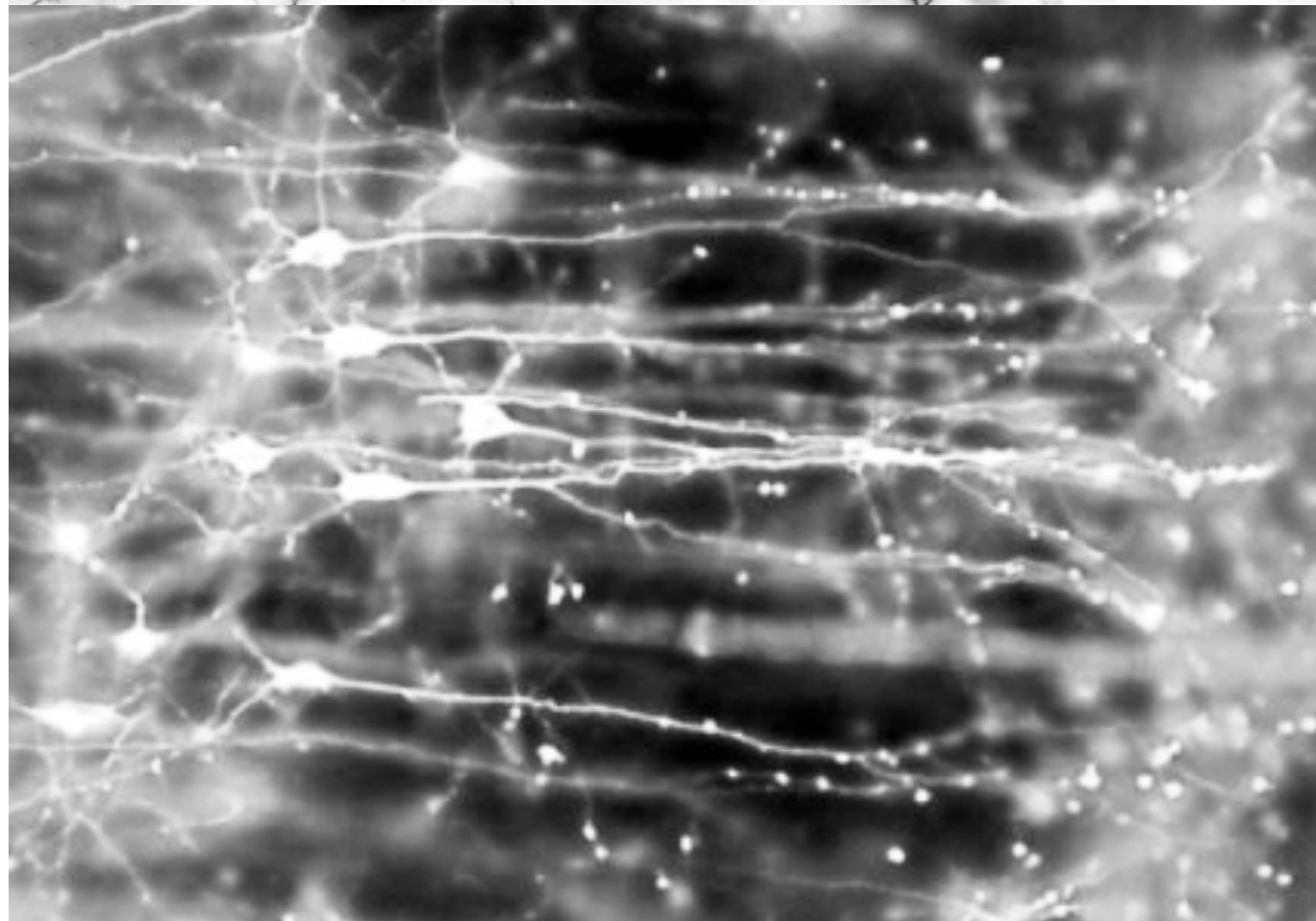
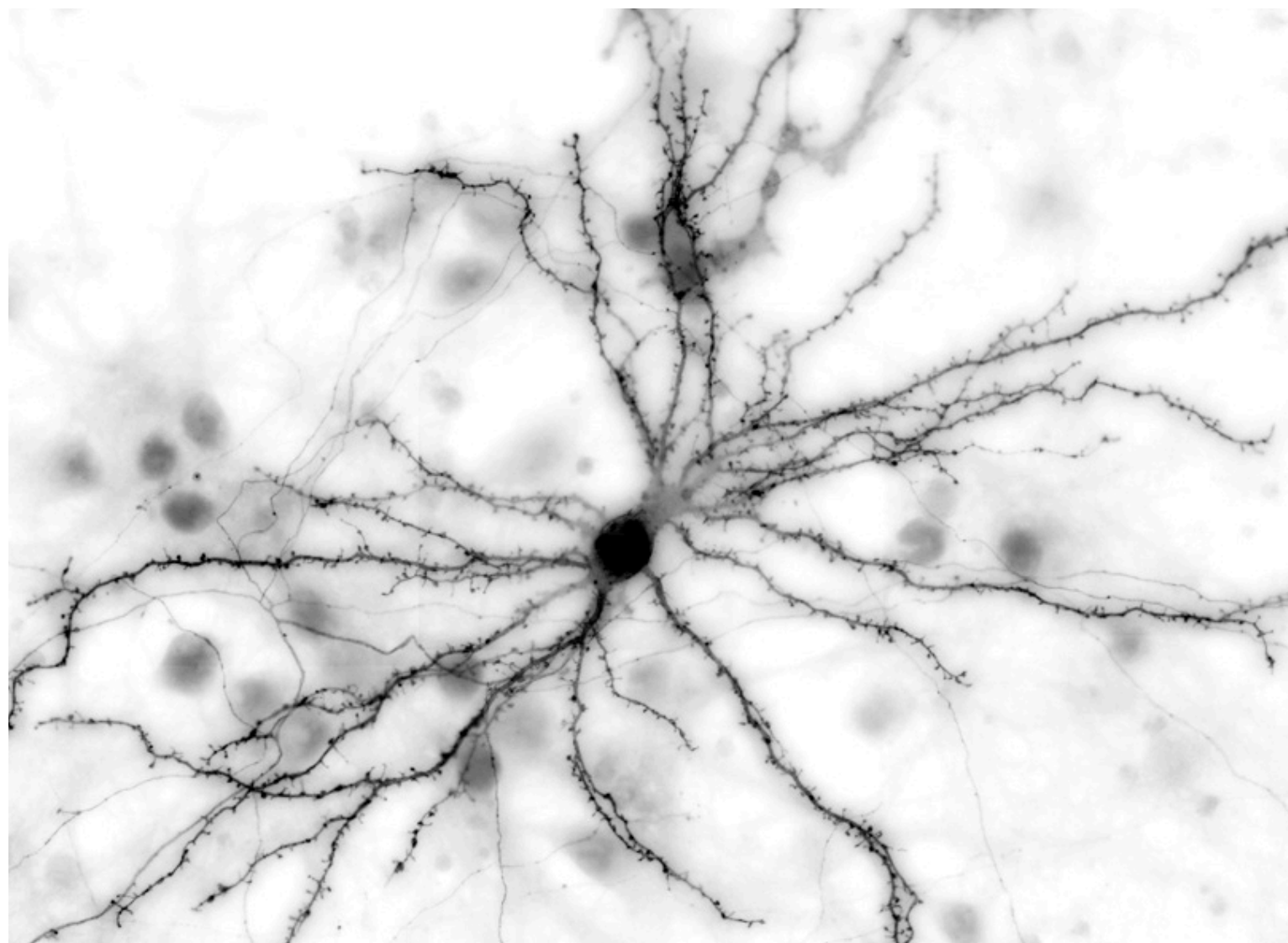
Aristote est le premier à signaler la lumière froide émise par des poissons morts et par des moisissures. Pline l'Ancien décrit plusieurs organismes luminescents dans son *Historia naturalis* : méduses, vers luisants, pholades, champignons. Boyle (1667) réalise les premières expériences et Dubois en 1887 découvre que la bioluminescence met en jeu trois composés : un composé organique oxydable qu'il nomme luciférine, une enzyme spécifique qu'il nomme luciférase et l'oxygène. Les recherches ultérieures révèlent qu'il existe dans la nature un grand nombre de molécules organiques oxydables capables d'émettre de la lumière et qu'à chaque molécule correspond une enzyme spécifique. Les termes de luciférine et de luciférase sont toujours utilisés pour les désigner. En général la lumière émise par la luciférine est bleue, mais dans certains cas la luciférine transmet son énergie à une protéine fluorescente qui émet alors un photon d'une autre longueur d'onde. La répartition de la bioluminescence chez les animaux est très vaste : beaucoup sont marins ou planctoniques (à 90%), mais il existe aussi des animaux aériens lumineux (comme le ver luisant – qui est en fait la larve d'une mouche – visible dans la « Waitomo Glowworm Caves » en Nouvelle Zélande). On trouve les annélides marins, les vers de terre, les mollusques, les calamars, les crustacés planctoniques, et certains poissons. Pour ces animaux, la bioluminescence est utile pour se déplacer dans des lieux souvent très sombres. C'est également un moyen efficace pour se protéger contre d'éventuels prédateurs et durant la

22 L'art de l'islam: langage et signification, Titus Burckhardt, p176

période de reproduction cela leur permet de s'identifier. La bioluminescence est donc fondamentale dans la survie et la conservation des espèces marines. L'étude des tissus biologiques des organes lumineux a mis en évidence des cellules glandulaires spécialisées dans l'élaboration des produits nécessaires à la bioluminescence. Chez certains animaux, la luminescence reste à l'intérieur des cellules : il s'agit d'une luminescence intracellulaire. Les zones lumineuses renferment des cellules modifiées appelées photocytes. Ces photocytes peuvent être soit répartis dans tout l'organisme (chez les méduses par exemple), soit regroupés dans des organes lumineux appelés photophores. Mais la lumière peut être également produite par des bactéries lumineuses symbiotiques.

A l'inverse de la bioluminescence, il y a également un autre phénomène qui associe **flux et lumière**, il s'agit de la biophotonique ou la **science de l'information lumineuse**. C'est en 1970 que le biophysicien russe Zhuralec et le biochimiste américain Sliger publieront la première hypothèse de travail à propos de l'émission photonique ultrafaible. C'est la théorie de l'imperfection. Cependant pendant que tous les chercheurs travaillent sur cette base, les allemands avec le physicien docteur et agrégé Fritz-Albert Popp, développe des hypothèses différentes qui seront par la suite prouvées : le groupe de Malbourg baptise le phénomène de «biophotons », des quantas d'énergie sont émis de façon continue et permanente par tous les organismes vivants : L'ADN ayant la capacité d'émettre et d'absorber des ondes est la source de ces biophotons, le mécanisme trouve sa source dans les cavités de stockage de lumière (cavités de résonance), le rayonnement coordonne l'ensemble des processus chimiques des cellules (communication intracellulaire) et transmet des informations également à travers les cellules (communication extracellulaire). Il a été prouvé que des photons uniques sont produit en continu par tous les êtres vivants et que de la lumière ultra tenue issue de l'ADN transporte bien de l'information nécessaire à l'organisation des cellules des organismes vivants. Ce qui permet aux scientifiques de comprendre les propriétés biologiques, biochimiques et biophysiques des cellules car le groupe de Popp a mis en évidence que l'émission des biophotons est subordonnée à tous les rythmes biologiques car l'intensité du rayonnement cellulaire change selon l'état 'émotionnel' de la cellule.

Depuis 1998, une équipe de chercheurs travaillent sur l'existence d'une conscience globale, le projet est baptisé *Global Consciousness Project*. Ce qui rejoint le concept développé par Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), géologue et paléontologue de renommée internationale et reconnue par les scientifiques : *la Noosphère*. La noosphère correspond à l'ensemble des consciences de la planète, qui réunies, formeraient un tout. Une sorte d'atmosphères de pensée. En 1944, Max Planck parle de matrice, qui génère



les étoiles, l'ADN et tout ce qui existe. Des recherches menées sur les champs de photons ont mis à jour le fait que l'ADN laissait son empreinte dans celui-ci ; Ceci tendant à prouver que le vide cosmique serait plutôt un plein, une matrice dans laquelle, si l'ADN laisse un signal, alors la matrice pourrait servir de lien aux molécules. Ce qui permettrait de comprendre que les cellules se synchroniseraient via une matrice universelle, plateforme web par excellence. Il semble cohérent ici de relever le fait que l'homme, en quête de reliance, retrace en plus grand les liens de ce qui se produit déjà dans l'infiniment petit, allusion au rapport du macrocosme au microcosme.

La lumière, ligne conductrice, medium des flux, du photon à la puce électronique, est notre Hermès qui d'un point à un autre nous relie à l'ensemble.

LE NOIR ET LE BLANC

En invoquant la lumière, j'ai alors tracée une ligne franche, droite entre 2 mondes. On ne peut parler de la ligne, du fil et de la lumière sans évoquer les noirs et les blancs que cela suppose (Cf. Histoire du fil). Ces « couleurs » issues d'une histoire, se tissent en permanence dans un jeu d'équilibriste; tout du moins elle ne peuvent se positionner sans l'autre car de son opposé elle tire l'essence de son existence. J'ai abordé ce thème comme une définition symbolique, comme un tableau, en posant des valeurs avec lesquels le pinceau viendra plus tard tracer sa voie.

Le **noir**, d'abord, qui est l'égal en valeur absolu du blanc. Il se situe aux deux extrémités de la gamme chromatique, en tant que limite des couleurs chaudes comme des couleurs froides. Symboliquement, il est entendu sous son aspect froid, négatif. Le noir se place sur l'Axe Nord-Sud, qui est celui de la transcendance et des pôles. Il exprime la passivité absolue, l'état de mort accomplie « *Comme un rien sans possibilités, comme un rien mort après la mort du soleil, comme un silence éternel, sans avenir, sans l'espérance même d'un avenir, résonne intérieurement le noir* » écrit Kandinsky.²³

Mais c'est également le capital latent d'une régénérescence à accomplir, vu comme un ventre-réservoir de tous les possibles. Les Grandes déesses de la fertilité ne sont elles pas le plus souvent noires ?

Soulages, peintre du noir absolu en fait également un lieu de tous les possibles : « *Ce que j'appelle forme, c'est un ensemble couleur-surface-matière qui produit des tensions, des concentrations, des accents, des points forts, des stries qui dynamisent la surface, des poids ou des profondeurs qui se modulent avec la lumière (les Outrenoirs) et qui se met en relation avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie. Dans ces peintures, les Outrenoirs, la toile se fait devant vous, en fonction de vous, au moment de votre regard et à l'endroit où vous la découvrez. Si vous faites un pas de côté, ou si l'éclairage change, que le soleil tourne ou que le soir tombe, la lumière et son espace s'en trouvent complètement transformés.* »²⁴

