

# La matière et la technique comme dispositifs de médiation. Le cas des Cartes-Tapisseries d'Alighiero Boetti

Valeria de Luca

▶ **To cite this version:**

Valeria de Luca. La matière et la technique comme dispositifs de médiation. Le cas des Cartes-Tapisseries d'Alighiero Boetti. Congrès de l'Association Française de Sémiotique (AFS 2015): "Sens et médiation. Substances, supports, pratiques : matérialités médiatiques", Association Française de Sémiotique - Université du Luxembourg, Jul 2015, Luxembourg, Luxembourg. pp.371-391. hal-01350648

**HAL Id: hal-01350648**
**https://unilim.hal.science/hal-01350648**

Submitted on 4 Aug 2016

**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.

# La matière et la technique comme dispositifs de médiation. Le cas des Cartes-Tapisseries d'Alighiero Boetti

Valeria DE LUCA
CeReS, Université de Limoges

*Dietro ogni superficie c'è il mistero: o una mano che viene fuori,*
*o una immagine che si accende,*
*o una scrittura che dà la sua immagine.*
Alighiero Boetti[1]

## Préambule

La réflexion globale autour des notions de sens et de médiation ainsi que de leurs relations réciproques fait émerger un champ sémantique et de problématiques s'articulant, à notre avis, sur trois axes principaux et imbriqués entre eux : i) la médiation et le *milieu*, en entendant par médiation l'opération ou le processus à même d'instaurer des environnements et des espaces de circulation de valeurs et d'ancrage des pratiques, ii) la médiation et les instances *médiatrices* – quelle que soit leur nature – par lesquelles l'action de la médiation peut *prendre place* et donner lieu à des configurations spécifiques d'articulation des différences et de persistance des horizons de valorisation, iii) la médiation et le *médium*, lorsque l'on conçoit ce dernier tantôt en sa déclinaison médiatique à proprement parler – les médias –, tantôt en celle de *support* comme lieu d'effectuation et de convergence de pratiques diverses.

Cette perspective triple que la notion de médiation livre à la sémiotique permettrait à cette dernière, en suivant l'intérêt actuel envers la notion de *forme de vie* ainsi que le rapprochement et l'ouverture à certaines suggestions théoriques de l'anthropologie contemporaine, de se configurer comme discipline véritablement médiatrice à l'égard des sciences humaines. Elle serait en mesure d'observer et de décrire lesdites *ontologies*, en tant que grandes schématisations des modes d'articulation et d'identification des relations entre les êtres proposées par l'anthropologue Philippe Descola et reprises par Jacques Fontanille dans son dernier ouvrage (Fontanille 2015), et, à la fois, lesdites *ontogénies* en tant que chemins d'émergence et de développement des êtres et des sociétés, telles qu'elles se trouvent disséminées dans plusieurs contributions de l'anthropologue Tim Ingold[2]. Dans ce cadre, la sémiotique, grâce à ses outils de détermination et d'articulation de différents plans d'immanence (Fontanille 2008), ainsi que par sa vocation première d'interrogation sur le sens du sens – sur l'être du sens et sur ses transformations –, s'avère non seulement une discipline permettant de déterminer des niveaux spécifiques et des moments de l'articulation entre expression et contenu ou de dégager des enchaînements syntagmatiques structurant des scènes et des cours d'action, mais elle se constitue également en tant que discipline permettant d'esquisser ou de préfigurer des trajectoires, des devenirs du valoir même des valorisations et, par conséquent, de penser les temps et les espaces mêmes où des sémioses à venir peuvent s'engendrer.

[1] Note manuscrite, 1985, dans Annemarie Sauzeau (2001), *Shaman/Showman*, Turin, Umberto Allemandi & C., p. 38. « Derrière toute surface il y a mystère : soit une main qui sort, soit une image qui s'allume ou, encore, une écriture qui se donne par sa propre image » (nous traduisons).

[2] Pour un aperçu et une comparaison entre les théories de Philippe Descola et de Tim Ingold, voir l'ouvrage-débat présenté par Michel Lussault (2014), *Être au monde. Quelle expérience commune ?*, Lyon, PUL.

