



HAL
open science

Entre le rouleau et la carte: l'espace flottant des oeuvres hypermédias

Carole Brandon

► **To cite this version:**

Carole Brandon. Entre le rouleau et la carte: l'espace flottant des oeuvres hypermédias. Colloque Habitabilité des mondes cartographiques, pierre cassou-noguès, Dec 2017, Archives nationales - Saint-Denis, France. hal-04921462

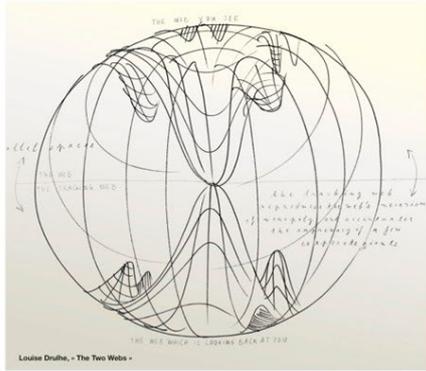
HAL Id: hal-04921462

<https://hal.science/hal-04921462v1>

Submitted on 30 Jan 2025

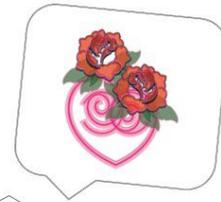
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Habitabilité des mondes cartographiques

Lundi 11 décembre aux Archives nationales (métro Saint-Denis Université)
Mardi 12 à l'université de Paris-Nanterre (RER Nanterre Université)
- matin bâtiment Max Weber
- après-midi à la salle des Conseils bâtiment L
Mercredi 13 à l'université de Paris-Nanterre, bâtiment Max Weber



TITRE : Entre le rouleau et la carte: l'espace flottant des œuvres hypermédiées

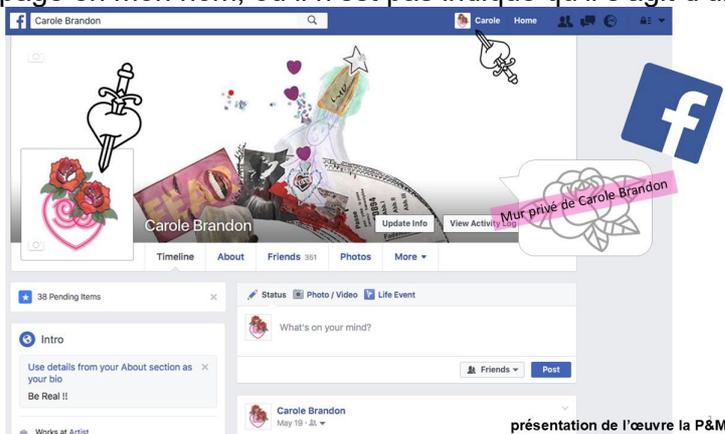
Carole Brandon
Artiste, enseignante et docteure en arts et science de l'art
UFR LLSH et Laboratoire LLSETI Axe 2
Université Savoie Mont Blanc

1

Nous étudierons cet espace particulier à partir de l'œuvre hypermédia *La Princesse et son Mac*¹ tapisserie en tissu de 343 mètres de long², réalisée avec *Facebook* dans le cadre de mon doctorat en recherche et création³. Nous l'aborderons à partir de l'analyse de la *Carte d'Ebstorf* et de la série des *Nymphéas* de Claude Monet.

Présentation de l'œuvre la P&M

Je précise juste que l'œuvre la princesse et son mac est un conte écrit uniquement en prélevant des posts, des commentaires, des messages privés sur facebook pendant 3 ans. Sur une page en mon nom, où il n'est pas indiqué qu'il s'agit d'une œuvre.



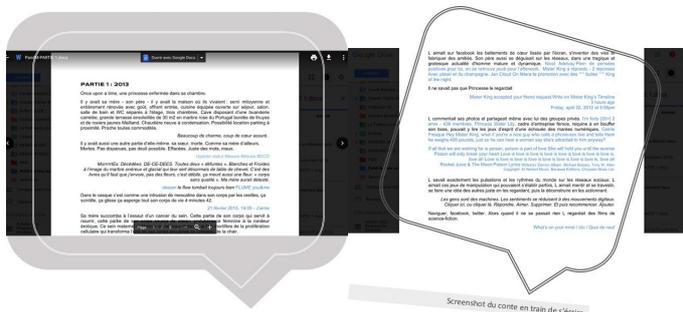
¹ *La Princesse et son Mac* matérialise sous forme d'une tapisserie en tissu et brodée, une performance de trois années sur le réseau social Facebook et l'écriture du conte, élaboré à partir d'un mur Facebook. Le mur construit la trame narrative et dépend des actualités de 2013 à 2016. A aucun moment il n'est indiqué qu'il s'agit d'une œuvre. L'histoire du conte a été écrite à partir des publications et des informations vécues avec ces réseaux sociaux: soit des histoires confiées ou découvertes dans les relations avec les «amis», soit lors de conversations ou de commentaires.

Tout le processus créatif de *La Princesse et son Mac* se fonde à partir de gestes répétitifs et quotidiens d'appropriations sur la pratique du collage à tous les niveaux de l'œuvre : récoltes des posts et des textes pour le conte, puis impression du mur sur tissu, et enfin coutures et broderies du conte (indissociable donc de toute l'expérience précédente). Pour ce faire, les temps de conception et notre processus de création se sont organisés en deux temps: accumulation et linéarité, restitution et réseau. Ce qui permet d'installer le processus créatif entre durées et récurrences dans un espace particulier que nous nommons flottant en référence au *Ma* et au *Ukyo-e* japonais. Un espace que l'on pourrait situer justement entre le rouleau et la carte.

² images ici : https://www.facebook.com/pg/laprincessesetsonmac/photos/?ref=page_internal

³ <https://www.univ-smb.fr/actualite/la-princesse-et-son-mac-une-performance-artistique-realisee-par-une-chercheuse-du-llseti/>

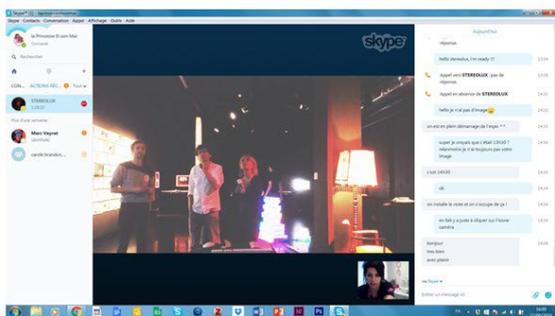
Ce conte est un immense collage, mis bout à bout, à la fois au niveau des chapitres qui sont séquencés par des collages sur papier et sur la manière dont j'ai orchestré et organisé ma pratique plastique sur les 3 ans.