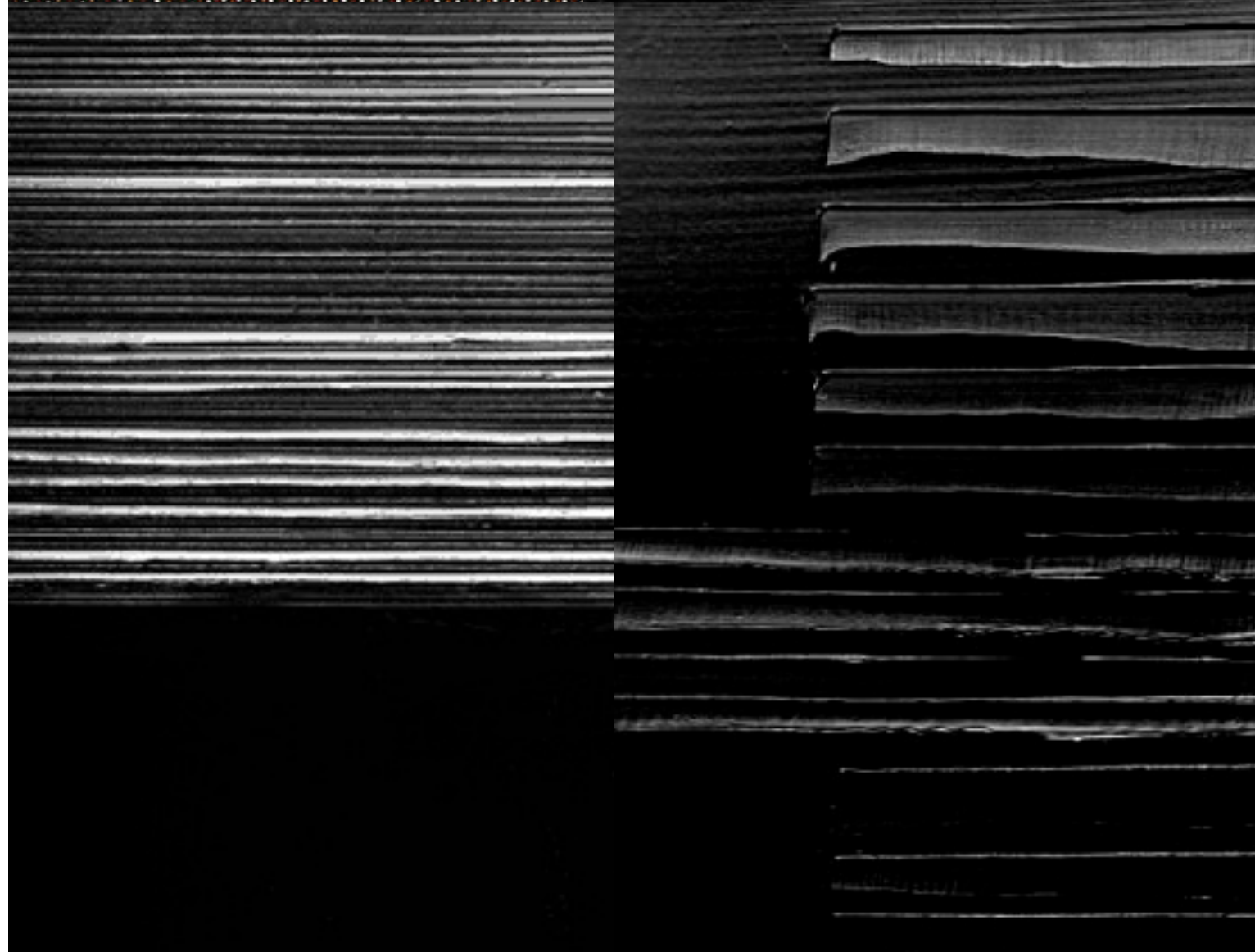
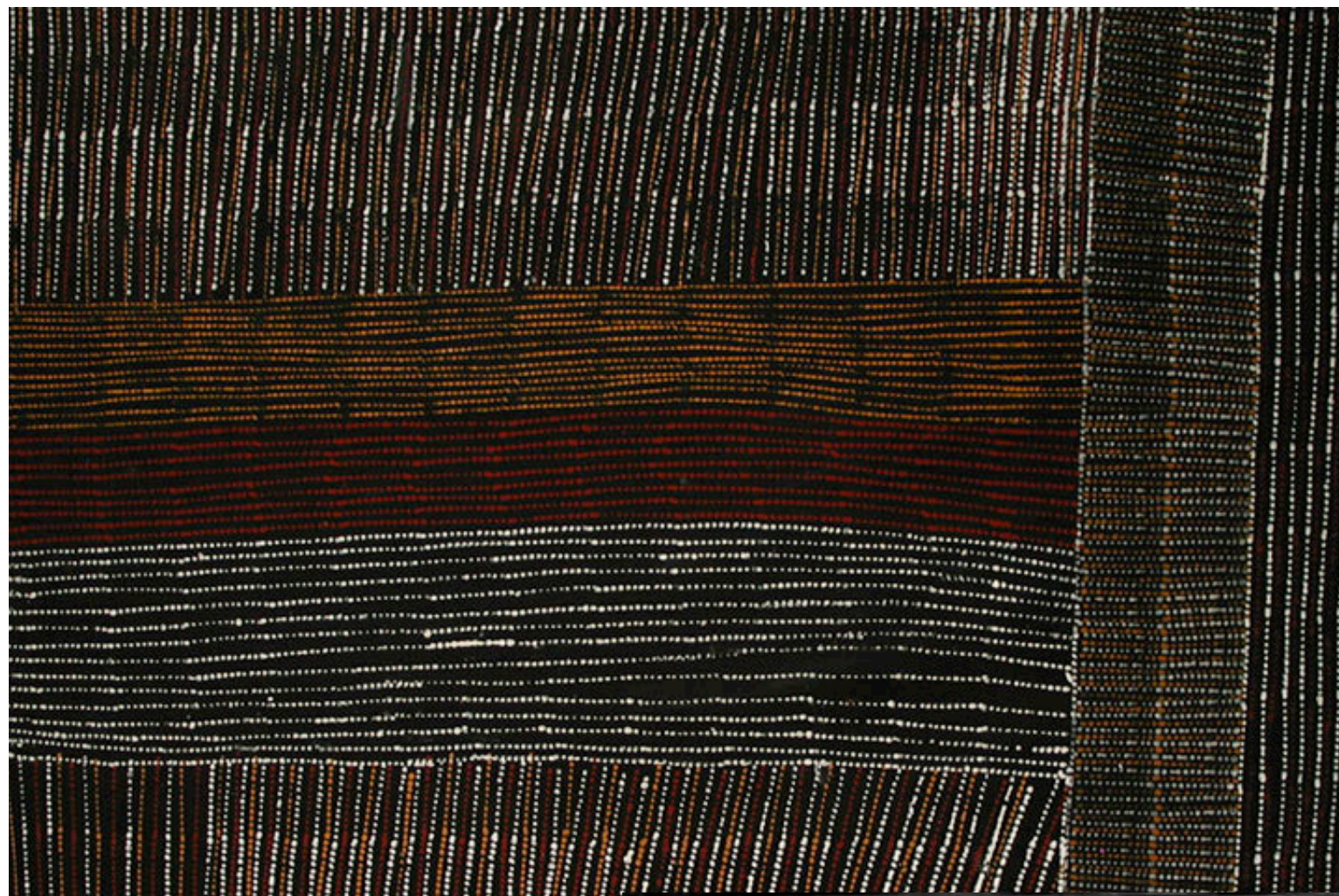
Comme sa contre couleur, le noir, le **blanc** peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Absolu et n'ayant d'autres variations que celles qui vont de la matité à la brillance, il signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. Il se place ainsi soit au départ soit à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifesté, ce qui lui confère une valeur asymptotique. Dans cette optique, il semble évident que la plupart des peuples en est fait une couleur de l'Est et de l'Ouest car dans les deux cas, le blanc revêt une valeur limite ; couleur du passage, associé aux rites par lesquels s'opèrent les mutations de l'être : mort et renaissance. Le blanc de l'Ouest est le blanc mat qui absorbe l'être et l'introduit au monde lunaire, il conduit à l'absence. Le blanc

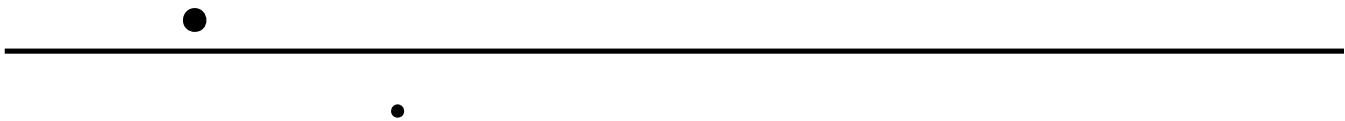
²³ Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Vassili Kandinsky, Paris, 1954

²⁴ Extrait de *Noir lumière*, entretien – la bibliothèque des arts, 2002

de l'Est est celui de l'aube où la voute céleste réapparaît vide mais riche de potentiel de manifestation. Ces deux instants, ces deux blancheurs, sont vides, suspendus entre absence et présence, entre lune et soleil. Kandinsky disait du blanc « ...Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu...Ce silence n'est pas mort, il regorge de possibilités vivantes...C'est un rien plein de joie juvénile ou, pour rien dire, un rien avant toute naissance, avant tout commencement. Ainsi peut être a résonné la terre, blanche et froide, aux jours de l'époque glaciaire.»²⁵ Sans la nommer, on peut nettement percevoir ici la description de l'aube qui annonce le renouvellement.

25 Ibid., Kandinsky





LE FIL ET LE RESEAU

TISSER SCULPTER DEPLOYER

I. TISSAGE ET RESEAU

Le fil est essentiellement celui de l'agent qui *relie tous les états d'existence entre eux et à leur Principe*.²⁶ Ce sens symbolique s'exprime surtout dans les textes philosophiques hindous (les Upanishads) où le fil (Sutra) est dit effectivement *relier ce monde et l'autre monde et tous les êtres*. Ici, le fil est à la fois Atmâ et Pranâ, le Soi et le Souffle. Le rattachement au centre principal, parfois figuré par le soleil, nécessite que *le fil soit en toutes choses suivi à la trace*. Ce qui ne peut manquer d'évoquer le symbolisme du fil d'Ariane, qui est l'agent du rattachement, du retour à la lumière.

HISTOIRE DE FIL

Pour revenir au souffle, en mode taoïste, celui-ci est associée au va et vient de la navette sur le métier, état de vie, état de mort. Ce qui ramène aux rythmes cycliques du jour et de la nuit, du blanc et du noir, de la lumière et des ténèbres. Le tissage achevé le jour, défait la nuit (nous rencontrons ici le mythe de Pénélope) correspond à l'alternance indéfinie de la respiration.

Aux productions textiles sont ainsi liées toutes sortes d'oppositions fondamentales et, au même titre que nous voyons le rythme engendrer la continuité, nous voyons le jeu des contraires engendrer la cohérence et l'équilibre. *La vie et la mort s'imbriquent mythiquement dans le fil* et nous verrons alors à travers les déesses qui président à la grande affaire textile les attributs bénéfiques et maléfiques des pratiques de la toile. Dans un sens particulier, le fil revêt une histoire antinomique. On sait comment Arachné²⁷, fille d'une reine de Lydie, fut amené à défier en un tournoi de tapisserie, la déesse Athéna déguisée en vieille femme. La défaite technique d'Arachné, qui se solde par la lacération de son ouvrage par sa concurrente dépitée d'avoir perdu, la pousse à trouver dans la pendaison un refuge à sa colère et à sa honte. Athéna, déesse des fileuses et des brodeuses, interviendra alors pour la sauver mais la transformera en araignée, éternelle fileuse, et la mort par le fil s'inversera ici en vie par le fil. Le fil et la toile sont synthèses. Leur relation mythique à l'homme et au cosmos comporte à ce titre une leçon essentielle. L'eau et le feu, la lumière et les ténèbres, la soumission et le triomphe, le jour et la nuit sont autant de couples exemplaires dont les rapports dialectiques forment la substance de l'Univers. L'association du textile et du destin, remonte à la plus haute antiquité. *Moira*, c'est la part qu'à chacun attribue le destin, personnifié par les Moires. *Aisa*, c'est la décision, l'arrêt, dont la sagesse des dieux frappe chaque mortel. Les Moires - Les Parques - sont trois ; filles de Zeus et de Thémis pour les uns, filles de la nuit originelle ou du Chaos pour les autres, c'est à ces femmes au visage sévère que revient de façonner et de protéger la vie des hommes autant

²⁶ Guénon, Autorité spirituelle et pouvoir temporel, Paris, 1929.

²⁷ Ovide, *les métamorphoses*, VI, 1 à 145

que d'y mettre un terme. Les grecs les nomment Chloto, Lachésis, Atropos. La première dont le nom signifie « la fileuse » tient à la main une quenouille d'où elle tire les fils de la destinée ; la deuxième dépose le fil sur le fuseau, une façon de présider au sort comme le suggère son nom, qui veut dire « obtenir des dieux » ; Quant à Atropos, l'inflexible, l'indétournable, elle coupe le fil qui mesure pour chacun le nombre de ses jours. Les Moires au fil pénètrent l'avenir, et de ces divinités fatales dépend la naissance des hommes. Cependant de leur histoire naîtra la tradition de presque tous les peuples qui attribue aux femmes, la gloire d'avoir inventée l'art de filer, de tisser des étoffes et de les coudre.

Le fil et le fuseau ne sont pas les seuls à être concernés par le destin et c'est en fait tout l'attirail de la filandière qui se trouve impliqué dans la grande affaire de la vie et de la mort, de la souffrance et du bonheur. La quenouille porte en sa désignation même le témoignage du processus giratoire auquel elle assiste immobile sous le bras de la fileuse. Elle représente la ligne des pôles célestes, axe du monde, et du mouvement imaginaire dépendront donc les destins des hommes. Platon a d'ailleurs recourt au tissage pour représenter le monde : « *Un fuseau suspendu aux extrémités du ciel, qui se nouent au milieu d'une colonne lumineuse ; ce fuseau descendant jusque sur les genoux de la Nécessité, et roulant sur lui-même d'un mouvement uniforme ; le peson de ce fuseau contenant dans son intérieur sept autres pesons concentriques, lesquels tournent avec des vitesses inégales et lentement, en sens contraire à celui du fuseau ; les trois Moires, filles de la Nécessité, assises autour du fuseau et guidant de leurs mains ses mouvements contraires ; sur le bord circulaire de chacun des pesons, une Sirène assise, chacune donnant sa note, toujours la même, et les Moires accompagnant de leur voix cette mystérieuse harmonie : voilà quel mécanisme Platon imagine pour figurer les distances et les mouvements des planètes.* »²⁸

Si le fil symbolise la vie, ce n'est pas à sa fragile continuité qu'il le doit mais autant au fait qu'il résume le mouvement cosmique, giration exemplaire à laquelle s'alimenteront tant de techniques et qui témoigne de la permanence de l'Univers.

Il a cependant une analogie qui nous incite à parler du labyrinthe. *Un labyrinthe c'est, nous dit le dictionnaire, « un édifice composé d'un grand nombre de pièces disposées de telle manière qu'on n'en trouvait que très difficilement l'issue. »*. Le labyrinthe est ainsi associé à la toile de l'araignée. Et l'on pense alors à la demeure du Minotaure, et ce n'est pas un hasard si Ariane met aux mains de Thésée un fil technique pour lui permettre de retrouver le chemin de sa destinée.

28 *Œuvres complètes* - Tome VI, la République de Platon. Traduction Emile Chambry, Ed. Les belles lettres, 1932

CORPS TISSE

Dans ce jeu de transformations s'intègre la notion du temps tout comme le tissage le suggère également. Le temps finit par tracer et transformer la ligne en surfaces, le fil en tissage. Pour Tim Ingold, quand les fils deviennent des traces, les traces deviennent des surfaces et quand les traces deviennent des fils, les surfaces se dissolvent ; Je m'appuie sur cet auteur, non pour récapituler sa façon de nouer ou de dénouer sa vision des lignes mais parce que je souhaite essentiellement m'appuyer sur cette notion de surface, de fil et de réseau repris et expliqué de façon différente. Parce que l'histoire à raconter est faite de multiples lieux et morceaux à unifier, coudre. L'idée du temps, de la transformation et de l'histoire de l'homme est avant tout une idée du fil, de chemin, du tissage et de la mise en réseau de petits bouts de vie dans la toile du monde cosmisé.

Le verbe *Tisser* vient du latin *texere* dont sont dérivés les mots textile et transitant par le terme français *tistre* désignant le mot « tissu », un terme qui renvoie à *une étoffe délicatement tissée composée de myriade de fils entrelacés*.

Dans cette brève histoire de transformations, on retrouve **l'écriture**, qui, quelle qu'elle soit, est un croisement, un tissage de lignes. L'écriture est bien originellement ce qui rend visible la pensée, figurant le sens ou peignant la parole - d'ailleurs on retrouve ici l'idée de la transcription orale des Aborigènes en « littérature peinte ». La racine du mot « écrire » en arabe, *ktb*, renvoie à la fois à l'idée de « traces », de pas et à l'idée de « rassembler » des lettres, (*kataba*, écrire). Une écriture naît sur la page : un espace est peu à peu rempli, investi, gribouillé, effleuré, labouré, apprivoisé, gâché, embelli, métamorphosé par un outil qui grave, incise, xylographie, imprime, trace la singularité de chaque caractère et sa succession dans une chaîne de signes d'écriture. Dans l'accomplissement de ce mouvement, de cette **trajectoire** qui laisse des **traces**, l'outil est déterminant ; il permet de donner au signe d'écriture son visage, sa symétrie si elle existe, d'interrompre le tracé ou au contraire de réunir les lettres les unes aux autres selon un fil continu. C'est autour de la ligne, verticale ou horizontale, oblique ou parfois courbe, que se construit l'architecture particulière de la page, que se précise et se met en ordre l'espace de l'écriture.

Fil du temps ou fil d'Ariane, cordon ombilical ou écheveau du destin traçant une frontière entre les dieux et les hommes, **la ligne** tisse la page comme un tapis, elle regroupe au-dessus ou en dessous, de haut en bas ou de bas en haut selon les cultures, les signes qu'elle agence en une série inépuisable de combinaisons. Elle organise des trajectoires, oriente l'espace selon une large possibilité de sens de lectures : de gauche à droite ou de droite à gauche, de gauche à droite en partant du bas, de droite à gauche en partant du haut, en

cercle, en spirale, en dents de requin lorsque les signes se retournent à chaque ligne, en colonnes verticales se suivant de droite à gauche ou de gauche à droite, ou encore de façon aléatoire comme dans les manuscrits aztèques. L'écriture prend forme dans l'espace, elle se déploie selon les quatre points cardinaux. Écrire, c'est toujours se déplacer d'un point à un autre. Ce que fait aussi la ligne tissant et traçant.

L'écriture est un message à regarder, une **constellation de signes** qui s'offrent dispersés dans un espace — celui de la page ou de ce qui en tient lieu, écran, mur ou paroi, page de sable, de bois, de terre ou de pierre — où l'alternance de vides et de pleins, de noir et de blanc organise un champ visuel aux rythmes singuliers et où les mots couchés sur la page dessinent des assemblages de boucles et de traits, de points et de lignes.

Si l'on regarde de plus près Le Yi Jing (King), cet art sacré est une transformation de l'écriture allant dans le sens du caché et de la révélation. Le Yi désigne ce qui est fixe et immuable, base de l'univers et lieu de transformation. Le Jing souvent retranscrit phonétiquement par King en Français, signifiait à l'origine la trame d'une étoffe, d'un tissu, où chaque fil, tel une ligne de la main, pouvait symboliser le cheminement d'une vie ou d'une situation et donner ainsi des informations. Jing ou King est ainsi devenu le symbole d'un système d'informations et d'un support de stockage de l'information, c'est-à-dire un livre. Ce livre présente un ensemble de situations typiques pouvant exister dans la vie ; Chaque situation est représentée sous la forme d'un symbole, appelé « Gua » par les Chinois et traduit par « hexagramme » en occident, ce qui signifie "six lettres" ou "six caractères". Les caractères sont ici des traits continus ou des traits discontinus. Un hexagramme est ainsi composé de six traits continus ou discontinus.