De ce fait, la notion de médiation, en tant que dynamique créatrice de milieux, peut vraisemblablement être conçue en tant que *tissage* – en reprenant l'usage non métaphorique qu'en fait Ingold (2011-2013, 2013) – de formes et de valeurs à travers des processus de reprise et de transposition de matières, techniques et pratiques différentes transversales à plusieurs domaines institutionnalisés de l'agir humain. C'est précisément ce en quoi réside, sans prétention d'exhaustivité, la motivation du cas concret sur lequel porte notre contribution, à savoir l'examen des œuvres et de leur processus de constitution signées par l'artiste turinois Alighiero Boetti[3], dont notamment la série de tapisseries appelée *Mappa* (*Cartes*), fabriquées entre les années 70 et les années 90 entre l'Italie, l'Afghanistan et le Pakistan. En effet, ces quelques deux cents tapisseries interrogent de près les relations entre médiation, traduction et transposition en focalisant l'attention sur le rôle joué par la matière et la technique dans les transformations perceptives et de conduite que la création d'un support (les œuvres-cartes) comporte.

Dès lors, il s'agira, dans un premier temps, de différencier les spécificités respectivement des notions de traduction, transposition et médiation ou, à tout le moins, de déterminer leurs pertinences respectives en termes opérationnels. Deuxièmement, on creusera les engrenages de la machine sémiotique boettienne en observant comment, entre les niveaux des objets et des pratiques – suivant le modèle expressif et stratifié de Jacques Fontanille (2008) –, l'activité médiatrice opère par et dans le dispositif énonciatif et productif, anonyme et multiple de la matière-technique. On verra comment cette activité trouble le domaine de l'art (Basso Fossali 2002), la perception et le statut de l'œuvre, de l'image et du rôle de l'« artiste », en créant de véritables agencements de forces et d'instances indépendants des œuvres mêmes, ainsi qu'en préfigurant, finalement, d'autres formes de perception du temps et d'appropriation de l'espace, ou, autrement dit, d'autres formes de l'*habiter*, suivant les propositions ingoldiennes à propos des relations entre organisme et environnement, entre esprit, perception et action.

## 1. Médiation et traduction. Un voisinage en suspens

À la base du fonctionnement des signes et plus généralement de toute sémiose, la médiation et la traduction révèlent, aussi bien dans la tradition peircienne que dans la tradition (post)structuraliste, la nature même des processus et des formes signifiants, à savoir celle d'être toujours moyens, délégués au nom de ce qui les précède, d'installer un espace de différences et des enchaînements, afin que des figures et des instances puissent être perçues, reconnues et recomposées à leur tour. À partir de ce noyau commun de base, médiation et traduction semblent partager de nombreuses caractéristiques ; pour n'en donner qu'un exemple très rapide, on peut constater que même dans le cas de la *remédiation*, telle qu'elle a été formulée par David Bolter et Richard Grusin (1999), et plus particulièrement dans le cas de ses deux logiques de déploiement, telles l'*immédiateté* et l'*hypermédiation*, il y a une reconfiguration – notamment par rapport à l'hypermédiation – d'une forme médiatique à partir de contraintes de composition de la forme précédente, qui travaille conjointement à une action sur le support et/ou sur son devenir – ambiant – notamment par rapport à l'immédiateté.

Bien que l'on ne puisse trop s'attarder sur le volet concernant la traduction, il est opportun de passer en revue certaines définitions et approches afin de démêler les zones de chevauchement avec la notion de médiation et de dégager les spécificités de cette dernière.

[3] Ou, pour mieux dire, Alighiero *et* Boetti, en suivant le dédoublement du nom réalisé à partir de 1968 par l'insertion de la conjonction *et.*

L'infrastructure théorique autour des différents types de traduction étant riche et historiquement attestée, on choisit de convoquer la traduction inter-sémiotique car c'est d'abord par cette notion qu'une problématique médiatique a été inaugurée comme champ de réflexion sémiotique.