Screenshot du conte en train de s'écrire

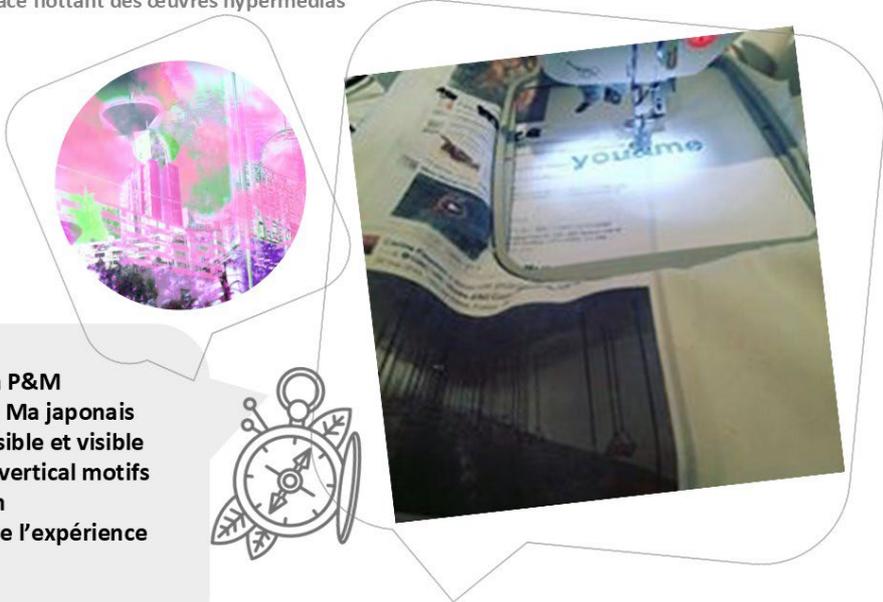


S'appuyant sur des protocoles précis, répétitifs, quasi machiniques, les collages, la récolte des posts uniquement sur facebook qui traitent dans l'actualité de ces 3 années, des corps, de la machine, des réseaux sociaux, l'œuvre finale matérialise tous les matériaux récoltés, a été réalisée lors d'une performance de deux mois dans le cadre de deux expositions à Chambéry et à Nantes.





Entre le rouleau et la carte: l'espace flottant des œuvres hypermédias



PLAN

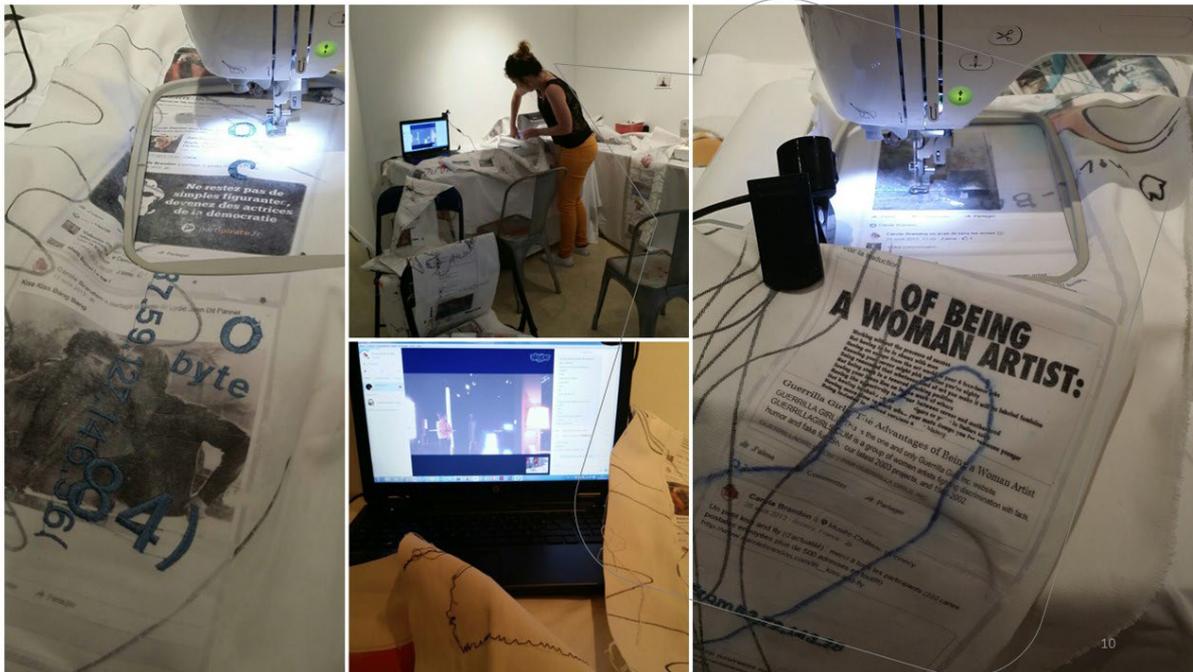
- présentation de l'œuvre la P&M
- l'entre-deux, de l'ordre du Ma japonais
- la carte d'Ebstorf, entre lisible et visible
- Monet axes horizontal et vertical motifs nœuds points de connexion
- le rouleau, cartographie de l'expérience par l'expérience



L'entre-deux, de l'ordre du Ma japonais

Cette œuvre hypermédia propose de rendre visible un *entre-deux* des espaces : dans la lignée de *L'entre-image* qualifiée par Raymond Bellour "cet espace flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même."⁴

L'espace flottant est cet espace intermédiaire de décalages qui semble intrinsèquement lié et produit entre le corps et les machines non assigné à un espace particulier, il appartient autant à la machine, à ce qu'elle produit, à l'espace d'exposition, au spectateur.... Tous les éléments qui le composent sont autonomes, se superposent, s'entrelacent et s'assemblent au hasard. Les artistes vont accentuer cette désintégration des événements telle qu'elle se présente dans la vie quotidienne par l'absence d'un centre focal avec le happening, les performances, les installations. L'espace relationnel encadre ainsi des événements sans hiérarchie et surtout non linéaires.



Avec l'arrivée d'internet, il devient hypermédia et désigne plutôt des systèmes de communication reliés entre eux visible uniquement sur un écran : un ensemble d'informations en perpétuel mouvement en termes de calcul, de positionnement spatial et de visibilité. Dans un contexte artistique nous l'envisagerons comme dispositif interactif mettant en relation le corps de n-espaces numériques *et* matériels ouverts et reliés entre eux. L'espace relationnel dans un dispositif mécanique relié à internet serait cet espace flottant m'intéresse en référence au Ma japonais, développé en mésologie par Augustin Berque⁵.