Cependant on peut lier l'art d'**écrire au tracé de lignes**. Les graphologues perçoivent l'écriture comme un type de dessin qu'il est utile de décrypter. Tim Ingold évoque ainsi Nicolette Gray, qui relate dans son remarquable ouvrage (*Lettering as Drawing 1971*) qu'en rapprochant l'écriture du dessin cela lui a permis de mettre au point une méthode nouvelle car pour elle, « *il ne peut y avoir de frontière claire entre l'écriture et le dessin, car tous deux utilisent le même moyen d'expression : la ligne* ». Comme elle le fait remarquer « *c'est la même sorte de ligne qui écrit et dessine* » (p1). Pour elle, « *une ligne dessinée est une ligne en mouvement* » (p 9). Et le mouvement ne peut se dissocier du geste, fondement même du dessin : « l'espace du dessin est une ligne qui explore, attentive aux moindres changements de rythme et de sensations qui se produisent à la surface et dans l'espace » écrit l'artiste Goldworsthy. Les fils et les traces sont intimement liés dans une analogie à l'acte gestuelle et le processus qui en résulte est une étape soit graphique, soit surfacique mais qui nous ramène à la ligne et à son point. Ces liens dessinés sont une respiration, un souffle ; Et le résultat dans tous les cas implique la notion de **mouvement** donc de **geste**.

Le scribe dessine à partir d'un répertoire, et les mouvements répétitifs qui accomplissent un ensemble texturé, reprend l'analogie du tissage au texte : « *Sur la ligne, chaque lettre semble se pencher vers la suivante et la toucher (...)* » nouant le texte dans son entrelacement dont on ne trouve le fil que progressivement, en desserrant la trame...comme on le ferait d'un tissu. C'est donc l'idée de voir à travers, de filtrer et d'entre-apercevoir chaque caractère pour voir le suivant et creuser le texte pour en sortir la forme, qui nous permet de comprendre le fil de l'histoire. Chaque lettre donnant à elle même la trace de l'autre ou le fil de la compréhension de l'ensemble, et comme nous le suggère Umberto Eco dans *le pendule de Foucault*, la notion de puissance se situe alors dans chaque phrase dont le sens véritable est révélé. L'ensemble et l'unique s'interférant en permanence, un jeu d'échelles se posant comme écriture.

Tim Ingold finalise la traversée de son livre par des notions qui concrétisent également l'idée du réseau et du maillage : d'abord parce que le réseau purement spatial, connecte et relie des points et ensuite parce que les lignes du maillage sont des lignes rhizomiques en devenir et en mouvement. « *Tout être animé, à mesure qu'il se faufile entre et à travers les chemins de tous les autres, doit nécessairement improviser un passage, et ce faisant, tracer une autre ligne dans le maillage.* » et de la ligne, on peut retenir cette synthèse : « *La ligne géométrique relie des points dans un espace défini par l'intersection régulière de coordonnées dans un espace dimensionnel : ce sont des connecteurs. La ligne organique trace l'enveloppe ou le pourtour des choses comme si elles étaient contenues en elle : ce sont des contours.* »²⁹

En entremêlant la géométrie et l'organique, on ne peut que tirer le fil d'Ariane vers l'entrelac et sa fille, la calligraphie arabe. Invoquer le temps, le tissage et les lignes n'est pas sans évoquer l'art noble, le plus arabe des arts plastiques de l'Islam : la Calligraphie Arabe. Rien n'a davantage marqué le sens esthétique des peuples musulmans que l'écriture arabe. Il faut, si l'on veut suivre tout son déploiement, être familier de ses formes et de ses styles, notamment dans le décor architectural où l'**épigraphie** joue un rôle de premier plan. On ne peut s'éviter de comparer le caractère multiforme de la calligraphie arabe à son homologue extrême-oriental – autre maître en ce domaine. La première tient de la pictographie, chaque signe étant comme l'image d'une idée distincte, tandis que la seconde est purement phonétique. C'est à dire que la stylisation des lettres arabes est d'une nature toute abstraite, sans racine figurative. Et les techniques employées sont tout à fait différentes dans chaque cas. Le calligraphe extrême oriental utilise de préférence le pinceau dont les touches plus ou moins larges s'équilibrent dans la composition de chaque idéogramme. L'arabe, lui, trace au calame – un roseau taillé en pointe biseautée

29 Une Brève histoire des lignes, Chap. V. Tim Ingold – p.167



阳 yang				阴 yin			
☰ 太阳 tai yang		☷ 少阴 shao yin		☶ 少阳 shao yang		☱ 太阴 tai yin	
☰ 乾 qian	☱ 兑 dui	☲ 离 li	☳ 震 zhen	☴ 巽 xun	☵ 坎 kan	☶ 艮 gen	☷ 坤 ku



– des lignes précises et souvent entrelacées. Il ne tend pas à isoler les signes mais à les intégrer dans un rythme continu.

En fait, tout le charme de la calligraphie arabe réside dans la manière dont elle sait combiner **la distinction des caractères à la fluidité de l'ensemble**.

A l'inverse des caractères chinois qui s'étirent de haut en bas, l'écriture arabe, elle, progresse horizontalement, sur le plan du devenir mais elle va de la droite, champ de l'action vers la gauche, région du cœur. Elle décrit donc un mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur. Les lignes de trame successives d'un texte sont comparables à la trame d'un tissu. En fait, le symbolisme de l'écriture s'apparente à celui du tissage et se réfère comme lui à la croix des axes cosmiques. En se référant au métier à tisser primitif : les fils de chaîne sont tendus verticalement et la trame les unit horizontalement par le va-et-vient de la navette, mouvement qui rappelle l'écoulement des cycles tels que les jours, mois ou années, tandis que l'immobilité de la chaîne correspond à l'axe polaire. Cet axe est en réalité unique mais son image se répète dans tous les fils de la chaîne, de même que **l'instant présent**, qui reste toujours un, semble se répéter à travers le temps. Comme dans le tissage, le mouvement horizontal de l'écriture, mouvement qui est en fait ondulé, correspond à la dimension du **Devenir** et du changement tandis que le vertical représente la dimension de **l'Essence** ou des essences immuables. Ses deux notions se retrouvent dans une alternance rythmée qui interroge alors le »spectateur « en le renvoyant aux questions fondamentales de la vie.

Dès les premiers siècles de l'Islam, deux styles d'écriture coexistent : le *kûfi* – qui se distingue par le caractère statique des lettres – et le *neskhi* – à formes plus ou moins fluides. Le *kûfi* a donné naissance à plusieurs variantes, utilisées surtout dans le décor architectural, telles que le *kûfi* rectangulaire, qui peut être « bâti » comme les briques, le *kûfi* fleuri que l'on trouve aussi dans l'art du livre, et le *kûfi* aux hampes entrelacées, dont l'art maghrébin a fait un motif ornemental de choix, principalement dans l'art du plâtre sculpté ou ciselé. Dans le *thulûth*, la polarité des deux tendances calligraphiques – celle qui accuse les formes statiques des lettres et celle qui les fond en un seul mouvement continu – est poussée à l'extrême ; transposée dans l'ordre monumental et utilisée pour l'épigraphie coranique, cette écriture est comme l'inlassable attestation de l'Unité divine accompagnée de l'expansion joyeuse et sereine de l'âme. Les calligraphes connaissent certaines règles de proportion. Il est assez étonnant de constater que les unités de mesure sont ici le « point » égal au point diacritique sous la lettre *Ba*, la plus grande extension verticale étant celle de la lettre *Alif* composée d'un certain nombre de points et la plus grande extension horizontale correspond à la moitié inférieure d'un cercle qui a

la longueur de l *Alif* comme diamètre.³⁰ Dans certain type d'écriture, on retrouve également les notions d'échelle et de dimensions car les lettres sont proportionnées à l'aide du point-mesure. Le point-mesure est un carré posé sur la pointe, tracé avec la largeur du bec du calame.. Les dimensions des lettres et les épaisseurs des traits sont strictement déterminées par la taille de ce carré. En conséquence, une fois taillé, un calame ne peut servir qu'à une taille d'écriture.

Ainsi la ligne fait et défait dans ces jeux de transformations, ou de formations, les surfaces, les destins et ne cesse d'accompagner la vie des hommes dans son sillon, qu'elle creuse par le temps. A partir du fil, nous allons percevoir que le réseau qui se déploie prend alors plusieurs sens, du tissage à la technique en passant par le social, l'homme tramant ces points.

30 L'Art de l'Islam : Langage et signification, Titus Burckhardt, 1985 – p.167

GEOGRAPHIE DU RESEAU

Dans l'encyclopédie de d'Alembert et Diderot ³¹ au mot RESEAU, on trouve , (*Ouv. de fil ou de soierie.*) *Sorte de tissu de fil ou de soie fait au tour, dont quelques femmes se servent pour mettre à des coëffes, à des tabliers, & à autres choses. Un réseau est proprement un ouvrage de fil simple, de fil d'or, d'argent, ou de soie, tissu de manière qu'il y a des mailles & des ouvertures ; il y a toutes sortes d'ouvrages de réseaux : la plûpart des coëffures de femmes, sont faites de tissus à jour & à claires voies, qui ne sont autre chose que des espèces de réseaux, dont les modes changent perpétuellement.*

Si le réseau peut être une coiffe, donc un tissu, c'est donc qu'il ne désigne pas simplement une manière pour différents éléments d'être liés ensemble, mais aussi un résultat, celui des fils qui s'entrelacent pour tisser l'étoffe du réel. Certes, dans le réseau, tout est lié, mais de même qu'en reliant entre eux plusieurs points numérotés le crayon fait apparaître un dessin, de même le réseau donne vie à quelque chose qui n'existerait pas sans lui.

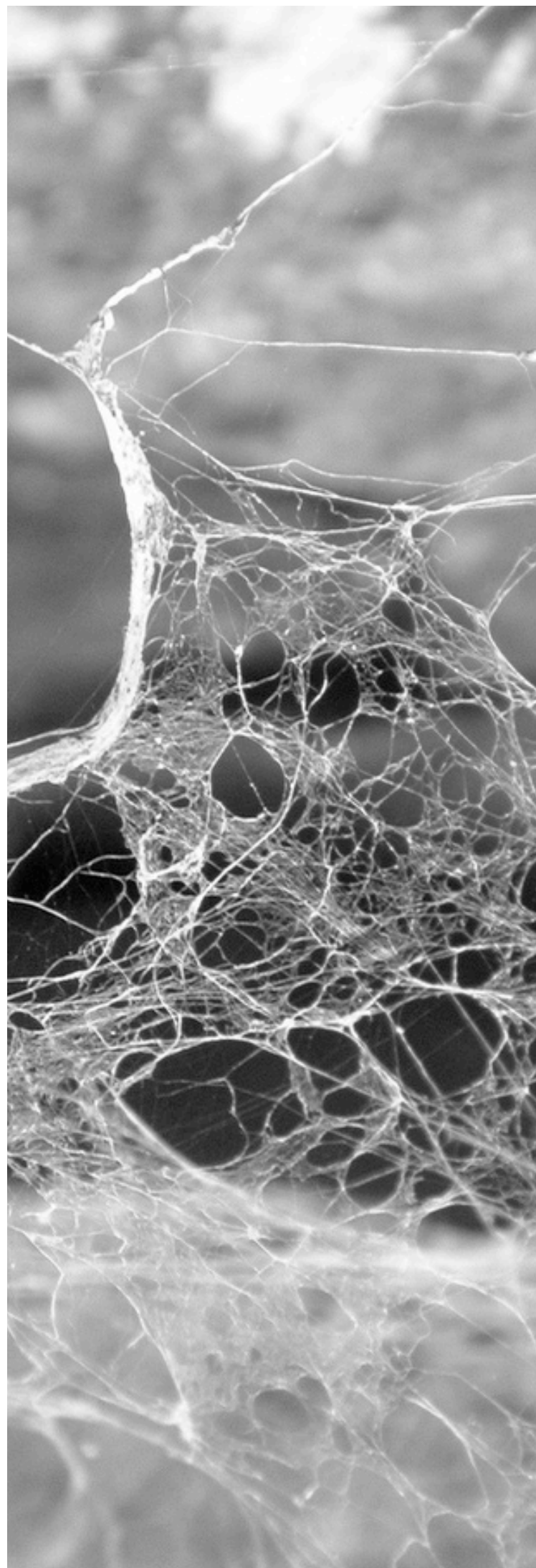
Pierre Musso ³², Professeur de sciences de l'information et de la communication, précise dans son ouvrage que le réseau tire sa source en premier lieu de l'ensemble du vocabulaire lié au tissage comme on peut le constater avec la définition du mot réseau précédemment cité. L'étymologie du mot réseau vient du latin *rētis* qui veut dire filet, tissu, entrelacement de fils (jusqu'au 18^{ème} siècle) et a donné les adjectifs réticulé et réticulaire, qui caractérisent les objets ayant une structure de filet, notamment les réseaux. Il représente la mise en relation de chemin et de nœuds, un entrecroisement, une interconnexion ; c'est ce qui sépare et relie. Comme le font les Parques ou Les Moires qui gèrent la continuité et la fin de la vie. Ainsi pendant des siècles, la référence au réseau c'est le filet, référence à la trame et à la chaîne. Le filet protège et enserre. Le fil et le filet sont des références au destin et au temps. Et le réseau a cette ambivalence, il capture et laisse la proie vivante tout comme le fait le filet du pêcheur.

Dans l'antiquité, on pense le corps, le cerveau comme un réseau merveilleux. Et cette identification se fera tout au long du XVIIIème Siècle. Il y a une identification du corps au réseau, la structure du réseau permet d'expliquer le corps. Descartes dans *le traité de l'homme* de 1648 voit le cerveau comme un réseau de mailles, de tissage, de filets entrelacés ; Le réseau est la convergence du visible et de l'invisible. Petit à petit, entre l'idée du tissu et l'organique se crée une organisation avec un système qui reprend la métaphore de l'araignée avec le tissage de la toile, car la toile enserre ; C'est l'idée de corps vivant jusqu'au XVIIIème siècle. Au XIXème siècle, on passe du réseau naturel au réseau artificiel. Avec l'avènement du chemin de fer, on déplace la

31 L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers

Dirigée par Diderot & d'Alembert (1751-1772) - 1re édition/Volume 14

32 Critique des réseaux, PUF, 2003



nature vers un aménagement artificiel du territoire qui engendrera un déplacement une modification structurelle du réseau qui basculera vers l'enlacement de la planète ; le réseau technique deviendra une association universelle. Dans cette idée de société fluide, les industriels se donneront comme manifeste de développer le réseau technique qui servira à réaliser la transformation sociale : on va rapprocher les hommes et transformer la société. On passe du réseau technique à la transformation sociale.

Aujourd'hui, nous sommes dans une société de réseaux. Dans cette notion ambiguë du réseau, celle-ci est entendue dans son sens technique et social. Car nous cherchons à expliquer le complexe de la société par une notion qui permet de structurer, de donner une logique. Plus on est dans une société éclatée, faite de groupes et d'individus, et plus la liaison par le réseau devient une explication du social. Cela permet de renouer par la technique comme peuvent le faire les réseaux sociaux c'est ce que Pierre Musso appelle la « technologisation » du social. Plus les individus sont séparés et plus les individus cherchent à se relier. Et la ville est un système de réseaux (communication, liaison, circulation) qui permet de raconter la fluidité. Le réseau est aujourd'hui un intermonde entre la technique et le corps ; La société se pense comme un réseau : mise en réseau, internet, facebook. Car dans le réseau existe un lien caché, un ordre de la relation, de l'interconnexion. On pense le monde de façon terrestre, plat, horizontal, c'est le fameux rhizome de Deleuze, c'est le monde qui se déploie horizontalement. Aujourd'hui, dans ce monde de l'incertain, la notion de réseau est un grand filet de sécurité à l'image de l'arbre de la connaissance qui a offert hier les branches structurelles face au chaos.

II. LIEUX D'IMMERSION

TISSER L'OMBRE ET LA LUMIERE

Et quand la ligne dessine la lumière, elle se joue de l'ombre ; alors naît le motif. Ici c'est une idée de l'espace qui s'apparente à une ambiance, un lieu, une mémoire. Ici, les lignes dessinent et tissent entre le noir et le blanc, un temps différent dans lequel l'homme se baigne, en permanence. Montrer les déliés que tisse l'homme et qui l'accompagne dans cette permanence ; aborder ce qu'est le tissage pour moi en architecture : un jeu d'ombre et de lumière qui coud une ambiance, une matrice, un ailleurs. En continuant à parler avec la ligne, j'aurai pu faire une note sur l'ornement mais ici cela concerne la ligne dans son sens calligraphique et l'espace est pensé de mon point de vu comme « [...] *La page du calligraphe oriental fait penser à une végétation laissée à elle-même, abondante et parfois un peu folle, envahissant la surface selon qu'elle trouve ou non à fleurir : tapis, tissu mobile, fragile, qui tient caché sous son dessin savant le secret de l'univers, voile délicat jeté sur un corps vide.* » Florian Rodari.

Le motif, du latin *movere* pour mouvoir, ou *motivus* pour mobile, « qui met en mouvement », a donc cette ambivalence sémantique qui l'associe essentiellement au mouvement. Est ce la clef qui permet de traverser le miroir, de relier les univers linéaires ? Et force est de constater que nombre de motifs – entrelacs, arabesques, mauresques - semblent avoir comme objectif d'identifier des formes de mouvement : croissance végétale, organique ou mathématique, déplacement et parcours... On retrouve ici l'idée de la ligne, du point et du parcours évoqué au chapitre précédent dont Jean-René Le borgne rappelle les notions : « *La notion de ligne est attachée à nos mouvements, trace tangible laissée derrière nous et qui imprègne notre espace. La définition géométrique nous dit que la ligne est engendrée par le déplacement d'un point. Cette mobilité transcrit le schéma de notre action. En suivant une direction unique, nous allons en ligne droite. Mais souvent, nous rencontrons des obstacles : nous devons bifurquer, contourner. La ligne droite est interrompue, elle se brise, se courbe, se ramifie. L'évolution de la ligne orchestre la topographie des surfaces.* »³³.