Il ne s'agit pas seulement de rendre compte en un seul plan (sur l'écran donc) des deux conceptions de l'espace (topos et chôra⁶) mais de il s'agit de rendre compte de l'expérience-

⁴ Raymond Bellour, *L'Entre-Images, Photo, cinéma, vidéo*, (La Différence, 2002), p.14

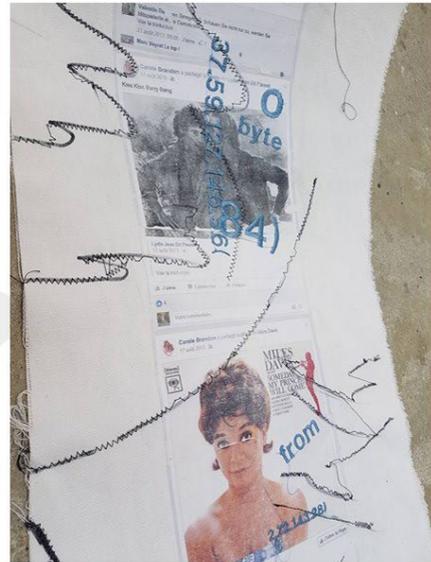
⁵ Augustin Berque avec Maurice Sauzet, (2004), *Arguments*, p.32 : « Le Ma serait produit par la combinaison d'un vide (un blanc, un silence, un arrêt, une pause) et d'un décalage (lequel chargerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu'une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possibles puisque le vide n'impose rien. »

⁶ Augustin Berque explique dans le dictionnaire de la géographie770, à partir de Platon dans le *Timée*, que la chôra (le lieu qui accueille et engendre) est soit une matrice (mère nourricière) soit une empreinte. L'être et son milieu se façonnent l'un l'autre. Dans IVème livre de sa République, Aristote emploie plutôt le mot *topos*: ce lieu a une limite et une forme, et reste indépendant donc cartographiable. Ce que Anne Cauquelin résume finalement par lieu propre reprenant ce principe intrinsèque d'identité, car il précise une singularité. Ces termes nous intéressent justement, car contradictoire et complémentaire, le lieu se détermine à la fois par des exigences de géométrisation et en même temps par les contraintes topographiques qui semblent se confondre dans des dispositifs dès lors qu'un téléphone portable ou tout autre objet est connecté à internet.

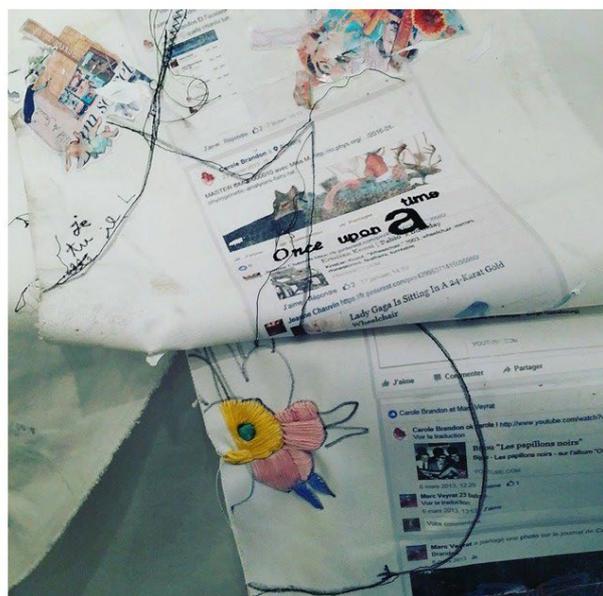
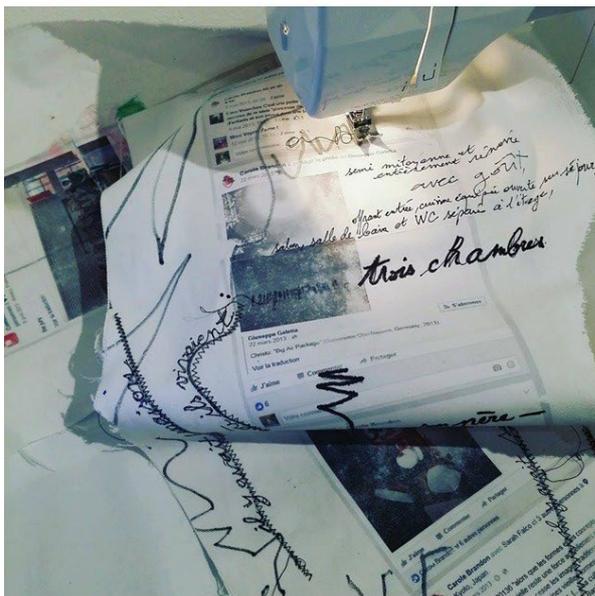
performance de cet espace particulier par son passage dans la machine (ici les réseaux sociaux et les gestes plastiques répétés) : cet entre-deux espace est ce que nous nommons *espace flottant* dans la lignée de R. Bellour, AM Duguet et Françoise Parfait.



Album de Surimono - Volume III - L'Homme Impression polychrome
Vers 1796 - 1812 - 40,5 - 29,8 cm
©BnF, dépt des Estampes et de la photographie



Ce n'est pas l'esthétique de la distance qui nous intéresse dans le *Ma*, car en tant qu'occidentaux nous ne pouvons pas importer les enjeux du *Ma*. Nous ne pouvons pas le réduire non plus aux effets d'un japonisme qui pourrait nous séduire : ce qui nous intéresse dans le concept du *Ma* est un concept d'organisation spatiale: c'est cette possibilité de créer en art, les conditions de ce concept et ses principes. Dont aujourd'hui pour expérimenter les relations les rendre visibles face à la main mise mondiale et américaine de cette nouvelle étendue qu'est internet il semble nécessaire soit de se greffer aux machines désirantes existantes soit de les fabriquer.



Une des caractéristiques du *Ma* selon Berque, est qu'il "serait produit par la combinaison d'un

vide (blanc, silence, arrêt, pause) et d'un décalage (lequel chargerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu'une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possibles puisque le vide n'impose rien)."

Intervalle et espacement, où seuls rythmes et mouvements déterminent une cadence propre à chaque corps en présence dont l'œuvre hypermédiatisée par une forme de cartographie rend visible les décalages qui sont justement invisibilisés par Facebook.

Si le dispositif de *La Princesse et son Mac* interroge le rôle et l'impact des espaces clos (emboîtement des espaces, des pratiques et des protocoles), il ouvre sur les nécessités d'émergence d'autres espaces, flottants et en extension, dont seule une matérialisation du processus permet de rendre visible les liens relationnels entre les informations et les trajets opérés. La tapisserie rend compte d'un instant de ce processus rend visible cet espace flottant invisible autrement.