Le mouvement, la calligraphie ramènent à la présence de **l'arabesque** comme ligne tissant, dans d'étonnantes circonvolutions l'espace architectural ; Il est à l'origine de tout motif ornemental et semble bien identifier l'idée du mouvement que préfigure le motif. D'ailleurs Gottfried Semper, architecte et professeur d'architecture allemand, dit de **l'entrelacs** que c'est « *l'origine de l'action créatrice et donc de toute existence. On peut y voir aussi le modèle du*

³³ *Le langage décoratif*, éditions Dessain et Tolra , 1976

mouvement sans fin et de l'enchevêtrement de faits cosmiques et humains. (...) Il suggère aussi les notions de mystère et d'unité : l'entrelacs est une invitation à participer à la mystérieuse synergie présente dans ce motif. »

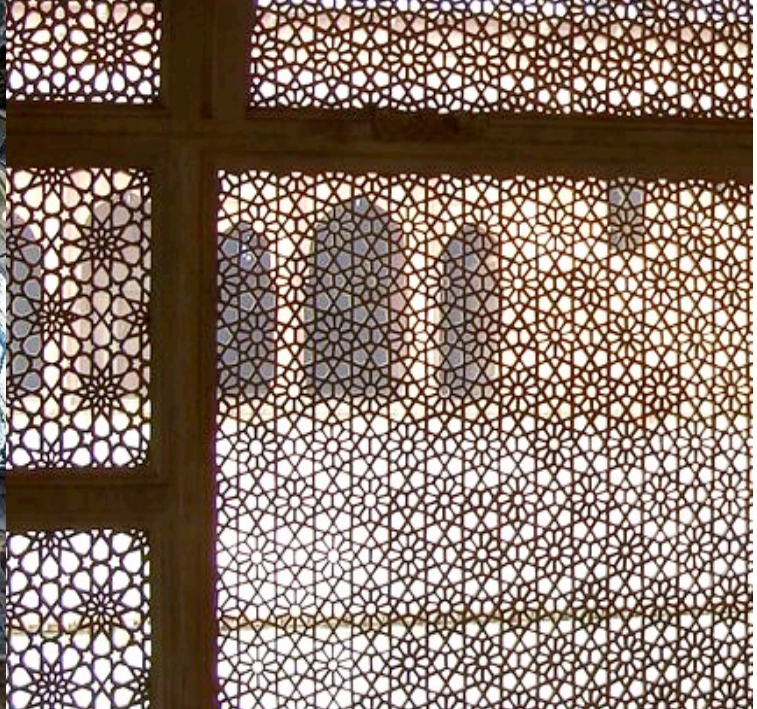
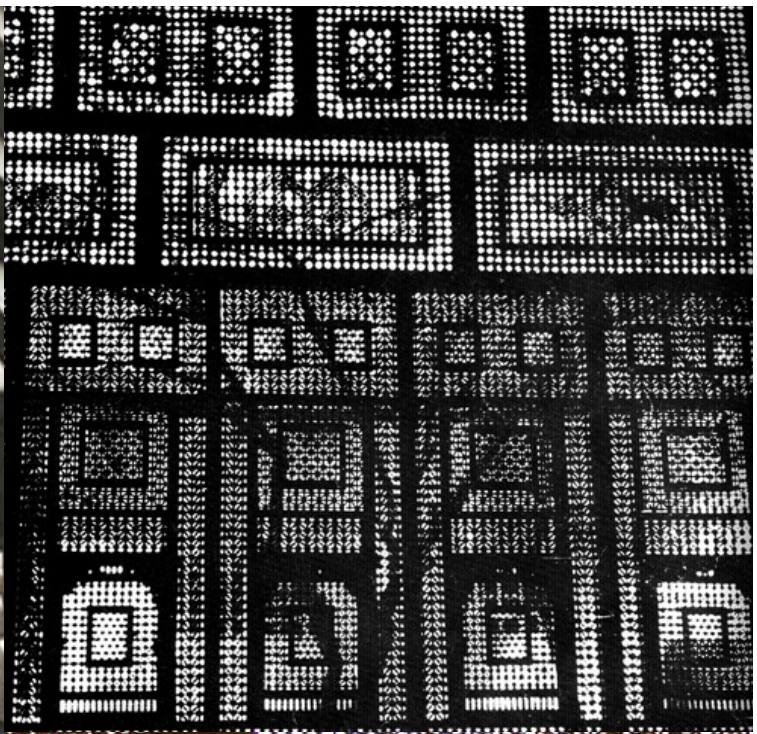
Et dans *le langage de l'art islamique*³⁴, Titus Burckhardt décrit les lignes tout à la fois par leur nature symbolique et leur utilisation technique. On retrouve **l'arabesque** qui comprend, au sens large du terme, à la fois l'ornement à formes végétales stylisées et **l'entrelacs** rigoureusement géométrique. Le premier est rythme, disons qu'il est une transcription parfaite du rythme tandis que le second est de nature cristalline. Nous retrouvons donc ici les deux pôles de toute expression artistique en Islam : le sens du rythme et l'esprit de géométrie.

L'arabesque à formes végétales semble être dérivée de l'image de la vigne dont les rinceaux entrelacés et les pampres enroulés sur eux-mêmes se prêtent à une stylisation en formes ondulées et spiraloïdes. Dans le décor de plusieurs monuments anciens, on trouve cette ornementation liée à la vigne, dans la Grande Mosquée des Omeyyades ou la grande Mosquée de Kairouan. Dans ses versions les plus stylisées, l'arabesque à forme végétale n'a plus qu'une lointaine ressemblance avec une plante. Elle transcrit en revanche, en termes visuels, les lois du rythme : son déroulement est continu comme celui d'une vague avec des phases contrastantes aux multiples résonances. Le dessin n'est pas nécessairement symétrique mais, il comporte des **alternances** dont le caractère rythmique est accentué par les pleins et les vides. A proprement parler, le rythme n'appartient pas à l'espace mais au temps dont il est la mesure non pas de manière quantitative mais de manière qualitative. C'est par **l'intermédiaire du mouvement que le rythme est rétabli dans la dimension de l'espace**. Dans cette notion d'ornement, c'est l'artiste qui décide alors de la façon dont il accompagne le végétal dans son mouvement, dans son rythme et dans la façon dont il se rapprochera ou s'éloignera de la nature sans en perdre sa continuité rythmique. Car une certaine richesse fait partie de la notion d'ornement et il n'est rien de plus riche et de plus précieux, qu'une végétation luxuriante.

Le second élément de l'arabesque est **l'entrelac**. Ce motif très ancien est approché par l'art islamique et est développé de façon mathématique avec une sorte de génie. L'entrelac arabe porte les notions de complexité géométrique et de qualité rythmique ; dans cet entrelac les éléments de pleins et de vides, de corps et de non-corps s'équilibrent et se valent de façon rigoureuse dans une danse incessante que mène l'œil d'un élément de décor à un autre, car les lignes refluent toujours sur elles-mêmes.

Les formes de l'entrelac islamique dérivent d'une ou plusieurs figures régulières inscrites dans un cercle et se développant selon le principe du polygone étoilé ; différentes figures de nature analogue peuvent alors s'interpénétrer et constituer

34 *L'Art de l'Islam : Langage et signification*, Titus Burckhardt, 1985



un réseau de lignes continues qui rayonnent simultanément d'un seul et de multiples foyers, rappelant par là les notions du point et de la ligne dans un jeu rhizomique qui instaure le centre et le tout dans un même ensemble. Les motifs que l'on trouve alors sont ceux qui résultent de la division du cercle par cinq, six et huit. La division par six étant la plus organique parce qu'elle se réfère aux rayons et par son double six puisqu'elle génère le zodiaque. Par huit, elle libère le tracé et l'ouvre car elle inclue le cercle au carré et équilibre les contrastes en le complexifiant.

Des entrelacs savants combinent des polygones étoilés de divers types, par exemple à douze et à huit rayons. L'artiste ou l'artisan qui dessine ces éléments géométriques – ornement qui peut être un **véritable tissu de rosaces entrelacées** et recouvrir une surface plus ou moins grande - ne laisse pas subsister le cercle directeur dans lequel s'inscrit le schéma de base. Ce cercle est implicite et sous-entendu, ce qui ne fait qu'accentuer le rayonnement du dessin rectiligne. Pour notre artiste qui s'exerce à l'entrelac, cet élément géométrique représente sans doute la forme la plus satisfaisante intellectuellement car elle exprime directement l'idée de **l'Unité divine** sous jacente à l'inépuisable variété du monde. N'oublions pas que l'Islam est la religion du retour vers l'**Origine** et que ce retour se manifeste comme une **réduction de toutes choses à l'Unité**.

Et c'est avant tout une idée d'harmonie qui est suggérée par l'entrelac, l'harmonie n'étant rien d'autre que « la multiplicité dans l'unité ». L'entrelac géométrique exprime l'un et l'autre car il est généralement constitué d'un seul élément, une seule corde, un seul trait, qui revient sans fin sur lui-même.

On retrouve cette notion de surface que trace le fil dans son sillage et un espace qui tisse l'ombre et la lumière comme le visible au caché est sans nul doute le **moucharabieh**, qui est l'élément fondamental de l'architecture orientale. Il désigne un balcon ou une logette garnis d'un grillage fait de petits bois tournés. C'est un treillage aux combinaisons géométriques variées dont les plus anciens exemples remontent au XIII^e siècle. La racine du mot Moucharabieh, de l'arabe "machrabiyya", renvoie au verbe « charaba » qui signifie boire. Ainsi que l'a écrit Emile Prisse d'Avesnes³⁵, explorateur français, le Moucharabieh désigne un lieu ombragé où l'on venait pour boire à l'abri de la chaleur et des regards indiscrets car on avait l'habitude de déposer des cruches poreuses qui diffusait la fraîcheur par évaporation.

Ce maillage d'ornementations, ce filet de lignes qui offre préservation et protection, rend un hommage vibrant à la lumière tout comme le fait Jean-Paul Leclercq, commissaire de l'exposition, dans *Jouer la lumière* en parlant d'Architecture : « *L'architecture offre un champ différent, plus vaste que celui de la mode, au jeu de la transparence, qui varie de façon prévisible et cyclique selon*

35 *L'art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Paris, atlas en deux volumes

l'exposition, l'heure du jour, la saison, le temps, les éléments de l'arrière-plan fixes, comme le garde corps, ou plus éloignés comme les immeubles qui créent un fond sombre, ou changeants. L'interposition d'un voile dessine les moindres variations notant le trajet précis de la lumière dans l'espace, avec les déformations engendrées par les plis, les vides ou les pleins, différentes selon la hauteur du soleil et son orientation. L'ensoleillement est ainsi mis en évidence par les ombres portées qui, en l'absence du voile, se dessineraient au sol et seraient invisibles. Le soleil à contre-jour tend à arrêter la vue sur le voilage, masquant l'arrière-plan éloigné, à l'ombre. Celui-ci se révèle cependant lorsqu'il est frappé par le soleil, le matin, la fenêtre alors dans l'ombre, par inversion des rapports d'éclairement. »³⁶

36 *Jouer la lumière*, p 109, IV42, Jean-Paul Leclercq.

Entendu de façon architecturale, le tissage est compris comme une **surface** ou une paroi. Ce qui renvoie aussi à l'idée de la porte comme espace de traversée. La cloison entre évidemment dans ce jeu de miroir, elle devient l'interface entre deux mondes, deux lieux.

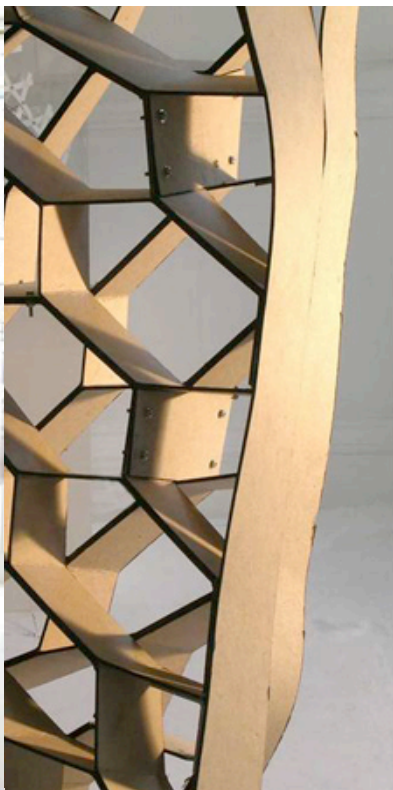
Abraham Moles dans *Psychosociologie de l'espace*³⁷ nous rappelle que l'homme debout dans l'étendue illimitée perçoit cette étendue, il se situe dans celle-ci. « *L'espace n'est ni isotrope ni neutre, il est un champ de valeurs, transposition de l'imaginaire dans le réel plus que du réel dans l'imaginaire.* ». L'apprentissage alors de la notion de l'espace se fait selon la référence à la notion de distance ; La notion de position dans l'espace induit la notion d'espace et de distance. Il y a là une idée de l'appropriation de l'espace et la notion de paroi est inhérente à cette idée d'espace. Ce sont ces parois qui concrétisent les plus proches "*coquilles de l'homme*", celles dont il a l'expérience la plus immédiate, « *celles qui lui servent à ne pas se sentir perdu dans une étendue illimitée.* »³⁸. « *L'invention d'espaces à topologie variable, terme pour désigner l'idée de la porte, vient compléter la notion d'appropriation de l'espace par la paroi. La porte est une paroi mobile qui change la topologie de l'accessible et de l'inaccessible modifiant la notion de dedans/dehors.* » La porte dépend du temps, elle introduit une nouvelle dimension de l'espace et propose une expérience d'un espace – temps. Cette perception oscille entre l'ouvert et le caché. Et incite au voyage. Mircea Eliade insiste d'ailleurs sur le fait que l'homme prend connaissance du secret parce que celui-ci se manifeste par la porte d'un temple, un seuil et indique la sacralité du lieu. L'habité est pour Mircea Eliade le "monde", le cosmos, le connu. Et organiser un lieu, c'est une répétition de la cosmogonie, organisation de l'espace. Le chaotique étant "l'autre monde".³⁹

Les notions de point et d'identité du lieu se retrouvent ici dans ces confluences filaires où apparaît la notion de paroi et de séparation. Pour Abraham Moles, construire le point dans l'espace, c'est non seulement créer des parois dans la continuité de l'étendue mais c'est aussi enraciner ces parois en un lieu de l'espace. Le mur *condense* l'espace, et a une fonction de séparation, de frontière topologique ; il sépare deux espaces sémantiques, le sacré et le profane, le permis et l'interdit, le sûr et l'incertain. Et il est fonction de surface plane sur laquelle on peut accrocher des objets : « *il est la limite de la coquille mais aussi l'aire de cette coquille.* » Ce qui en fait un lieu identitaire, un lieu sacré sur lequel s'écrit les mémoires.

37 *Psychosociologie de l'espace*, Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, éditions L'Harmattan 1998

38 Ibid. p 62

39 *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade, Paris, Editions Gallimard, 2005



SCULPTER LE FIL

Tout comme l'espace intègre **la ligne** pour tisser l'ombre et la lumière dans un jeu de plein et de vide, de noir et de blanc, le **fil déployé dans l'espace** est aussi fixation, entrelacement, sculpture. Elle participe à l'œuvre manuelle dont l'homme organise les traces, nouent les liens pour offrir à son imaginaire un espace.

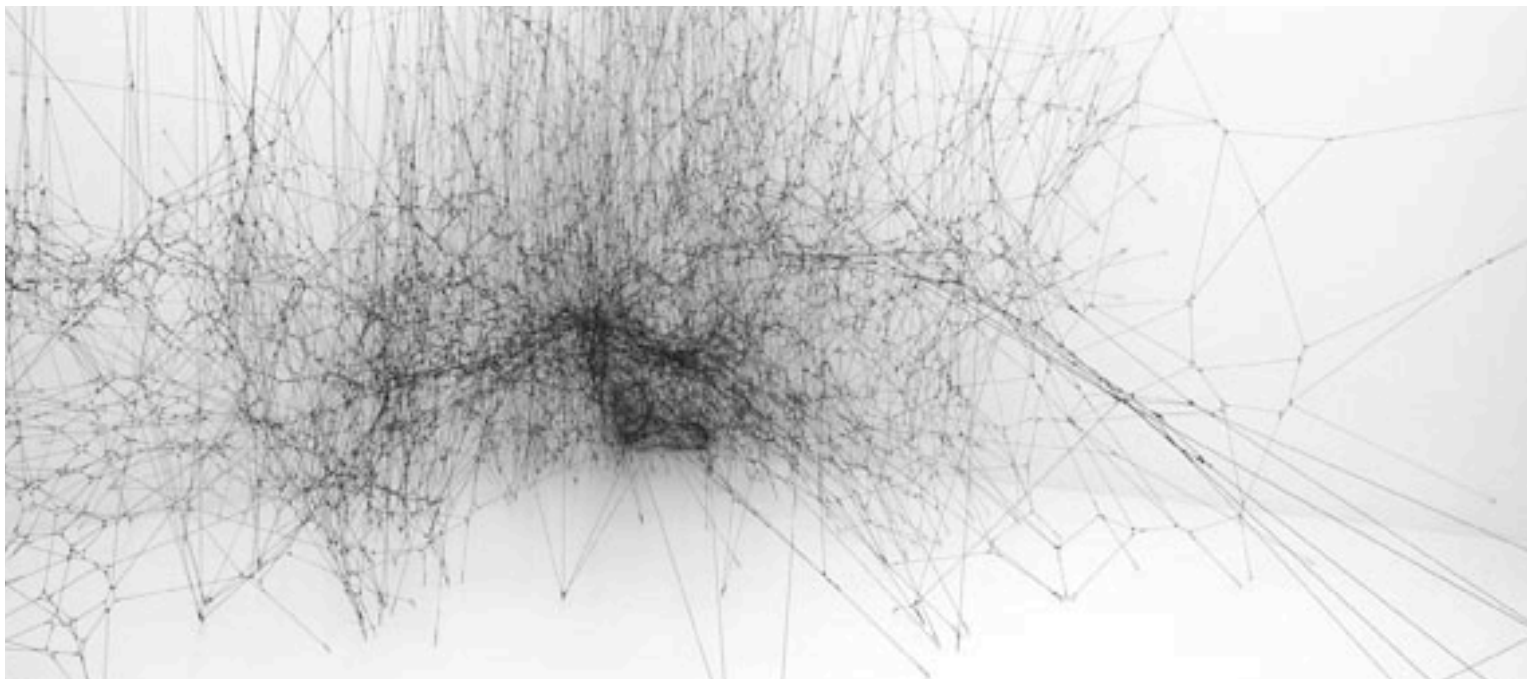
Et tisser l'espace par le fil, c'est penser l'espace par l'ambiance, et appelle à considérer le corps expérimentant par tous les sens, l'action en train de se faire. Sculpter son espace, c'est aussi lui trouver **une identité**, une conduite linéaire, un dialogue structurant entre le sensible et l'intelligible. Au long de ce processus, l'individu ne cherche pas seulement sa propre situation dans le monde, reconstruisant constamment son identité, mais il réédifie la logique de ses propres manières de vivre et de ses aspirations. On imagine aisément la toile que bâtit l'araignée à la recherche d'accroches potentielles de ci de là, de branches en brindilles, mappant l'environnement pour sa création propre...

Selon Pascal Amphoux, l'**ambiance** permet le passage de la dimension sensible vers la dimension cognitive. Se reconnaître dans une entité spatiale, se déclenche à partir de données émotionnelles engrammées dans la mémoire, ce qui permet de comprendre que l'homme se construit une identité à partir de données spatiales. L'ambiance participe donc à la construction identitaire et à la place corporelle de l'homme comme force motrice.⁴⁰ Tout espace raconte une histoire et les personnes trouvent dans les lieux les fragments dont elles ont besoin pour édifier leurs propres histoires individuelles et collectives. La mémoire enchaîne la relation entre le passé, le présent et le futur de chaque individu situé dans un lieu. La psychosociologue Denise Jodelet⁴¹, nous dit que *"Toute mémoire a besoin d'un espace pour s'enraciner et s'affirmer"*. Les sens nous font sentir, voir, toucher et entendre le monde et puis ils s'installent dans la mémoire pour être interprétés. *La mémoire sensible devient l'émergence du lieu souhaité ou évoqué dans l'imagination par le biais d'associations sensibles et émotionnelles ; il s'agit d'une mémoire du futur, qui façonne dans l'espace le temps du devenir, là où le désir crayonne et habite l'espace, nous dit-elle. Il s'agit de l'idée d'une mémoire sensible qui se réveille face à une ambiance, en transportant l'utilisateur vers sa reconnaissance sensible et ensuite affective.*

L'espace génère donc une ambiance qui a la capacité de faire émerger une mémoire, un lieu, un vécu et d'ailleurs le premier englobement de l'être humain en tisse les grandes lignes : « *Celui-ci prend son départ dans une matrice,*

40 *Ambiances en Débats*. Pascal Amphoux, Jean-Paul Thibaud, Grégoire Chelkoff. Editions À La Croisée, 2004

41 *Cidade e Memória* In : Projeto do lugar. Colaboração entre psicologia, Arquitetura e Urbanismo.



qui, soit par elle-même, soit par l'intermédiaire du liquide amniotique, établit un contact continu et fermé autour du fœtus. Paradis perdu, la matrice offre au désir son terme permanent. Cette qualité enveloppante de l'espace humain suscite, dans les sociétés, une fonction spéciale : l'architecture, laquelle ne se propose pas uniquement de créer un vêtement agrandi (la matrice n'est pas un vêtement), mais un milieu où et par rapport auquel l'individu puisse se mouvoir (ce qui n'est guère le cas du vêtement) en demeurant sans cesse chez lui. Somme toute, il s'agit, en passant du sein maternel au berceau, à la chambre, à la maison, au quartier, à la ville, à la région, que le vivant continue d'exister dans un englobement sans faille. »⁴²

Un fil est un « filament pouvant être entrelacé avec d'autres fils ou suspendus entre des points dans l'espace à 3 dimensions. »⁴³ nous dit Tim Ingold.

C'est certainement dans la couture et le tissage que se trouvent le plus d'analogie entre les fils et la trace. Le tissage est un assemblage de nœuds générant une surface. Les fils formant les nœuds créent la trace. La couture est la trace d'un fil formant un ensemble de nœud qui génère une ligature ou un assemblage de surface mais le tissage de nœuds offre une surface générant l'idée du filet profilant la vannerie comme l'union de la couture et des nœuds car dans ces entrelacements de bandes et de fils tordus ou tirés se retrouvent le dessin du filet végétalisé. On pourra voir dans l'art des nœuds, la dentelle comme le paroxysme de l'assemblage du fond et des motifs, réunissant la ligne et le point. Car chez les dentelliers, la notion du point et de la ligne se retrouve dans la finesse des motifs : Tout d'abord parce que le motif de la dentelle a repris du jacquard le principe du carton perforé. Le perceur, dont la dextérité manuelle requerrait de longues années d'apprentissage, créait ainsi des motifs d'une extrême complexité et on se servait alors du carton jacquard comme d'un disque dur. Mais également parce que la finesse du motif se définit par le nombre de points, le degré le plus élevé étant le plus fin et que tout l'art de la dentelle à la main consiste à nouer et à tresser savamment les fils, voire à les entortiller.

En tissant la ligne, en affinant la toile, en tissant l'ombre et la lumière, c'est tout un jeu de **dentelles** qui se déploient alors dans l'espace ; les fils de trames et les fils de chaines oeuvrent à une atmosphère faite de pleins et de vides intimement liés. Dans cette surface de dentelle, le maillage du réseau peut alors varier allant du peu perceptible – où chaine et trame s'imbriquent- à l'inverse où il peut y avoir des vides tellement vastes qu'il ne se lit plus guère comme un réseau et où la surface disparaît pour laisser place à ses éléments linéaires. Ainsi la proportion entre les dimensions des mailles et celles du réseau dans son ensemble joue un rôle important dans la perception.

La notion de distance et du maillage semblent trouver un écho dans la lecture qui peut en être faite. L'ombre et la lumière instaurent alors l'idée du

42 *L'Espace Architectural* - Contributions à Encyclopaedia Universalis, 1968-1972, Henri Van Lier

43 *Une brève histoire des lignes*-Tim Ingold- p 60



continu – discontinu, rejoignant l'écriture, dont Jean-Paul Leclercq déploie les nuances : « *La discontinuité peut résulter de la perforation d'un matériau continue, où l'on crée des jours, ou au contraire d'un assemblage d'éléments formant réseau : ainsi de tout ce qui est tissu, ou encore maille, filet, dentelle à l'aiguille ou aux fuseaux.* »⁴⁴ Dans tous les cas, le matériau formant réseau peut être opaque, translucide ou transparent avec dans le cas de fils, des effets plus ou moins marqués : les jours peuvent être physiquement vides - laissant passer l'air - ou optiques - ne laissant passer que la vue - *par l'emploi combiné de fils opaques jouant le rôle visuel d'un réseau, et de fils transparents ou translucides, qui font alors les jours.*

Sculpter le fil , c'est tisser et donc le tissage se réfère à un ensemble de nœuds qui se jouent, non pas avec un fil mais avec une multitude de fils structurés en lignes parallèles que sont la chaîne dans laquelle passera la navette formant alors la trame. Et on peut par ailleurs en ouvrant notre point de vue, faire l'analogie entre le tissage et l'écriture : « *Tout comme la navette du tisserand va et vient pour déposer la trame, la plume de l'écrivain se déplace de haut en bas, laissant une trace d'encre dans son sillage.* »⁴⁵ Le fil transforme les traces en surfaces et les surfaces créent des parois, des peaux sur lesquelles s'inscrivent les signes que l'on grave ou ceux plus informatifs qui sont donnés à voir.

La peau – comme surface de transition - avec ses spécialisations, est donc aussi le lieu privilégié des échanges, d'énergie et d'informations, qui caractérisent la vie. Dans un monde où la technique produit des objets proche du monde organique, ce n'est pas un hasard si la surface des objets prend de l'importance, et devient elle aussi une interface, un filtre, un lieu d'échange. Interrelation, symbiose des cellules à leur environnement, engrammant un monde virtuel et donnant naissance à un champ de possibles, le corps étendu, la surface étendue, est un état transitoire lié aux développements, en marche vers un corps, à un monde connexe dont les liens sont des fils tendus qui cherchent une accroche. De là s'ouvre la possibilité de multiples expériences, collective ou individuelle, senties comme un tout sans unité de temps et de lieu. Ces corps étendus ouvrent vers la notion d'interfaces.

Le tissage, la surface, la peau, c'est un ensemble de paramètres qui mènent à la définition d'un même fait : vu à son profil, la ligne devient **un lieu d'échange, un passage, un filtre.**

⁴⁴ *Jouer la lumière* - Jean Paul Leclercq, Editions Adam Biro, 2001.

⁴⁵ *Ibid.* p 85

SURFACES DE LUMIERE

Et de la peau naît **la matière**. La matière pour **les sens**. La matière pour la sensorialité, pour la participation à la construction d'une ambiance et d'un espace. Et c'est avec **la lumière** que la matière se révèle ou s'éteint. La matière est lumière.

Hormis les cas où la source primaire peut rester dans le champ visuel sans causer d'éblouissement, la lumière n'est perçue que par l'intermédiaire d'un corps qui en dirige directement ou non une partie vers l'œil de l'observateur.

La lumière, en effet, ne nous adresse que des ondes électromagnétiques aux longueurs réparties selon tel ou tel spectre. Celui-ci dépend de la source de lumière primaire, puis de son trajet jusqu'à nos yeux. Lorsqu'elle rencontre un corps, la lumière peut être absorbée, réfléchie, diffusée et transmise.

Dans le domaine textile, même un taffetas n'est pas un simple matériau homogène : il est fait de fils, eux-mêmes constitués de faisceaux de fibres ; des jours subsistent au croisement de la chaîne et de la trame, et le tissu n'est pas nécessairement plan ni à plat. La lumière est pour partie absorbée, diffusée, réfléchie et transmise. Les métamorphoses visuelles des objets textiles résultent le plus souvent de propriétés mixtes : la brillance n'est pas absolue, la matité non plus, et le jeu peut se compléter de parts variables d'opacité, de transparence ou de translucidité.

« Par l'effet d'un jeu de reliefs dont l'échelle peut être variable, un objet mat renvoie dans des directions multiples une lumière correspondant aux longueurs d'onde qu'il n'absorbe pas, et qui lui donnent sa couleur. A l'échelle de ces reliefs, l'objet peut se révéler constitué d'un matériau brillant, mais déformé ou discontinu. La notion d'échelle est fondamentale ; elle intervient de plusieurs manières : dans la façon dont on aborde la matière sous l'œil du détail ou dans son ensemble. (...) Le jeu de l'ombre et de la lumière est au premier abord chose évidente. Pour qu'il se produise, il faut de la lumière et des accidents qui génèrent ombres d'un côté et hautes lumières de l'autre. C'est ici le domaine du relief, de l'échelle, relative ou absolue. Ce jeu est amusant à travailler pour obtenir avec un tissu uni et mat une surface à métamorphoses, jouant sur le contraste, la luminosité moyenne et le relief apparent. Ce relief peut être donné à l'étoffe par des plis, il peut aussi bien être produit à l'échelle de l'armure par le choix des fils et de l'armure elle-même, ou résulter de l'une des multiples techniques de relifage (action donnée au tissu pour marquer un effet de relief, qui peut être obtenu au tissage par manipulation.) » ⁴⁶

L'ombre et la lumière rappelle le visible et le caché tout comme il met en opposition le mat et le brillant ou l'opaque et le transparent. Le jeu des ombres portées par la texture de l'étoffe lorsqu'elle comporte des jours peut s'ajouter,

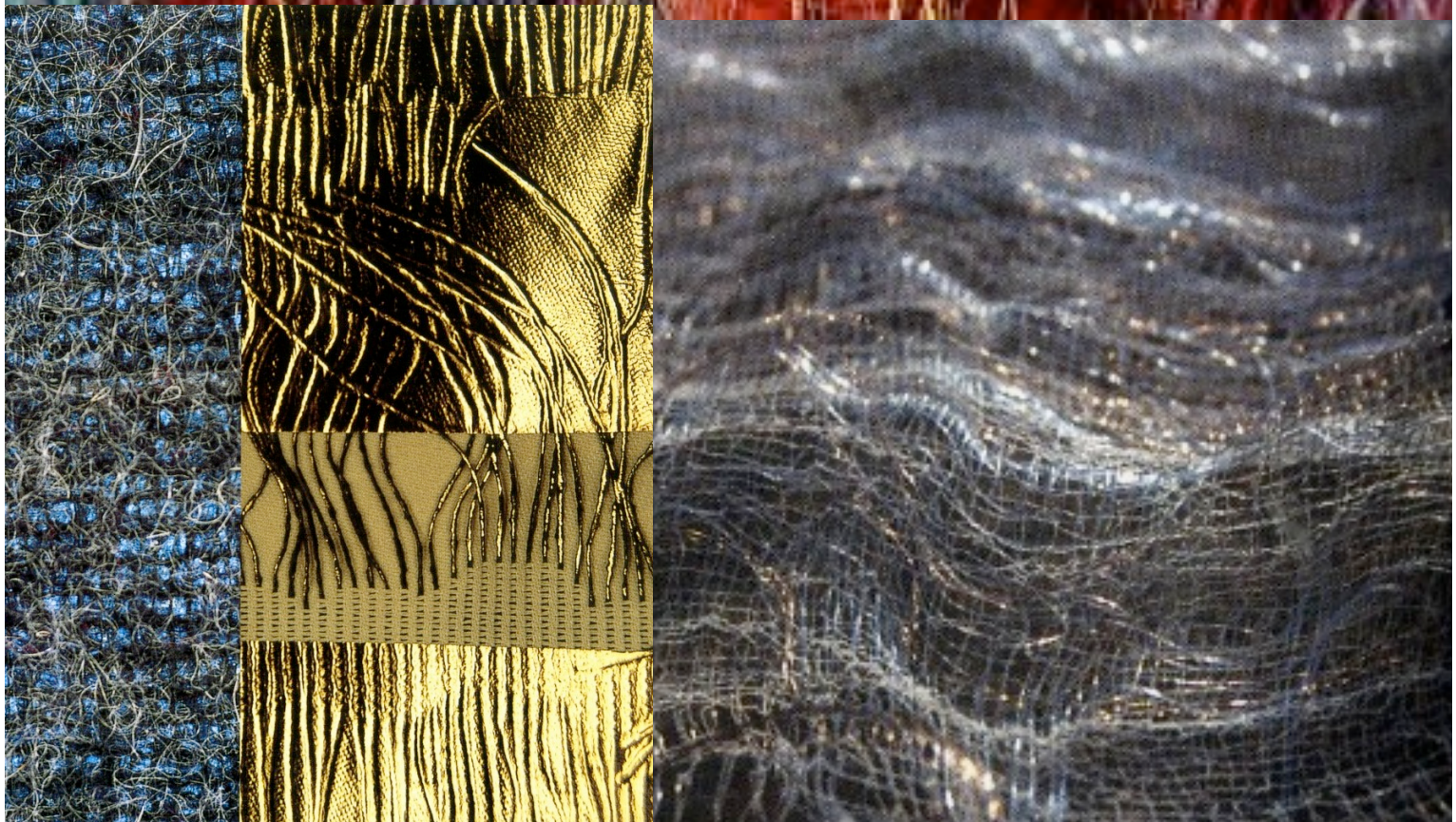
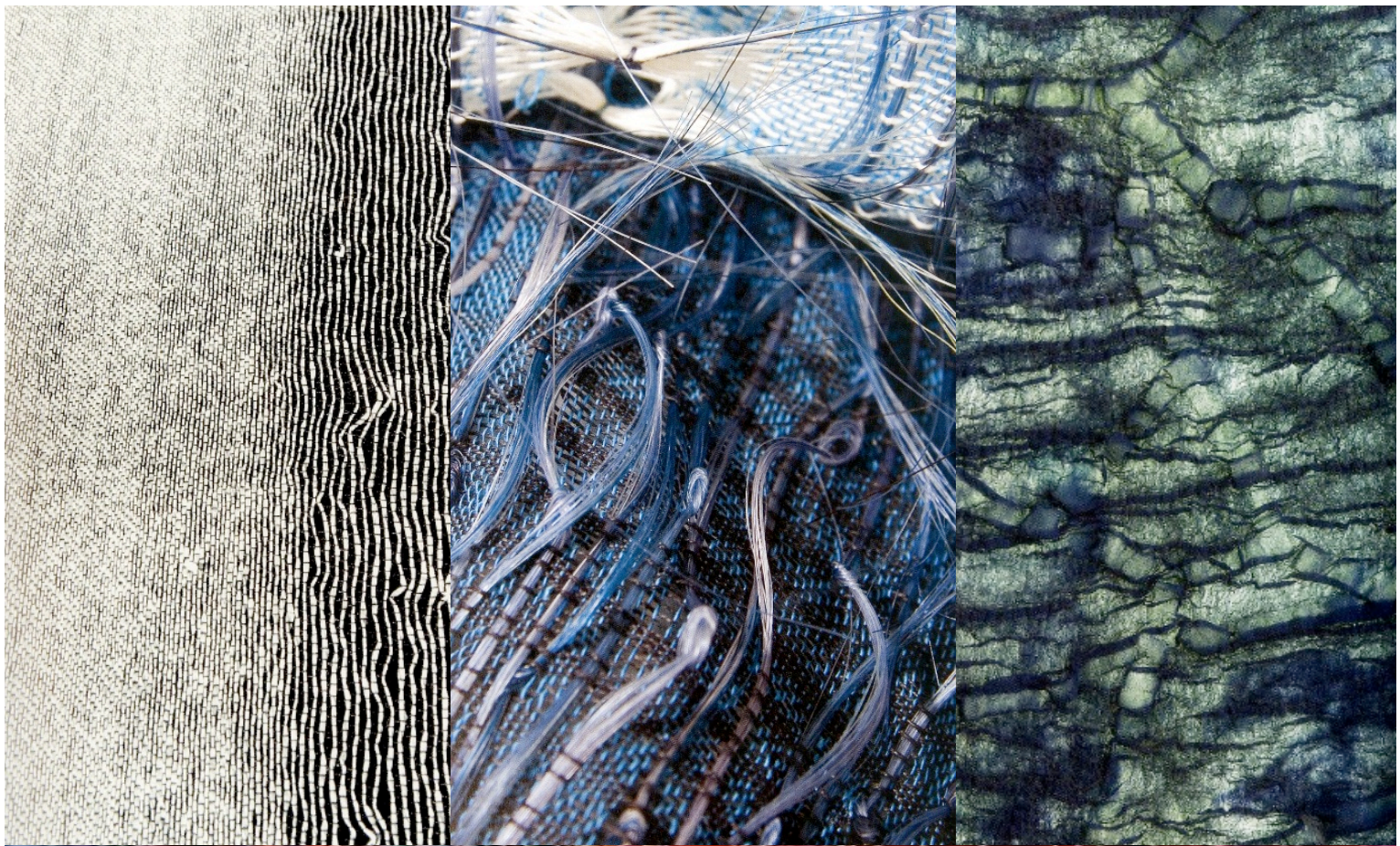
⁴⁶ *Jouer la lumière* - Jean Paul Leclercq, Editions Adam Biro, 2001.

que la lumière vienne dans le même sens ou à contre jour. L'interférence graphique de ces ombres avec le réseau qui les produit peut engendrer un effet de moiré. Et les effets de volume d'une même étoffe transparente, dès lors que cela concerne plusieurs épaisseurs, génèrent des phénomènes d'interférences qui peuvent se ramener à des variations d'angle et de lumière.