S'insérer entre les plis des éléments sur la tapisserie aide à tisser ensemble le lisible (le régime molaire (pour Deleuze, la narration, le fond et la forme, l'étendue, machines sociales) et le visible (du régime moléculaire ce qui existe en tant que tel, machines désirantes) que seules les traces enregistrées (ici imprimées, cousues et brodées) permettent d'approfondir. C'est justement ce qui nous intéresse dans les cartes monastiques où le lecteur oscille sans arrêt entre lisible et visible ; représentations et discours se mêlent en liaisons indissociables. La *Carte d'Ebsterf* abonde d'inscriptions de différentes natures, rappelant la manière dont nous avons plastiquement traitée la tapisserie.



la carte d'ebstorf, le Ma entre le lisible et le visible

Dédié à saint Maurice, le couvent des bénédictines d'Ebstorf se trouve en Allemagne, à 25 km au sud de Lunebourg

Carte d'Ebstorf, Mappa Mundi, vers 1300, 358 x 356 cm de diamètre, 30 peaux de chèvre cousues ensemble, découvert en Basse Saxe en Allemagne en 1840 et détruite en 1943, auteurs et datations à ce jour encore discutés.

la carte d'ebstorf, le Ma entre le lisible et le visible

*La Carte d'Ebstorf*⁷, dont il nous reste aujourd'hui qu'un fac-similé, cette immense mappemonde du XIV^{ème} siècle environ est formée à partir de trente parchemins cousus ensemble. Étrangement, cette technique ressemble à celles des musulmans pour la fabrication des cahiers car ils découpaient en morceaux puis assemblaient les feuillets. Tandis que les occidentaux préféraient plier le parchemin du nombre de fois nécessaire en fonction

⁷ Carte d'Ebstorf, Mappa Mundi, vers 1300, 358 x 356 cm, 30 peaux de chèvre cousues ensemble, découvert en Basse Saxe en Allemagne en 1840 et détruite en 1943, auteurs et datations à ce jour encore discutés.

des dimensions. Cette découpe montre que l'assemblage s'est effectué dans un premier temps avec l'écriture et la peinture posées ensuite. Le travail s'effectue à l'horizontale sur une grande table et est déroulé au fur et à mesure.⁸

Cette mappemonde est une carte du genre TO (le T représente la croix et le corps du Christ placé dans l'O, œcoumène ou monde habité). Toute la carte s'organise en fonction de ses morceaux de peaux et leurs jointures: les coutures ne gênent pas la lecture, ne perturbent pas l'ensemble au contraire elles installent une première strate matérielle, très présente: un premier cadre ou fenêtrage duquel dépend la place des motifs. Puis vont se superposer diverses strates d'informations. Le corps du christ nous fait face et s'inscrit dans un cercle représentant la terre (œcoumène). Il domine tous les savoirs. Il est également représenté au centre entre une enceinte de douze tours, en christ ressuscité tourné vers l'est. La carte se lit de haut en bas (du paradis jusqu'aux pieds entre la terre et l'eau) où s'imbriquent l'histoire, les sites de la terre sainte, les événements les plus importants, racontés entre tracés, dessins, couleurs et textes. Les coutures imposent une grille régulière qui donne de l'épaisseur au support mais dans la même dynamique, à la lecture.

Elles délimitent des territoires dans lesquels se posent ces strates ; la régularité du format global presque carré puis de l'équilibre du cercle, du centre, des découpes favorisent l'appréhension visible et lisible de cette cartographie imagée. L'œil se balade entre les lignes, les éléments images ou textes. Malgré la sinuosité les espaces s'emboîtent les uns dans les autres et se succèdent lentement avec beaucoup de régularité. Dans le foisonnement, les rythmes et les espacements sont réguliers et très équilibrés. Sur la tapisserie de *La P&M*, les coutures servent également à installer les éléments mais contrairement à cette mappa mundi elles ne construisent pas le support elles installent les liens et la place des éléments textuels en fonction des éléments iconiques.

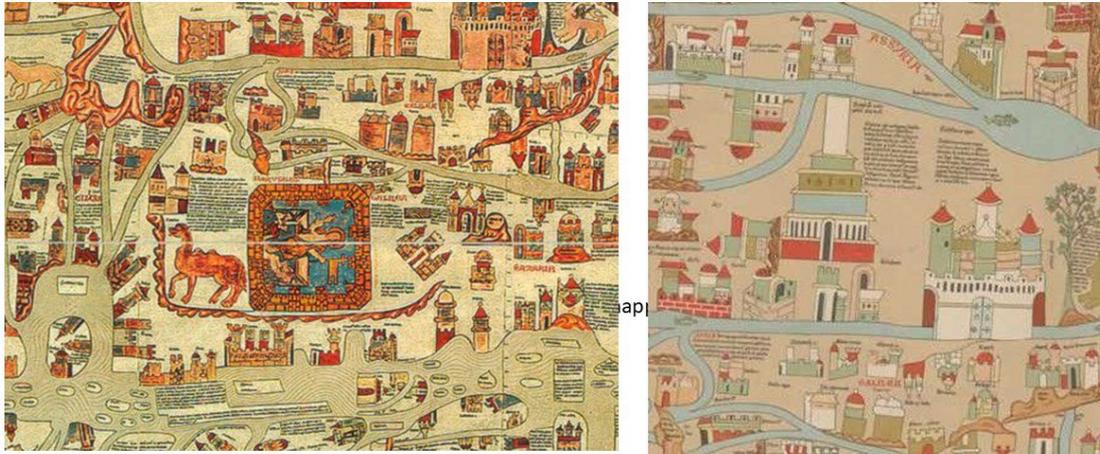


Comme un renversement elles ne déterminent pas le point de départ (le support) elles jouent et participent en tant qu'élément graphique, icônique et textuel. Elles ajoutent de l'information tout en reliant des informations. Dynamiques elles ne structurent pas le départ mais elles nouent l'ensemble global du dispositif, plastiquement, symboliquement et sémantiquement: elles matérialisent et rendent visibles justement les liens des différentes couches d'expérience sur les réseaux sociaux.

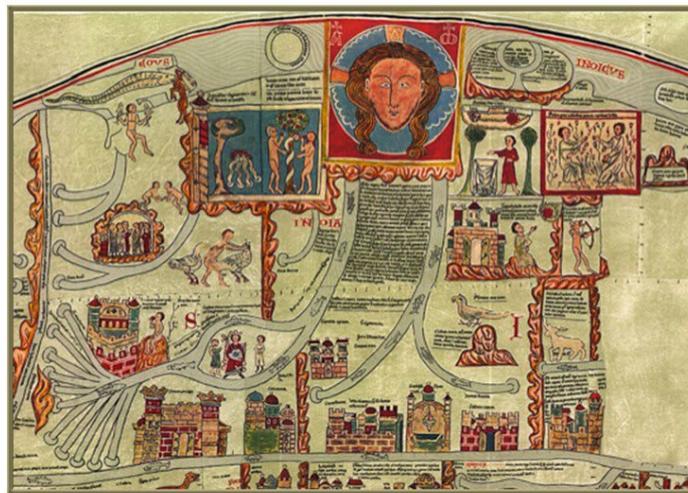
Cependant dans cette idée de la cartographie du Moyen-Âge dont se réfère *La P&M*, s'affirme les contrastes et les rencontres entre le fond et la forme, la représentation d'un territoire et le

⁸ Expliqué par Patrick Gautier Dalché, "à propos de la mappemonde d'Ebsterf", in *Médiévales*, n°55, 2008, p.165

langage symbolique, le discours (entre message communicationnel et fiction). Nous sommes par l'hétérogénéité des éléments (pourtant issus d'une réalité de l'époque) plutôt dans une vision du monde qu'une représentation.