Et comme les étoffes opaques, les étoffes transparentes, les gazes, et autres structures apparentées jouent souvent des différences et combinent à l'infini associant au jeu du mat et du brillant et au jeu de l'ombre et de la lumière dû au relief, celui de l'opaque et du transparent. La transparence des tissus vient des jours ménagés par leur structure et non pas des fils eux-mêmes. Ayant une opacité marquée, les fils sont plus ou moins translucides, et peuvent être le théâtre de construction complexe de la lumière.

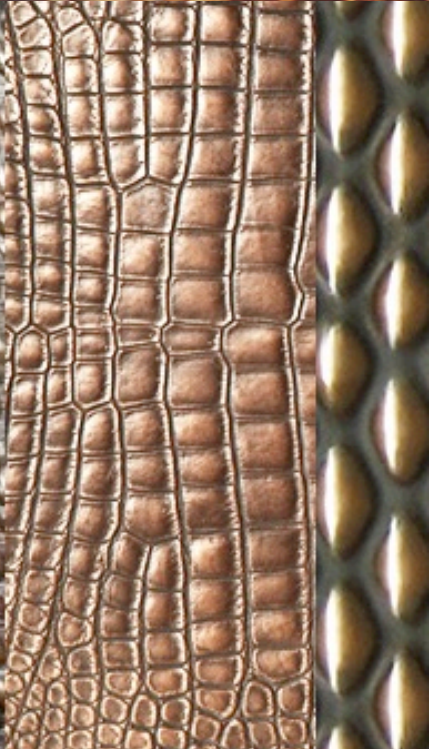
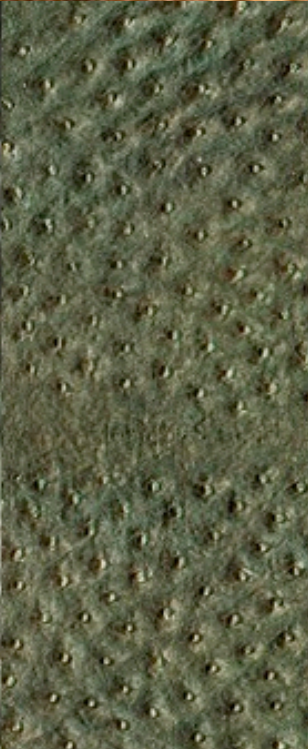
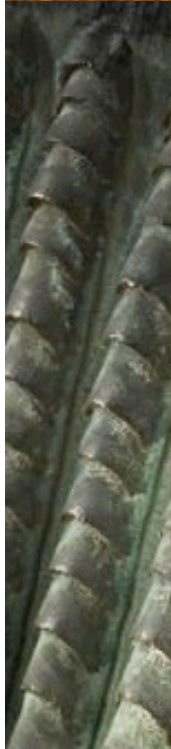
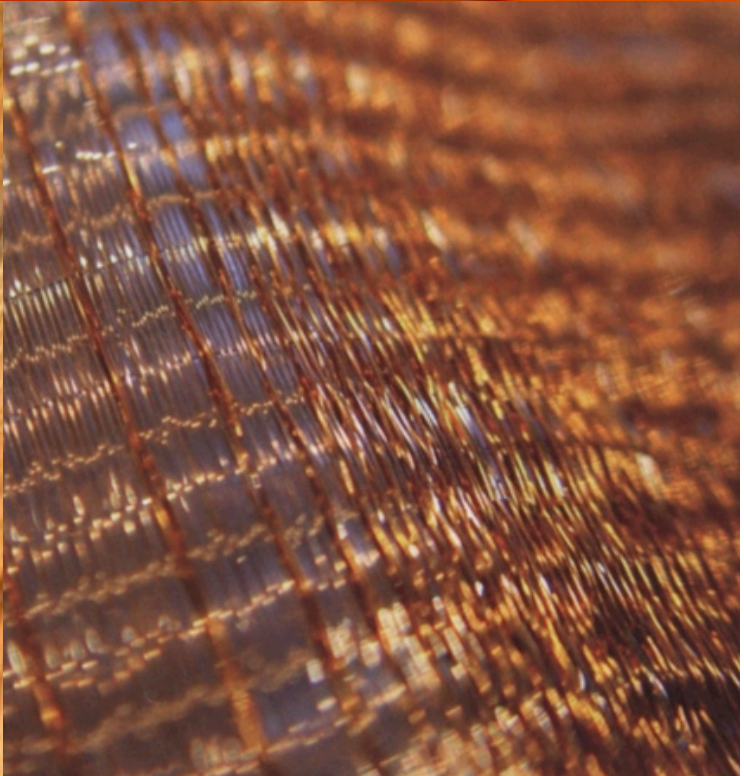
Le verre est à peu près le seul matériau qui transmet la lumière nécessaire à la vie tout en protégeant des intempéries, qui cloisonne, crée ou module des espaces sans les obturer. Ses caractéristiques permettent une interaction avec la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle. On peut donc considérer la lumière comme l'élément et la matière complémentaire du verre. Le verre est un support d'écriture comme le papier et sa texture apprivoisée permet de jouer de la lumière. En architecture, l'aspect de surface, le toucher, la résonance d'un lieu, les fragrances qui en émanent caractérise un espace plus ou moins chaud, plus ou moins feutré. Dans cet assemblage d'émotions, et qui définit le concept du lieu, l'élément verre a la particularité d'apporter avec lui les vibrations de la lumière.

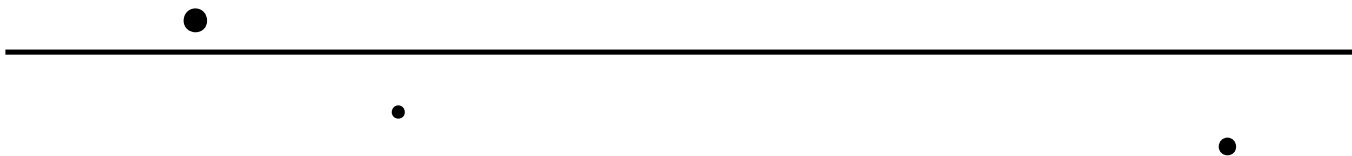
Puis quand la **couleur** s'en mêle une véritable alchimie se crée. La couleur est inhérente à la **texture** de l'objet : les nervures d'une feuille, l'écaille de la peau d'un reptile, la nacre d'une coquille, le reflet de l'aile d'un insecte, l'écorce d'un arbre, toutes ces textures ont une capacité d'absorption ou de réflexion de la lumière. On peut structurer aussi la couleur avec l'évolution des textures dans le temps, il s'agit alors de réinterpréter les nuances particulières patinées par le temps. Ici nous pouvons découvrir des effets de surface de l'artiste, des œuvres pensées pour différentes lumières ; ainsi se révèle différentes combinaisons de couleurs et de texture. Les grains, les pores, les aspérités, les reliefs, les scarifications, les protubérances sont autant d'aspects qui peuvent se révéler en fonction du point de vue comme de la distance ou de la luminosité. Il existe des vibrations imperceptibles à l'œil nu mais qui sont néanmoins interprétées par nos récepteurs sensoriels. Il y a donc une perception des couleurs et des textures qui s'adaptent à la différence des échelles.



Et puis, nous avons la magie. La **magie de la matière** que l'on creuse, que l'on grave, que l'on travestit en enlevant, corrodant ou rajoutant, en combinant, en patinant...Sublimier la matière, c'est la métamorphoser tel que peut le faire l'alchimiste à la recherche de l'or absolu, uni. Les matériaux nés de cet alchimie éveillent les sens : le bois résonne comme de la pierre ou se mue en pelage animal, le métal devient aussi léger et souple que du cuir. La diffraction de la lumière est étudiée ; le nacre est utilisée en fine couche pour reproduire l'irisé des ailes d'un papillon, en nuancant les effets de vert émeraude et de bleu outremer. La matière mute, s'hybride sous l'oxydation sous la nacre, sous l'usure, le polissage, l'abrasure. Le geste est celui du sculpteur.

Enfin, revenons à la lumière, aux tissages, à ce que les mains peuvent créer comme toile: toujours **sublimier** la matière, la **tramer** de métal, et la faire vivre. Jouer avec les ramures, serrer, délier, entrelacer des fils mats et brillants de différentes épaisseurs, plier, lisser, broder, perler. Innover et écrire. **Suivre le fil**, là est toute l'histoire. La trace.





RESEAU ET INTERFACES

HYBRIDER TRANSFORMER CONNECTER

« NOUS SOMMES DE L'ETOFFE DONT LES RÊVES SONT FAITS... »
SHAKESPEARE⁴⁷

⁴⁷ Prospero dans *La Tempête* de William Shakespeare, 1611, Traduction de Pierre Leyris, Ed. Flammarion
« We are such stuff as dreams are made on... »

Ce nouveau chapitre est avant tout un point sur la notion d'interfaces et de surfaces. Tout comme j'ai relaté l'histoire de la ligne croisant ses fils en méandres pour atteindre l'état de réseau, je cherche à apporter à ce réseau un état physique, qui découle plutôt d'un ordre virtuel, qui fait de lui une entité à part entière – ce que j'ai d'ailleurs abordé au chapitre¹. Cependant à ce réseau, l'homme se connecte en permanence et finalement son lien charnel à la matière est - de mon point de vue - un besoin de retour aux sources, de lien cosmique avec un autre espace-temps, différent, épuré, cet ailleurs qui se cherche dans les limbes mais qui est avant toutes choses, une part cachée de soi même.

I. NOTION D'INTERFACES

Comme mentionné dans les chapitres précédents, le fil transforme les traces en surfaces et les surfaces créent des parois, des peaux sur lesquelles s'inscrivent les signes que l'on grave ou ceux plus informatifs qui sont donnés à voir. Il n'existe aucun organisme sans **peau** dans la nature. Au premier niveau de l'échelle biologique, il y a des micro-organismes comportant seulement une membrane qui sépare un intérieur d'un extérieur. La peau avec ses spécialisations est donc le lieu privilégié des échanges d'énergie et d'information qui caractérisent la vie. Dans notre monde où la technique produit des objets proche du monde organique, rappel sensoriel, ce n'est pas un hasard si la surface des objets prend de l'importance, et devient elle aussi une interface, un filtre, un **lieu d'échange**.

Qu'est ce qu'une interface ? Je pourrai dire que l'interface permet d'accéder à quelque chose qui ne se trouve à proprement parler ni sur cette surface, ni même dans l'idée que l'on s'en fait. Elle révèle ce qui est caché, elle masque et dévoile un cycle d'événements à venir se présentant comme un processus, une action à venir non encore vécue ; c'est une façon futuriste d'interagir dans le temps avant même que celui ci ne se déploie. L'interface est donc une révélation, un passage, une connexion qui révèle un sens, un fait et fait exister alors une idée ou un phénomène. C'est une porte qui s'ouvre vers un autre monde. Et d'ailleurs Boris Cyrulnic, psychiatre et psychanalyste, dit que « *ce qui caractérise l'espèce humaine c'est son aptitude à faire une sémiologie à distance, c'est- à-dire interpréter un système de signes qui réfère à quelque chose qui n'est pas là.* »⁴⁸ Ce quelque chose est ce qui est énoncé comme un concept, une idée dans la notion de peau-interface. Toute information est donc inscrite dans le biologique et « *dès qu'elle est perçue cette stimulation prend sens parce qu'elle est interprétée. L'histoire du percepteur donne sens à cette perception.* »⁴⁹. L'interface peut se pressentir comme une configuration qui se met en place et

48 *Sous le signe du lien – une histoire naturelle de l'attachement* ; Ed. Hachette Littératures, Collection Pluriel, Paris, 1989

49 Ibid.

qui nous permet de relier, de **faire lien**, afin de faire sens. L'interface est donc dans cette logique toujours un lieu de ou en transformations subtiles, et capable, par capillarité, de nous faire glisser d'une idée l'autre, d'un lieu à un autre; c'est en cela un **lieu de transmutation** et elle tient du bain de l'alchimie qui opère peu à peu le passage d'une substance, d'un état à un autre.

Plus concrètement, l'interface peut être définie comme la surface qui met en contact et en relation deux (ou plusieurs) systèmes hétérogènes. Techniquement, l'interface assure la communication entre deux systèmes différents et exécutent la gestion de flux d'informations.

Emanuele Quinz, historien de l'art et commissaire d'exposition, nous rappelle que *fonctionnant comme une membrane osmotique, l'interface est dynamique et permet aux systèmes qu'elle sépare ou unit des interactivités*.⁵⁰ Dans cette perspective, l'identité de l'interface pourrait être **la transparence**, le sensible, l'espace de circulation de flux, d'information. Une **peau de vie**, une membrane de flux. Il s'agit évidemment d'une conception pure, un peu « machinico-philosophique » de l'interface car elle aborde des notions d'abstraction et ouvre par là, la voie à une autre réalité. On peut également la qualifier de filtre car elle joue par opposition un rôle de membrane de protection, tout comme le moucharabieh le fait en cachant du regard la présence des femmes et reliant l'autre côté de sa surface à une notion de mystère et d'ailleurs. En possédant des zones d'opacité, ventre-réservoir de tous les possibles (Confer sous chapitre le noir et le blanc), elle provoque des transformations. Elle n'assure pas seulement une communication mais construit une relation. La relation interactive qui se tisse par l'intermédiaire de l'interface est une ligne passant d'un point à un autre formant alors une boucle entre action, perception et réaction.

Le vrai statut d'interface, nous dit Emanuele Quiz, avant d'être un espace intermédiaire, c'est sa fonction. *Et cette fonction n'est pas seulement d'unir, de mettre en connexion, mais aussi de séparer, de définir. L'interface est un système de frontières*.⁵¹ C'est une fonction d'intersubjectivité car dans le jeu de l'oeuvre-environnement, deux systèmes communiquent, deux subjectivités se définissent, se construisent et se déconstruisent. Il n'y a plus d'intervalles, il n'y a que des flux. Il y a une idée d'abstraction...proche du virtuel. Joël de Rosnay rappelle dans son livre *Surfer la vie* que *"la vie est un flux et que nous sommes déterminés par des flux"*. Pour lui, l'objet technique permet de retrouver une connivence entre le sujet et le virtuel ; cet objet incorpore alors les flux et devient le lieu vivant d'un monde qui se reconfigure en permanence.

50 Seuils de mutation, notes sur la notion d'interface dans *INTERFACES anomalie ; Digital arts n°3* ;

51 Ibid.

II. OBJETS MAGIQUES

La notion d'interface pose l'idée du **sacré** et de la **quête** perpétuelle de l'homme : Abraham Moles⁵² parle de la créativité globale d'une société - c'est-à-dire de sa capacité à produire des idées, ou des formes nouvelles, en affirmant qu'elle est liée elle-même à la densité des échanges interindividuels, c'est à dire un « facteur de remplissage de la sociomatrice des échanges »

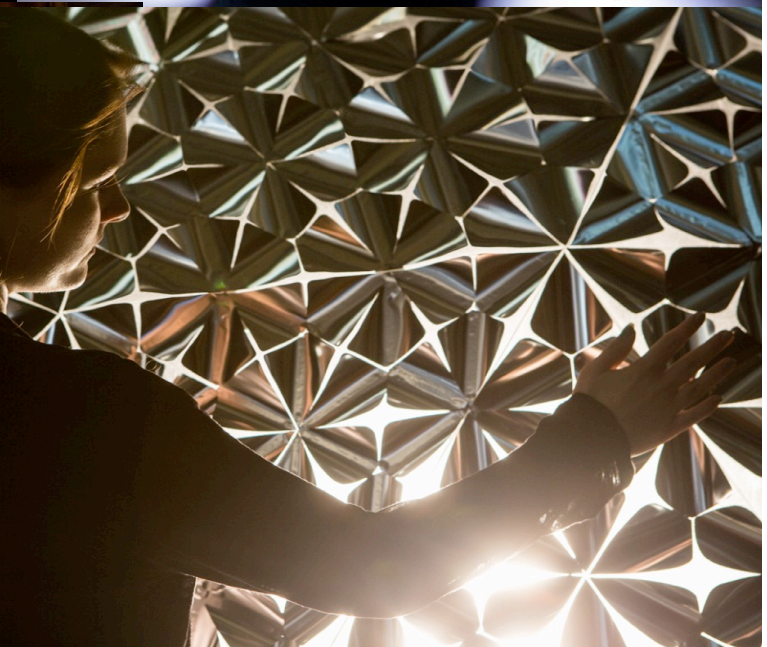
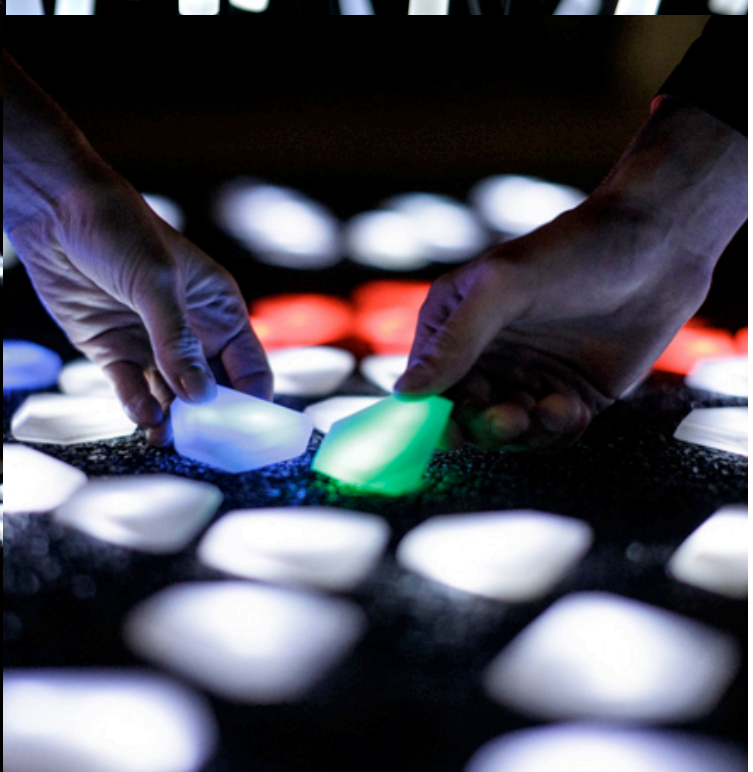
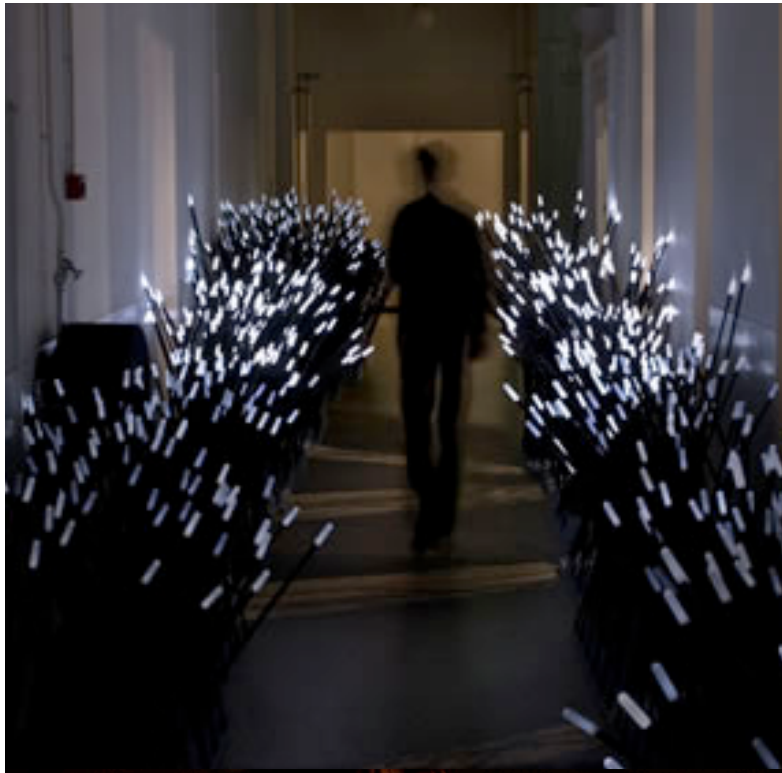
Dans la psychosociologie de l'espace, Abraham Moles dit à propos du sacré : que *l'espace n'est pas neutre*. Il est source de comportements. L'être réagit aux valeurs de cet environnement en cherchant à les maîtriser. « *L'homme ne peut supporter longtemps de vivre dans un monde dépourvu de sens* » rappelait Jung. Son mouvement spontané est de donner un sens au monde : les divinités, le Sacré ont été les produits humains de ce besoin de comprendre. Et entre rationalité et sacré, tous les stades de la magie, des pseudo sciences et des para-sciences s'y trouvent.

Ainsi l'homme passe d'une religion « monothéiste » à une religion « sociothéiste », car attendre le métro reviendrait à attendre la pluie. Nous admettons avec Abraham Moles que le sacré, dont les dieux sont les formes invisiblement visibles, « les sources », ne se réduit guère dans notre société, mais qu'il change d'apparences. Donc, *la quantité de sacré reste constante*. Ce sacré se dilue à son tour dans l'ensemble de la vie quotidienne, car il résulte d'un ensemble de manques que l'homme possède vis à vis de sa maîtrise de l'univers. Le sacré implique donc des modes de comportements dans une vie quotidienne : l'effroi, la révérence, l'hésitation, l'offrande, l'humilité. C'est ainsi, nous dit-il que le sacré pénètre notre culture, et la culture du sacré reste le sujet d'une socio-mythologie de la vie quotidienne.

L'individu est inséré dans l'espace, dans la géographie et dans la topographie, et la somme de ses comportements est une fonction du lieu, une fonction de l'espace. Quand on analyse les champs du sacré, nous pouvons remarquer qu'il y a notion de sacré quand un espace, un lieu redéfinit nos attitudes primaires et suit des patterns définissables, qu'on appelle alors « rituels » ; cela construit des cartes du « sacré » en un lieu : c'est ce qu'Abraham Moles appelle des lignes iso-sacrées, qui sont des ensembles linéaires de points sur lesquels les comportements de la majorité des individus d'une culture sont identiques.⁵³

⁵² Psychosociologie de l'espace, à partir de la page 111

⁵³ Ibid. 118



Il n'y a qu'un pas à franchir pour comprendre que l'objet, l'interface, cette peau que l'on mettra dans l'espace peut revêtir une fonction « sacré » ; qu'en lui donnant une valeur virtuelle pouvant nous plonger dans un ailleurs, elle fera appel alors à notre mémoire sensitive et projettera l'utilisateur vers une mythologie personnelle. Les exemples ont été choisis essentiellement pour comprendre cette idée personnelle de naissance d'un autre espace nous renvoyant à la notion de la magie, de l'imaginaire, de cette part d'enfant en nous et que les alchimistes appellent contemplation.

III. OBJETS CONNECTES

Et de l'interface au réseau, tout n'est que connexion. Ici je déploie comme une toile l'idée d'objets connectés créant en réseau un tissage dont la chaîne « technologie » se trame avec nos imaginaires, nos fils changeant constamment de lieux ou de mains.

*« Une immersion dans l'alvéole de la culture contemporaine révèle l'avènement d'un imaginaire inaugurant une synergie originale entre l'esprit et le sens, entre l'agir rationnel et la pensée magique. L'adoration des divers fétiches qui étayent nos sociétés comporte, pour chaque personne impliquée, un haut degré d'extase et d'envoutement, mais aussi une conscience dotée d'une mémoire et d'un savoir hautement raffinés. Ainsi la technique, dans la résonnance ancestrale et dans ses séduisantes formes actuelles, est à nouveau le totem d'une société en gestation, son objet de culte et sa référence symbolique de base. »*⁵⁴ L'histoire pour Vincenzo Susca, Maître de conférences en sociologie de l'imaginaire à l'université Paul-Valéry de Montpellier, s'est vue retracer un cycle où l'esprit se lie à un système de l'objet ; on identifie soit un principe utilitaire de la technologie – la mobilisation sociale se faisant autour de la trouvaille et est orientée vers la réalisation d'un but tel que le progrès, la richesse, la conquête – soit on identifie un ensemble de valeurs esthétiques, religieuses et magiques comme la beauté, la communion, la vibration. La technique ne devenant que le maillon, le creuset où le social prend corps et advient. Ainsi la technologie devient « technomagie » en ce sens que devenant un **totem** autour duquel se constituent les nombreuses tribus (communauté), celles-ci éprouvent une sorte de mysticisme, qui est une ligne de vibrations communes, mais également selon l'auteur de l'article, fuite de soi-même vers un plus grand tout. Le lieu naissant de cette condition ne repose plus sur un contrat rationnel mais sur un **pacte émotionnel** où les symboles partagés deviennent les nouvelles matrices de l'être ensemble. Ici, on retrouve la notion de mémoire sensitive et du premier état initial de l'être humain ; son cordon, fil primaire le reliant à un grand tout qu'il cherche à reconnecter en permanence.

Le sociologue de l'imaginaire, Maffesoli, nous livre⁵⁵ également une vision emprunte de **magie** et d'**archaïsme**. Pour lui, les lieux de « gazouillements », de « chats », des lieux où « ça » parle, ces forums de discussions, d'échanges, rappellent le besoin de se **re-lia**r. Un besoin d'établir du lien. C'est un fait, pour lui, le contenu importe peu. *« Ce qui est en jeu est bien la reliance. »*, le post moderne amène ainsi les notions de lier, ce que je nomme tisser du lien et ceci est *le réenchantement du monde*. L'interface, le lieu où tout se joue (internet ou

54 *L'inquiétante merveille du totem*, p33 de Vincenzo Susca, in *TECHNOMAGIES*, les cahiers européens de l'imaginaire. Février 2011.

55 Réf ; en ligne : www.les-cahiers.eu/143./ article *L'initiation au présent*.

objet) devient alors une matrice de flux où tout prend naissance. Pour paraphraser Marshall Mac Luhan, ce qui compte ce n'est pas ce que la machine produit mais ce qui la fait fonctionner : soit son essence.

Selon Roland Barthes, les grandes mutations dans le monde découlent de ruptures, de discursivité encore appelées *Renaissances* et qui ne sont pas liées à un événement historique. A chaque renaissance, équivaut une mutation du système de valeurs et d'écritures. Et dans notre société post-moderne, il y a une Renaissance qui est en cours et qui affecte nos valeurs traditionnelles d'écriture et de lecture, c'est l'**interactivité** : pas une surface qui ne soit « réactive », dont l'usage premier amène à une **vibration**, une **transcendance de la surface** vers un mode de liaison virtuel. L'objet est pensé puis vécu avec de multiples reconfigurations ; il est tramé de divers fils imaginaires qui amènent à des lieux divers : écrire, sentir, lire, vibrer. Si les contours de l'objet deviennent flous, c'est qu'ils tendent à s'intégrer dans des réseaux à travers lesquels l'individu accède aux gigantesques plateformes de flux informatifs et/ou sensitifs. Ainsi l'élaboration de nouveaux objets interactifs requiert l'invention d'un nouveau **langage**. Ce nouveau langage s'organise autour d'un ensemble de figures qui composent les objets interactifs ; Jean-Marie dallel⁵⁶ note que ce langage s'organise autour de trois niveaux spatiaux d'écriture, la forme sensible, la fonction de la relation et le programme. La forme sensible est ce que l'on voit, ce que l'on ressent ; c'est la partie visible, un activateur. Elle nous désigne et met en mouvement nos bras, nos yeux, notre main, notre corps. La fonction de relation dessine dans l'espace de la base des données des schèmes qui est l'ensemble des relations possibles. Pour le spectateur, elle est une forme entraperçue, non visible. Le programme enfin n'est pas simplement la description squelettique des liaisons et des changements qui affectent la forme, c'est une « forme-fonction » qui est rattachée à l'essence de l'objet. Les éléments d'interface que sont les objets interactifs demandent pour être lus, d'être explorés par le corps ou la main, d'être dépliés dans l'espace. Il est impossible de séparer leur sens d'avec le comportement qu'ils induisent, c'est-à-dire l'énonciation de l'action.

Dans son livre *The Invisible Computer* (1999), Donald Norman, en analysant les difficultés et les frustrations éprouvées lors de l'interaction avec un ordinateur, propose d'imaginer un design plus centré sur l'humain dans lequel les différentes fonctions de l'ordinateur seraient assurées par une série d'appareils, éparpillés dans l'environnement au lieu d'être concentrés dans un seul outil. Selon Weiser, il s'agit d'inverser la perspective qui avait été celle de la réalité virtuelle dans les années 1990, «*qui essayait de construire un nouveau*

⁵⁶ *Figures de l'interactivité* dans INTERFACES anomalie, Digital_arts n°3, Editions Madeleine Aktypi, Susanna Lotz et Emanuelle Quinz ; Mars 2003



monde à l'intérieur de l'ordinateur». Au contraire, l'informatique ubiquitaire ⁵⁷devrait « *irradier de manière invisible le monde qui existe déjà* », faire fusionner (et donc disparaître) les technologies dans l'environnement qui nous entoure. Cette perspective est adoptée aussi par Stefano Marzano, ancien PDG de Philips Design, qui a imaginé avec son équipe des scénarios dans lesquels l'informatique serait omniprésente et invisible : des capteurs et des micro-ordinateurs seraient intégrés aux vêtements, mais aussi au cadre domestique, à l'environnement quotidien, pour que cet environnement puisse répondre automatiquement aux besoins de l'utilisateur. La recherche sur les environnements intelligents, constitue une évolution informatique de ce qui était défini dans les années 1990 par le terme domotique. L'environnement enregistre ce qui se passe et répond à ces informations de manière intelligente : par exemple un système interconnecte la lumière et les autres contrôles d'ambiances. Au moment où l'ordinateur devient « *invisible* » (Norman) et où les interfaces deviennent « *incarnées et discrètes* » (Weiser), les interactions tendent à correspondre aux gestes habituels du quotidien. Cette révolution technique impose de repenser la vie quotidienne, les relations avec les objets et avec autrui. Grâce aux développements des bio et nanotechnologies à partir des années 2000, **la matière vivante** devient le nouveau territoire d'expansion de l'informatique ubiquitaire.

La convergence entre l'informatique et la biologie, qui se transforme progressivement d'une science descriptive en une discipline de l'intervention et de la reformulation du monde du vivant, notamment grâce aux apports de la nano-ingénierie, permet de manipuler les bases informationnelles (le génome) des organismes vivants. Dans cette extension de la perspective ubiquitaire, l'invisible computer (machine informatique invisible), qui, selon Donald Norman, devait « *se dissoudre dans les objets du quotidien* », **devient** « *une composante invisible du tissu de la vie* ».

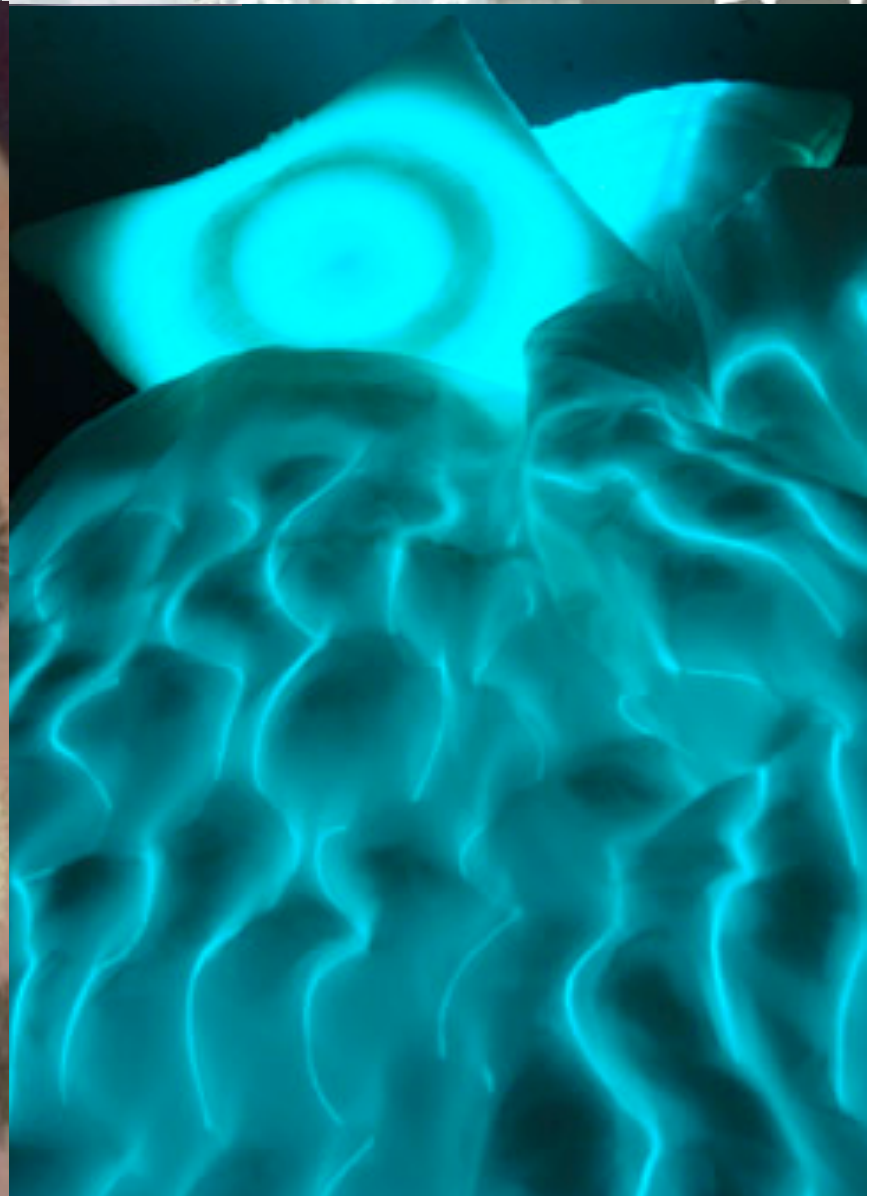
De pierres ou d'électroniques, la technique est avant tout l'instrument d'une communication : une connexion entre des mondes qui accouche d'un nouveau. C'est pourquoi, il est toujours question de genèse dans les différentes pratiques dont il a été question : celle de la personne, celle du collectif... Plus que de relation, il s'agit en vérité de donner forme : la technique est un complexe relationnel établi entre des éléments matériels et immatériels permettant le partage de l'expérience et la réalisation du sentiment d'exister qui puisent eux-mêmes, l'un et l'autre, dans la relation à autrui.