16



17

La carte d'Ebstorf superpose différentes surfaces qui correspondent à différentes strates d'informations et surtout différents registres : matériel (peau de chèvre texture présente et particulière et coutures), théologique (corps du christ occupe la surface de la terre et domine tous les savoirs, avec le paradis , tour de babel, jardin d'Eden...), géographique (jérusalem (enceinte ici avec 12 tours) avec le christ réssuscité, Rome, Iles éoliennes...), historique (les sites de la terre sainte , trois monarchies préromaines (assyriens, perses mécedoniens) peuples anthropages de gog et magog) et mythologique (personnages fantastiques, amazones...).

Caractéristique des cartes subjectives jusqu'au XVIIIème siècle, où l'on va privilégier une représentation abstraite et codifiée de l'espace, il s'agit d'une carte de méditation et de prière, une mappemonde entre communication et récit. Les éléments textuels et figuratifs sont des unités de communication. La "mappemonde doit être double, existante comme peinture et comme écrit."⁹ *Pictura* signifie dans la carte à la fois tracé topographique et figures. Images et textes médiatisent l'espace entre le cartographe et le spectateur (comme dans notre tapisserie de *La P&M*) et leurs contenus, sens variés mêlent, représentent et organisent visuellement toutes les manifestations possibles qu'ils contiennent (intellectuelles, émotionnelles, historiques...); la posture des cartographes est de mettre de l'ordre dans le désordre du réel mais en superposant des couches d'informations et de registres différents.



"Du tracé à l'écriture, la tradition n'a jamais pu régulariser (ni voulu contenir) le flottement : chaque carte constitue un cas particulier."¹⁰ dans la P&M, la façon dont les publications et interventions plastiques s'organisent sur le tissu propose un cadrage aérien, où le regard désormais se déplace et glisse entre les éléments juxtaposés et ceux superposés. Sans arrêt sollicité par une infinité de liens possibles, il navigue entre les couches. La tapisserie instaure "un regard paradoxal éloigné et précis, révélant le détail en conservant un angle totalisant"¹¹, dans le modèle de la carte. "Dans l'entre-deux du regard ordonné et de l'œil nomade, elle réalise la superposition de deux façons d'engendrer l'espace, le lisse et le strié :"¹² c'est-à-dire en conjuguant sur la surface une vision à distance et une vision intérieure (palper le monde) cherchant la granulation des choses, ce qui nous intéressait dans la logique de l'emboîtement des espaces et celle de l'extension des lieux (Anne Cauquelin).

D'après Deleuze, l'espace lisse et strié se distingue en vision optique et vision haptique : "espace de proximité, d'affects intenses, non polarisés et ouvert, non mesurable, anorganique et peuplés d'événements ou d'écécités, l'espace lisse s'oppose à l'espace strié, c'est-à-dire métrique, extensif et hiérarchisé. Au premier sont associés le nomadisme, le devenir et l'art haptique, au second, le sédentarisme, la métaphysique de la subjectivité et l'art optique."¹³

⁹ Ecrit par Paulinus Minorita in seinem Traktat, "De mapa mundi", Prolog, Ms Vat. Lat, 1960 fol.13 : "Requiritur autem mapa duplex, picture et scriptura. Nec unum sine altero putes sufficere, quia pictura sine scriptura provincias seu regna confuse demonstrat, scriptura vero non tamen sufficere sine adminiculo picture provinciarum confinia per varias partes celi sic determinat, ut quasi ad oculum conspici valeant."

¹⁰ Paul Zumthor, *La Mesure du monde: Représentation de l'espace au Moyen-Âge*, (Seuil, 1993), p.341

¹¹ Katz, *Ibid.* p.138

¹² Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, (Galilée, 1996), p.75

¹³ Mireille Buydens, "Espace lisse / Espace strié" in Le Vocabulaire de Gilles Deleuze, sous la dir. de Robert Sasso et Arnaud Villani, les Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003, p.130



La carte propose de rendre visible cet *entre-deux* des espaces et du regard qui avec *La P&M* se transforme en Entre [corps/machine] où se situe l'espace flottant: invisible et illisible sur facebook mais rendu visible et lisible par la tapisserie. Enregistrer en temps réel le vécu d'un temps sur *Facebook*, d'une rencontre immédiate et linéaire (sans aucune hiérarchie de plans, de portions, de choix si ce n'est la chronologie), la machine *Facebook* permet de stocker ce qui sera matérialisé sur la tapisserie traduit par le corps (de l'artiste en présence): l'espace de ravissements, d'explorations du temps suspendu du "voyage" que seules les traces des présences permettent d'approfondir.

Patrick Gautier Dalché dans son analyse de la Carte d'Ebtorf, resitue le contexte d'usages et de variétés de ces cartes. "La carte monastique interagit constamment, dans la conscience de qui la contemple (j'emploie ce terme à dessein) avec la liturgie, de façon à montrer la permanence actualisation de l'histoire du salut, hic et nunc, pour les religieux bénédictins et, plus généralement, pour le chrétien."¹⁴ Le lecteur oscille donc sans arrêt entre lisible et visible ; représentation et discours se mêlent en liaisons indissociables. La carte médiévale est d'abord récit affirme Paul Zumthor, que la mathématisation au XVIIIème siècle des techniques va effacer complètement et transformer en garantie scientifique.

Annotations, descriptions, explications, les cartes du Moyen-Âge abondent d'inscriptions personnelles ou non, nombreuses ou non, interprétées ou non, et ne sont pas sans rappeler les graffitis et les tags de nos espaces urbains.

"La carte déconstruit le savoir encyclopédique des savants, afin de rapporter à des lieux particuliers les fragments; mais, enchaînant les lieux dans la perspective d'un itinéraire (passé, présent, à venir), elle restitue à ce savoir, à un autre niveau, son dynamisme."¹⁵

Les percées des *hic et nunc*, transforment la tapisserie de *La P&M* en un objet d'inscriptions hybrides qui dépend de l'ici et maintenant. Si la pratique du collage permet de créer des associations imprévisibles, la fusion de ces inscriptions, informations et publications ordinaires sur la toile de tapisserie donne peut-être un nouvel espace du corps.

Éclatent ainsi les frontières et se redessinent de nouvelles cartographies par les rencontres hasardeuses, les liens imprévisibles, enrichissant ainsi notre propre expérience.

¹⁴ Patrick Gautier Dalché, « À propos de la mappemonde d'Ebtorf », *Médiévales* [En ligne], 55 | automne 2008, mis en ligne le 20 mars p.169

¹⁵ Paul Zumthor, *La Mesure du Monde, représentation de l'espace au Moyen-Âge*, (Seuil, Coll.Poétique, 1993), p.20

Michael Lucken¹⁶ revient sur l'emploi de ce concept de Ma en occident justifié par différentes périodes depuis le début du XXème siècle. Non pas seulement comme pour Barthes ou Foucault un outil qui régénère notre intériorité (occidentale) par son extériorité (cette distance entre, tout en partant de notre point de vue), mais un concept spatial d'entre-deux qui s'attache au lieu et au contexte. Ce qui justement nous intéresse dans les œuvres hypermédiées où la donnée est constamment mobile et imprévisible. (le lieu pour aram bartoll, les dessins des internautes pour aaron koblin, les sonneries de téléphones pour golan levine, facebook pour albertine meunier ou marc veyrat)

Si l'espace flottant de l'ordre du ma nous intéresse c'est qu'il dépend des contextes temporel machinique et géographique et que seules les œuvres prenant en charge cette particularité du contexte et de la donnée rendent visible.