⁵⁷ L'**informatique ubiquitaire** est la troisième ère de l'histoire de l'informatique, qui succède à l'ère des ordinateurs personnels. Les utilisateurs ont alors la possibilité de s'échanger des données facilement, rapidement et sans effort, quel que soit leur position géographique. La commission Européenne utilise les mots *intelligence ambiante* pour décrire le milieu créé par les appareils. L'Amérique privilégie les mots *informatique ubiquitaire*, tandis que le Japon parle de *société des réseaux pervasifs*.

C'est toujours l'idée du point et de la ligne qui se déploie dans l'espace et des *SongLines* des Aborigènes, nous sommes passés aux 'MédiaLines' de nos interconnexions, interrelations, faisant de nous, des marcheurs virtuels. Cependant il reste encore ce besoin de magie, de reliance, qui fait qu'une interface devient le lieu de tous les possibles. Dans tous les cas, il s'agit de revenir à soi en redécouvrant quelque chose de son « origine ». Comme l'indique Walter Benjamin, philosophe et historien de l'art, l'origine ne regarde pas seulement ce qui aurait lieu mais ce qui relève de ce qui est en train de se faire.

« L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. »

WALTER BENJAMIN



Lieu

CONNECTER
TRAVERSER
LONGER
TRACER
ECRIRE
FILER
NOUER
DENOUER
DECRIRE
CISELER
INCRUSTER
GRAVER
TENDRE
INSCRIRE
DESSINER
LIER
RELIER
ESQUISSE
FIGURER
FORMER
OUVRIR
PERCER
FILER
TISSER
ENTRELACER
TRAMER
NOUER
ASSEMBLER
CROISER
NATTER
ENTREMÊLER
TRESSER
EMMÊLER
IMBRIQUER
INTERFACER
FILER

Liens

LEGENDE DES IMAGES

DE HAUT EN BAS ET DE GAUCHE A DROITE

1 LA LIGNE ET LA LUMIERE

P 18

- **Epaississements spontanés d'une ligne courbe libre, 1925** ; Page de carnet, Encre de Chine sur papier, 20 x 13 cm de Kandinsky, Legs Nina Kandinsky 1981
- **Encres** ; Zao Wou Ki
- **Parc à huîtres d'Arcachon**

P 20

- **Arbre de vie, Parc national de Tsavo-Est, Kenya** ; Photographie de Yann Arthus Bertrand ; site Goodplanet.org
- **Carte géographique des mariages intertribaux chez les inuits par Jean Malaurie** ; Réalisée lors d'une Mission en 1950-1951, Jean Malaurie a dressé la première carte généalogique de la population des 302 Esquimaux Polaires, ou Inughuit.

P 22

- **Pierres Churingas des Aranda et Aluridja**, tribus du centre de l'Australie.
- **De gauche à droite : Dessins de motifs caduveo. Lévis Strauss ; Dessins corporels caduveo. Lévis Strauss ; Tracés digitaux pech Merle Cabrerets – Lot**

P 26

- **Racines d'un arbre indonésien, carnet de voyage.**
- **Racines du Cynodon dactylon** (herbe commune), dessin issu du site Botarela

P 28

- **Représentation du système canalaire subtil du corps humain.** Bahir, Inde du Nord, 19^e siècle env.
- **Carte du ciel étoilé du céleste empire chinois (+649 -684)** – Extrait Carte de Dunhuang, conservé à la British Library de Londres, découverte vers 1900 dans un monastère bouddhique.

P 30

- **Eclair dans le ciel**
- **Aurore boréale**

P 34

- **Neurone hippocampique en culture révélé par un marqueur** dirigé contre une protéine du Cytosquelette. © Inserm, P. Dournaud
- **Neurones « de Von Economo » ou VEN**; cellules cérébrales uniques situées dans le cortex insulaire antérieur (participant à la conscience de soi)

P 38

- **"Kayimwagakimi jilamara"**, Dymphna KERINAUIA, Pigments naturels sur toile, 90 x 70 cm, 2005
- **Collection les noirs Lumières.** Œuvres abstraites de Soulages.

2 LE FIL ET LE RESEAU

P 46

- **Calligraphie de Hassan Massoudy** : “Colombe, transmets mon salut de paix”
- **Trigrammes Chinois**
- **La cérémonie du henné**

P 50

- **Représentation d'une toile d'araignée.** Photo Noir et Blanc tiré du site web flickr.
- **L'évolution du cours du Mississippi au fil des siècles.** Article tiré du site web <http://www.laboiteverte.fr/evolution-cours-mississippi/> Le 5 août 2010 dans Cartes.

P 54

- **Intérieur du Musée de l'art de Cologne**, Cologne, Allemagne, Peter Zumthor
- **Détail de moucharabieh**
- **Basilique de Sainte Sophie**, Istanbul, Turquie
- **Détail de moucharabieh de la Jama Masjid** (la grande mosquée), Delhi, Inde
- **Les Thermes de Vals**, Vals, 1997- Peter Zumthor, Suisse
- **137 Dominus winery**, Californie, 1997 - Herzog et De Meuron, Bâle

P 58

- **Honeycomb morphologies**, Andrew Kudless
- **Gathering Components**, Elena Burggraf, HfG Offenbach
- **40 Bond Gate**, New York, USA, 2007 - Herzog et De Meuron, Bâle
- **Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée / MUCEM**, Marseille, juin 2013 - Rudy Ricciotti, Bandol

P 60

- **Tomàs Saraceno – 14billions (working title)** - cloud city / metropolitan museum of art, New York, 2010
- **Onishi Yasuaki**, Reverse of volume, 2010
- **Marieke Rongen**, Keramiek W01 Keramiek Z01

P 62

- **Ernesto Neto** - Madness07
Crée des mondes mi-corporels mi-architecturaux, des oeuvres qui jouent avec les espaces d'un bâtiment tout en simulant les membranes du corps humain. Pour donner forme à ces structures confectionnées à partir de polyamide, Neto les tend à travers des espaces architecturaux ou les remplit d'épices ou de grenaille de plomb. Le processus utilisé est toujours intrinsèque à la forme. La grande sensualité de ses oeuvres est renforcée par l'arôme du curcuma ou de clous de girofle.

P 66

- Première ligne, de gauche à droite : Extraits d'illustrations de TEXTILES NOW : **Ismini Samanidou** 'Thalassa'; **Marianne Kemp** 'Turquoise'; **Christine White** 'Origins'
- Deuxième ligne : **Détail de l'œuvre de Chiaki Dosho**, "light and dark 4 » 2012
- Troisième ligne : **Eugène Van Veldhoven**, *Textile finish 2002-2003*; **Charlotte Grierson**, 'Experimental Works'

P 68

- **Pierre Bonnefille**, créateur de décor mural ; Fusion restaurant, Paris
- **Sophie Mallebranche pour Matériel design Group**, Tissus de métal.
- **Georges Muquet**, Métamorphoses de matières.

3 RESEAU ET INTERFACES

P 74

- **Dune 4.2, Daan Roosegarde Studio**, commande du Netherlands Media Art Institute Amsterdam, Rotterdam 2007 City of Architecture.
Paysage hybride en interaction avec le comportement humain, les fibres s'éclairent selon les sons et le comportement des passants.
- **Crystal-S, Daan Roosegarde Studio**. Musée d'Amsterdam, sept 2012. Cristaux de lumière qui s'éclairent quand on les touche et peuvent être utilisés pour raconter une histoire. L'artiste les appelle « Légo de Mars ».
- **Lotus Dôme, Daan Roosegarde Studio**, Sainte Madeleine, Lille 2012. Exhibition pour Lille3000 – Techno-magie/Techno-poésie. L'œuvre ne forme plus qu'un avec le spectateur : ce dôme d'allume à l'approche du visiteur, et ses centaines de fleurs métalliques s'ouvrent en s'enroulant alors sous l'effet de la chaleur.

P 78

- **Drag and Draw**, Philips. Outils numériques créés par Philips permettant aux enfants d'investir les murs, de dessiner et d'effacer leurs dessins. Stimule la créativité.
http://carynchoi.blogspot.fr/2008_03_01_archive.html
- **Eclairage ambiant et papier peint lumineux, Philips, juillet 2011** Grâce à un partenariat avec Kvadrat Soft Cells, Philips a mis au point une tapisserie lumineuse d'ambiance, sorte de papier peint moderne. Le système se présente sous la forme de panneaux acoustiques capables d'absorber le bruit et d'adoucir les échos. Assemblés sur les murs intérieurs, ces panneaux sont constitués d'une toile textile flexible tendue montée sur un châssis en aluminium équipé d'un mécanisme d'étirement innovant permettant de maintenir la toile
<http://www.actinnovation.com/innovation-equipement-maison/philips-futur-eclairage-ambiant-papier-peint-lumineux-2653.html>
- **Touch me wallpaper**, Zane Berzina, 2003 (papier imprégné d'encres thermochromatiques, changeant de couleurs selon la température du corps)
<http://www.zaneberzina.com/>
- **Nebula, Philips**. En collaboration avec Phaelan associés, Nebula est un projecteur qui permet de créer des ambiances avec des messages projetés au plafond.
<http://www.hometone.com/interaction-has-a-new-dimension-with-nebula.html>

P 81

- **Ecco Luce**, design par le hollandais Jonas Samson : un papier peint qui se révèle quand on l'allume ou quand on éteint la lumière
- **Blumen Wallpaper** - Electronic wallpaper display, Loop.ph, Londres
- **Tissus Pissenlit** de Florence Bost pour Editions Sable Chaud. Utilisation d'encres électroluminescentes
- **A silent alarm clock, 2001, LIGHT Sleeper, juin 2005**, Loop.ph, Londres/ commande faite par Danny Boyle pour son film Sunshine réalisé en 2007. Alarme intégrée dans le lit et recherche sur le flux lumineux et le sommeil.
<http://loop.ph/portfolio/light-sleeper/>

OUVRAGES

- AMBIANCES EN DEBAT
Pascal Amphoux, Jean-Paul Thibaud, Grégoire Chelkoff.
Editions À La Croisée, 2004
- C COMME COSMOLOGIES p. 56-59
*In Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine XX/XXI :
L'Espace anthropologique, Paris*
Augustin BERQUE
Éditions du Patrimoine, mars 2007
- DU SPIRITUEL DANS L'ART ET DANS LA PEINTURE EN PARTICULIER
Vassili Kandinsky
Trad. du russe et de l'allemand par Nicole Debrand et Bernadette Du Crest.
Editions de Philippe Sers - Folio Essais Gallimard, mars 1989
- DE LA MATIERE A LA LUMIERE
Patrick Burensteinas, texte issu d'une conférence donnée par l'auteur à Grenoble, nov. 2008
Editions Le Mercure Dauphinois, 2009.
- DESIGN INTERACTIF
Patrice Mugnier et Huei Yu Ho
Editions Eyrolles , 2012
- EXTRA-SENSORY
MODES ET NOUVELLES TECHNOLOGIES
Christophe Luxeneau et Natacha Roussel
Editions Filigranes, 2006
- INSTALLATION II L'EMPIRE DES SENS
Editions Thames&Hudson 2004
- INTERFACES anomalie
Digital_arts n°3
Editions Madeleine Aktypi, Susanna Lotz et Emanuelle Quinz ; Mars 2003
- JOUER LA LUMIERE
Jean Paul Leclercq
Editions Adam Biro, 2001.
- LA BIOPHOTONIQUE, science de l'information lumineuse
In NEXUS N°47,
Vincent Crouzier - Nov Dec. 2006.
- LABYRINTHES DU VECU
Abraham Moles,
Editions L'Harmattan, 1982
- L'ART DE L'ISLAM : LANGAGE ET SIGNIFICATION
Titus Burckhardt
Editions Sindbad, 1985

- LA MÉMOIRE DES PIERRES de Pierre le Quéau in TECHNOMAGIES
p43, les cahiers européens de l'imaginaire. Février 2011.
- LA REVOLUTION TEXTILE AU DELA DE L'IMAGINATION
Elisabeth Frésard
Editions. Lep, Suisse, 2005
- L'ART DE L'ISLAM : LANGAGE ET SIGNIFICATION
Titus Burckhardt
Editions. Sindbad, 1985.
- LE DICTIONNAIRE DES SYMBOLES
Jean Chevalier, Alain Gheerbrant
Editions Jupiter quatorzième réimpression, Paris 1993
- LES ELEMENTS DE L'ART ARABE – LE TRAIT DES ENTRELACS
J.Bourgoin
Librairie de Firmin-Didot et Cie, Paris 1879. Edition numérique issue de la BNF
- L'INSTANT ETERNEL
LE RETOUR DU TRAGIQUE DANS LES SOCIETES POST-MODERNES
Michel Maffesoli
Editions Denoel, 2000
- MATIERES ET DESIGN
Agnès Zamboni
Editions. De la Martinière, Paris 2010
- MATIERES & MATERIAUX
Jean Claude Prinz- Olivier Gerval
Editions Eyrolles, mars 2012
- ORIGINE ET SYMBOLISME DES PRODUCTIONS TEXTILES
DE LA TOILE ET DU FIL
Jacques Bril
Editions Clancier-Guénaud, Paris, 1984
- PSYCHOSOCIOLOGIE DE L'ESPACE
Abraham Moles et Elisabeth Rohmer
Editions L'Harmattan 1998
- TECHNOTEXTILES 2
Editions Thames&Hudson
- TEXTILES NOW
Drusilla Cole
Editions Laurence Kind publishing,
London 2008
- UNE BREVE HISTOIRE DES LIGNES
Tim Ingold,
Editions Zones sensibles, 2011-2013.

SITE INTERNET

- Technomagie
<http://www.lescahiers.eu/articles/>
- *Philosophie du réseau (4/4) : Du bon usage des réseaux – Nov. 2013*
Philosophie du réseau (1/4) : LE rhizome , Deleuze et Guattari– Nov. 2013
<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-philosophie-du-reseau-44-du-bon-usage-des-reseaux-2>
- Kandinsky
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Kandinsky-jaune-rouge-bleu/popup07.html>
- Evènements culturels
<http://www.franceinter.fr/evenement-aux-sources-de-la-peinture-aborigene>
- *Marier l'Arbre et le rhizome* de Michel Maxime Egger, Mars 2013
<http://www.trilogies.org/spip.php?article201>
- *Rhizome*, Edouard Glissant
<http://www.edouardglissant.fr/rhizome.html>
- *Le chant du monde. Retour sur les aborigènes* et autres articles
http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/australie/
http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/aborigenes-daustrie/
- *Influences III et V*
<http://www.j-psergent.com/fr/textes/influences/philosophie-litterature-cinema>
- Articles et images diverses :
<http://www.laboiteverte.fr/walter-de-maria-de-la-foudre-aux-kilometres>
<http://www.laboiteverte.fr/evolution-cours-mississippi/>
- la plus ancienne carte d'étoiles connues
http://irfu.cea.fr/Sap/Phoea/Vie_des_labos/Ast/ast.php?id_ast=2617
- Carte du réseau
internet le 23 novembre 2003 (source : <http://opte.org>)
<http://le-corpus.com/atlas/atlas-cartes-internet.html>
- Le corps et les signes
<http://le-corpus.com/atlas/atlas-epiderme-signes.html>
- Points canaux et méridiens
<http://le-corpus.com/atlas/atlas-canaux-meridiens.html>
- Hans Hartung
<http://galerie-barat.fr/les-artistes/hans-hartung-1904-1989>
- Hassan Massoudy
<http://hassan.massoudy.pagesperso-orange.fr/index.htm>
- Soulages
<http://www.pierre-soulages.com/>
- L'aventure des Ecritures
<http://classes.bnf.fr/dossiecr>
- Achim Menges
<http://www.achimmenges.net/>
- WALLPAPERS dans DesignBoom
<http://www.designboom.com/contemporary/wallpaper2.html>
- STUDIO ROOSEGARDE
<http://www.studioroosegarde.net/projects/#marbles>

Merci

Merci à Armand Béhar et à Françoise Fronty-Gilles qui m'ont accompagnée dans l'élaboration et le déploiement de ma recherche.

Merci à Louis Marie, Manuele, Julie, Olivier, Baptiste, Pierre-Emmanuelle et Coraly qui ont participé de près ou de loin par leur présence à l'enrichissement de mon questionnement.

Merci à mes proches, qui ont supporté mes tracasseries et mes angoisses.

Merci à mes amies de m'avoir soutenue et guidée par leur confiance.