Bref, ce sens japonais du ma n'est pas quelque chose qui est créé par des éléments composés; c'est ce qui se produit dans l'imagination de l'homme qui fait l'expérience de ces éléments. Par conséquent, on peut définir le ma comme un lieu d'expérience personnelle, possédant une atmosphère mystérieuse du fait de la distribution externe des symboles.¹⁷

Si cet espace d'entre-deux s'expérimente physiquement et matériellement avec les installations multimédias (car les médias sont dissociés) il se concentre dans l'image avec internet et les nouveaux objets connectés. C'est justement ce qui m'a intéressée de ce point de vue-là dans les Nymphéas de Monet et celles de l'Orangerie en particulier



Claude Monet, *Le Matin aux Saules*, 1915-1926, huile sur toile, 200x1275, salle 2 mur nord, Musée de l'Orangerie
Les Nymphéas : Les Deux Saules



21

La série des Nymphéas, axes horizontal et vertical points de connexions et motifs

Claude Monet questionne l'espace et nous donne à voir ce qu'il voit (les espaces entre lui et son motif nénuphar). Chaque maintenant des japonais se vit comme un instant d'éternité que Monet matérialise dans notre conception occidentale de l'espace et du temps, un espace particulier dans lequel il installe un *hic et nunc* réactivable et infini pour révéler tous les *entres*, cette zone d'interpénétration¹⁸ sur un premier plan dont le motif semble être le connecteur.

¹⁶ Mickael Lucken, "Les limites du Ma, retour à l'émergence d'un concept « japonais », (PUF, Nouvelle revue d'esthétique, 2014/1, n°13), pp.45 à 67

¹⁷ Lucken *Ibid.* p.51. La citation est issue de Günter Nitschke, "Ma – The japanese sens of place in old and new architecture and planning", Architectural design, 1966, p.177

¹⁸ Stéphanie Katz, (2004) *L'écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'Infigurable*, L'Harmattan, ouverture philosophique, p.157

Claude Monet parviendra à saisir dans ses plans d'eau et ses nymphéas comme une double surface de lisibilité, et non plus une frontière à pénétrer. Davantage "cicatrice que seuil et paradoxalement tant capable de relier que de séparer, d'abriter que de coordonner."¹⁹



La peinture ni écran ni miroir s'érige comme une membrane, "une zone de fusion et de confusion entre le dedans et le dehors, ouverte vers le monde sur ses deux faces."²⁰

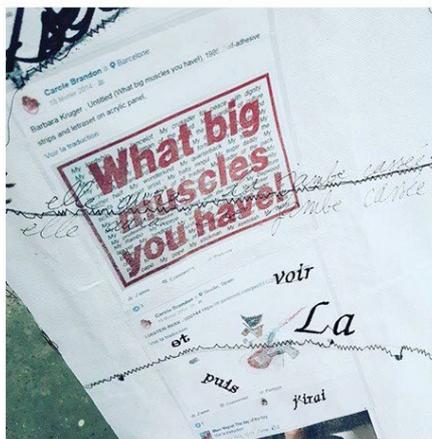
Le motif obsessionnel (de la meule aux nymphéas en particulier) chez Monet comme l'explique Stéphanie Katz permet le croisement de deux axes sur la surface de la toile : "l'axe horizontal translucide qui cherche les profondeurs et l'axe vertical qui s'y enfonce."²¹

Ces deux mouvements fusionnent un espace absolument inédit et nouveau : l'espace entre une grille et structure verticale (où se mélange l'incertitude de l'espace autour du motif, reflets, miroirs, échos, représentation, dessus, dessous...) et une superposition de strates (chacune indissociablement surfaces d'inscriptions et invisibilités). L'un est mouvement et oscillations d'ombres et de lumières, l'autre est mouvement et hésitations de surfaces et de profondeurs.

¹⁹ Katz, *Ibid.* p.155

²⁰ Nous reprenons ici le chapitre 3, "les effets esthétiques du Ma", Katz, *Ibid.* pp.135-136

²¹ Katz, *Ibid.* p.141



23

La tapisserie de *La P&M* s'aligne justement sur l'incroyable plan d'eau de Claude Monet : un basculement à l'horizontal, déhiérarchisé, sans centre. La tapisserie dans sa filiation picturale rend visible les nœuds et les franges transitionnelles d'une succession de surface en mille-feuille et d'espaces entre, horizontaux et verticaux, qui révèlent leur complexité et leur imbrication par les coutures qu'ils créent. Chaque publication devient motif et lieu. Sur la tapisserie ces coutures sont visibles sur le tissu soit littéralement cousues (comme sur les collages papier du départ) ou soit délimitées par l'irrégularité des posts imprimés, l'épaisseur de la broderie, les traces diverses, les cadres et les superpositions.

Pour Stéphanie Katz, Monet invente "le projet germinatif qui annonce la figure du rhizome, car il peint une vie qui court par dessous l'écran, pouvant ressurgir n'importe où." Katz, *Ibid.* p.142 Nous lui préférons le réseau car Monet dans son incessante obsession de vouloir saisir l'instant n'opère pas un lien entre ce qui passe d'une strate à l'autre mais rend visible l'ensemble des relations et des pôles reliés. C'est cet espace particulier que nous nommons flottant et que la tapisserie de la P&M matérialise.

De plus, Si le réseau sous-tend une technique, que ce soit à Giverny ou à l'Orangerie, Monet construit d'abord son dispositif de vision avec lequel il crée sa peinture et dans lequel il l'installe. Dispositif qui n'est pas une mise à distance au contraire, elle devient ici une interdépendance comme avec les réseaux numériques. Comme justement les œuvres hypermédias.

"Que le réseau soit imaginé, observé ou construit, il demeure une structure invisible ordonnant les profondeurs et reliant les composants du corps, de la nature ou de la société. Il est toujours une structure d'entrelacement positionnée « en-deça »."²² Avec Monet, le motif offre une double lisibilité, des "instants d'immobilité suspendue que nous nous ménageons à la surface du flux du temps."²³ Affirmer l'espace en tant que *Ma* dans notre dispositif c'est travailler sur les intervalles dans les profondeurs et dans la durée. ce que justement interroge Monet à l'Orangerie.

Expérimenter ces entre-deux grâce à un dispositif de vision, le format horizontal en meurtrière des tableaux, et les repères au premier plan (saule, tronc...etc) est désormais réduit à un

²² Musso, *Ibid.* p.28

²³ Katz, *Ibid.* p.154

écran (de téléphone, de projection, d'ordinateur). dans la P&M il n'a pas été créé en direct avec un logiciel ou des plug-in particulier il a été matérialisé, le corps de l'auteur jouant le même rôle que les nénuphars dans les nymphéas. "Un Ma est donc un intervalle impliqué dans une suite spatiale ou temporelle, dont les actants s'appellent les uns les autres,"²⁴ Le *Ma* n'exprime pas une zone frontalière, plus flou il naîtrait plutôt d'un changement dans un flux²⁵ qui ainsi enrichirait le sens. Il impose une organisation spécifique et isole cet espace-temps de la rencontre. c'est justement ce qu'est la tapisserie en tissu.



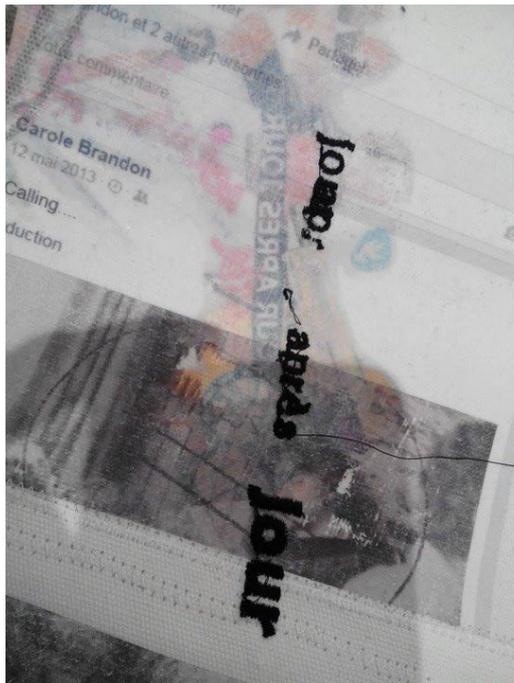
Si Monet cherchait la vibration fugitive du monde, en organisant son dispositif dans la nature même, il ordonnait l'espace pour capter un mouvement permanent où un territoire sans arrêt, en appelle un autre: espace dans lequel son propre corps était partie prenante. La fluidité générale par la détérioration des contours, l'écroulement de la grille (cartésienne) s'impose dans le transitoire dont seul le titre maintiendrait un lien de reconnaissance. Comme ici est-ce la réalité avant pendant après les trois années? Le trajet? L'oeuvre en train de se faire? Les mémoires du mur, de l'auteur, d'actualités, des participants?

La proximité de la tapisserie avec les cartes du moyen-âge et du dispositif des Nymphéas de Monet, tient de cet espace hybride, construit par le renversement de mise en visibilité du processus. Non pas une synthèse schématisée comme il devient l'usage actuellement des cartographies quantitatives de données, où toutes informations (comportementales ou autres) se limitent à être signe, nous affirmons notre filiation avec la peinture impressionniste où il ne s'agit pas de l'expérience objective de la réalité mais de l'expérience sensible.

Au contraire, l'œuvre de Monet noue deux instances un motif et un réseau, dont le hic et nunc du peintre et celui du spectateur se superposent, s'hybrident, se joignent, et dans la P&M c'est grâce au conte et grâce à la rencontre d'imbrications d'espaces que se crée ainsi cet espace flottant.

²⁴ Augustin Berque, "Aida et Ma, de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise", conférence à l'Institut franco-japonais du Kansai, le 10 mai 2012, en ligne : <http://ecoumene.blogspot.fr/2012/06/aida-et-ma-berque.html>

²⁵ Berque, *Ibid.* p.30



Le conte est visible seulement sur la tapisserie et permet d'imbriquer motifs et réseaux et donner finalement forme à l'expérience utilisateur de l'auteure. Cette interdépendance fait le procès de la visibilité par les fragments accumulés et les gestes répétitifs. Ce devenir et cet inachevé propres à la peinture de Monet n'est plus dans le geste plastique uniquement, il détermine et conditionne l'ensemble du dispositif. Nous les rejouons tactilement sur la tapisserie dans les épaisseurs, les erreurs, les flux permanents, en dépendance et double du réseau internet. Ce que gomme justement la traduction simplifiée des formes dans les cartographies de données actuelles.

Or ces défauts constituent justement ce que *Facebook* ne permet pas: la présence corporelle dans l'image par la sensation visuelle et matérielle par le contact avec l'objet sans l'écran comme intermédiaire. Nous imprimons un espace quantifié et quantifiable, délimitant un contexte quadrillable qui nous permet d'installer notre dispositif et de le rendre lisible. Il est plan, régulier, quasi-identique. Seules les publications sont imprévisibles mais leurs rendus plastiques sur toute la longueur du tissu se répètent dans des micro-variations picturales. La planéité imposée nous intéresse pour justement construire le conte, l'œuvre et une pensée par apports successifs non plus construits en plans mais par étages. Frontalité et répétition les posts flottent avec seule la date pour certifier la chronologie et l'inscription dans une réalité.

Le Rouleau

Avec *La P&M*, le mouvement perpétuel des machines, des gestes et de la collecte d'informations (enregistrées en temps réel) importent plus que la représentation et l'ordre d'appropriation, se câlant finalement sur ce rythme répétitif.



Pourtant, Daniel Arasse explique à propos de Léonard de Vinci que "sa conception du point en mouvement le conduit à une vision de l'espace en mouvement lui-même presque fluide et de là une conception du temps comme mouvement de l'instant."²⁶ Pour Léonard c'est le mouvement du point qui engendre la ligne (et pas une juxtaposition de points comme Alberti) et le mouvement de la ligne qui crée la surface. Arasse démontre bien ce rejet de l'idée d'une discontinuité de l'espace dont tous les points seraient des monades immobiles pour favoriser une conception du temps qui se fait dans le mouvement de l'instant. Et pour Léonard, le corps est fait par le mouvement. Chercher dans le chaos, dans la répétition des gestes, dans le rythme des entrelacs, les pulsations des surfaces pour qu'émerge la forme. Si comme nous l'avons expliqué, les coutures et broderies, les erreurs y participent, le mouvement dont il est question n'est pas visuel ni mécanique mais corporel. Non seulement par les différentes textures, les micro-différences d'épaisseurs mais renforcé par l'appréhension de chacun dans le mouvement du déroulement de la forme en rouleau des 343 mètres de tapisserie.



²⁶ Daniel Arasse, *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, (Hazan, Coll.Beaux-Arts, 2003), p.18 ⁹⁷² René Sieffert préface, *Ibid.* p.21

Partagée en six rouleaux inégaux de 34cm chaque lé est cousu les uns à la suite des autres, la narration se construit, se tisse dans la longueur. Le choix d'un rouleau s'est fait d'abord pour sa référence au *Dit du Genji*. Constitué de 54 rouleaux (maki) de longueurs variables, *Le Dit du Genji* se découpe en livres-chapitres inégaux. Chaque chapitre est un titre inspiré d'un poème et attribué à l'un des personnages du récit.

Et puis, *Facebook* par la verticalité sans fin de son mur ressemble à un rouleau sur lequel nous scandons également les chapitres par les collages papier que nous postons sur le coverprofil du mur.

La lecture chronologique se passe de bas en haut, l'actualité prime à l'ouverture de l'interface *Facebook*, les posts s'accumulent, l'intérêt stagne dans l'hyperactualité immédiate et surtout virale. Le rouleau contrairement à la carte ne permet pas une vue globale immédiate, d'un côté l'enroulement donne à appréhender le caché/révéle, une découverte progressive, et de l'autre, il contraint la lecture, occupant les deux mains, il oblige à l'oralité. Cependant, le lecteur spectateur tient dans ses mains le manuscrit et le déroule et l'enroule à son rythme, comme l'expérience étonnante de Jack Kerouac avec son rouleau²⁷.



²⁷ Jack Kerouac, *On the Road*, roman paru en 1957 a été écrit en trois semaines de 1951 sur un rouleau de papier qu'il déroulait au fur et à mesure de l'écriture. Écrit en trop semaines, son roman est un déroulement en continu au fil de l'écriture, sans paragraphes. Il raconte sa traversée de l'amérique avec un de ses amis. Liberté de l'expérience dans la spontanéité de l'écriture, son geste s'inscrit dans l'instant, sa prose « automatique » est fluide: souffle spontané Kerouac pose d'un jet un trajet. Son écriture se transforme sous l'influence du support et du dispositif, elle rend compte et s'imprègne de la performance d'écriture de l'auteur.

Toujours les supports et matériaux ont déterminé les formes de l'écriture. Dans le cas des journaux japonais comme le Genji, la surface est organisée en tenant compte de cette particularité : " aucun motif n'a de position définie au sein du champ de vision : par le mouvement de rotation, le motif placé en amorce à gauche, passe au centre, puis apparaît à droite. le système de représentation à l'opposé du tableau fenêtre d'Alberti qui impose un point de vue sur l'histoire et une image au champ clos et défini."²⁸



32

Contrairement à la *Tapiserie de Bayeux* par exemple ou la *Colonne de Trajane*, les rouleaux japonais ainsi se déroulent dans le temps et chaque temps présent finalement s'aligne à la suite de l'autre sans chronologie. Comme l'explique Katô Shûichi il est impossible de vérifier les rapports entre les événements puisque le rouleau se déplie au fur et à mesure. "Chaque scène est intelligible en soi et, sans rapport avec les scènes antérieures et suivantes, leurs traits ou leurs couleurs les mouvements des personnages ou les émotions des paysages plaident par eux-mêmes."²⁹

Il ne s'agit pas pour les rouleaux japonais de mettre en valeur la hiérarchisation du temps mais "la complétude du monde d'un moment quelconque donné", poursuit-il. En enlevant toute l'épaisseur de concevoir l'espace et le temps au Japon, Facebook l'occidental valorise ce maintenant, non pas en ancrant une présence dans un emboîtement d'éternel présent mais par l'appauvrissement général des images, mais surtout la réduction et le contrôle de nos gestes et des liens possibles.

²⁸ Estelle Leggeri-Bauer, "Japon, images narratives anciennes", Dictionnaire mondial des images, sous la direction de Laurent Gervereau, Nouveau Monde, 2010, p.875

²⁹ Katô Shûichi, *Le Temps et l'Espace dans la culture japonaise*, (CNRS éditions, Japan Foundation, 2009), p.112



Face à ces murs il n'y a pas de possibilités d'épaisseur et surtout aucun espace de respiration, espaces flottants comme dans les images et autres rituels japonais, cette présence du *Ma*, permettant à la fois d'être et d'inventer. Les mondes possibles (cette alternative crédible du monde réel) ont la particularité maintenant de s'opérer en temps réel grâce aux objets portables et connectés. Il ne s'agit pas de produire des mondes possibles fictifs pour les rendre pensables comme en arts, mais d'expérimenter en temps réel, un contexte existant. "Une telle conjonction entre fiction, simulation et hypothèse n'est d'ailleurs pas l'apanage exclusif de l'âge contemporain : au seizième siècle, les récits de voyage interstellaires ont joué, selon toute vraisemblance, le rôle d'«expérience de pensée» permettant d'accréditer, par la fiction, le postulat scientifique inadmissible de la pluralité des mondes." ³⁰

CONCLUSION

Cette tapisserie révèle la mise en visibilité d'un processus autant de disparition que d'hybridation d'un réseau social, dont les lieux (les posts ici) activent sans cesse la cartographie des corps des usagers en présence. L'oeuvre tapisserie propose la traduction visuelle de l'expérience du réseau social *Facebook* impliquant tous les niveaux qui constituent l'oeuvre. Dans le même temps, elle permet paradoxalement l'expérience physique de cette cartographie sous forme de rouleau linéaire pour le spectateur.

En effet, l'unique possibilité de «lire» le conte est d'en faire l'expérience (car je n'édite pas un livre et le conte ne sera jamais visible et lisible autrement que sur la tapisserie): dérouler la tapisserie où toutes les couches, points de rencontres, nœuds de réseaux, personnages en présence cartographient la performance. Indissociabilité absolue entre la mise en visibilité de la cartographie d'une durée du réseau social (ici les 3 ans) et la création de l'oeuvre (dont la couche finale serait le conte), sous forme de rouleau. elle est ni un documentaire, ni un conte ou un simple enregistrement du réel voire du processus, elle est tout cela à la fois dans un instant *t* d'un dispositif en réseau. Cet emboîtement de *hic et nunc* à l'infini permet, avec la tapisserie, de s'appropriier toutes les strates invisibles sur *Facebook*, cet espace *entre* que Facebook lisse volontairement, cet espace flottant.

³⁰ Françoise Lavocat (dir., *La théorie littéraire des mondes possibles*, actes du séminaire Paris VII, 2005-2006, *La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire?*, (CNRS, 2010), p.3

Dans notre démarche il s'agit de séparer deux moments d'usages de ce *Ma*: le *Ma* comme lieu d'expérience au moment de la construction de l'œuvre et au moment de l'expérience de l'œuvre par le spectateur (la tapisserie). Tous deux convoquent justement l'imaginaire qui d'un côté permet de créer le conte et de l'autre ce conte permet au spectateur d'incarner ces imaginaires. Rversement permanent convoque la notion de *Ma* mais pour nous basculer dans ces nouvelles modalités spatiales et d'appréhension des œuvres aujourd'hui en réseau.

Cette tapisserie révèle la mise en visibilité d'un processus autant de disparition que d'infiltration et d'hybridations dont les lieux activent sans arrêt les fragments et strates constituant le corps de l'utilisateur. L'œuvre propose la traduction visuelle de l'expérience du réseau social *Facebook* (ni illustration ni communication) et dans le même temps une nouvelle expérience pour le spectateur., l'œuvre n'est ni un documentaire, ni une fiction ou un simple enregistrement du réel voire du processus, elle est tout cela à la fois dans un instant *t* d'un dispositif en réseau, dont le corps du spectateur participe dans son entièreté. Un emboîtement de *hic et nunc* à l'infini permet au spectateur avec la tapisserie de s'approprier toutes les strates hors réseau numérique hors interactivité ; possiblement réactivable uniquement dans la lecture du rouleau uniquement expérimentable dans la cartographie qu'il représente.