Selon Nicola Dusi (2000, p. 8) « on est face à une traduction *inter-sémiotique* lorsqu'il y a *reprise*, *dans une ou plusieurs sémiotiques et par différentes matières et substances de l'expression*, d'une forme du contenu inter-subjectivement liée à la forme du contenu du texte de départ, suivant un ou plusieurs niveaux de pertinence[4] ». Ces passages impliquent la reconstitution des relations entre expression et contenu suivant la variation des matières expressives, et convoquent par là même différentes stratégies énonciatives de la part des instances chargées de garder la persistance d'une forme seconde dans laquelle on puisse reconnaître le point de départ et la sélection opérée par l'acte de traduction. Cela a conduit d'autres auteurs à parler par exemple de *transduction*, dans l'objectif de proposer « une idée polysensorielle de la traduction, qui pour nous est également polyphonique, polysémique ; elle nous donne des indications très claires sur le fait qu'une traduction est toujours une traduction inter-sensible, une action incarnée de tous les sens ensemble » (Fabbri 2000, p. 11). Dans cette perspective, la traduction inter-sémiotique « se pose donc comme construction locale de commensurabilités entre des langages dans une mise en variation réciproque. La traduction inter-sémiotique conçue en les termes de cette construction de commensurabilités dépasse dès lors la simple idée d'*équivalence* » (Basso Fossali 2008, p. 511[5]). Il s'agit par exemple d'opérer, lorsque les matières et les substances expressives imposent leurs propres configurations, des choix de type tensif, en travaillant sur des rythmes qui peuvent être repris et restitués, ou encore sur le repérage de *motifs*[6] de facture hybride et transversaux aux différents domaines sémiotiques.

Dès lors, le terme *transposition* résume nombre de cas de traduction inter-sémiotique, d'adaptation, etc. :

> Le terme « transposition » […] grâce à l'emploi du préfixe « trans » […] implique l'outrepasser (par exemple dans le cas de « transgresser ») et le transférer (comme dans « transvaser »), en attirant l'attention sur le fait d'aller au-delà du texte de départ tout en le traversant, soit en y multipliant les potentialités sémantiques. (Dusi 2000, p. 32)

En effet, le caractère englobant du terme « transposition » concerne en réalité, dans une perspective gestaltiste et émergentiste des phénomènes de sens, le « caractère *transposable* des formes » mêmes, « si bien que le terme de *transposition* ne signifie pas ici une opération en deux temps, allant d'un domaine A à un domaine B, mais renvoie à la disponibilité immédiate des schèmes dans une variété de milieux » (Cadiot et Visetti 2001, p. 53). La transposition – et cela nous conduit davantage vers le territoire de la médiation – introduit un élément ultérieur qui précise sa propre activité, à savoir les enchaînements des figures, des signes, constituant les délégués à travers lesquels une traduction non seulement peut se réaliser mais également se montrer en tant que telle, ce qui est affaire courante par exemple dans les cas de transpositions cinématographiques. Plus particulièrement, les relations entre

[4] « Si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente legata, a uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto del testo di partenza ». Nous traduisons, souligné par nous.

[5] « La traduzione intersemiotica si pone, quindi, anche come costruzione locale di commensurabilità tra linguaggi e loro reciproca messa in variazione. Tale costruzione di commensurabilità è esattamente ciò che la conduce al di là della mera idea di *equivalenza* ». Nous traduisons.

[6] Cf. notamment Cadiot et Visetti (2001).

transposition et médiation semblent se configurer en les termes d'une montée en généricité (processus d'émergence, dynamique variation-reprise) de la transposition à l'égard de la médiation, et, inversement, en ceux d'une spécification syntagmatique (de plans, d'opérateurs, de conduites) de la médiation à l'égard de la transposition. La transposition, en mettant en relief le devenir-autre de toute forme à un niveau à la fois perceptif, pratique et culturel – un devenir-autre qui est le propre de toute sémiose –, nous permettrait de considérer certains « objets », certaines formes, en tant que stabilisations plus ou moins temporaires, dont la médiation détaillerait les modes de constitution et la répartition de forces et de rôle de leurs opérateurs[7].

En effet, si l'on se situe du côté de la médiation, en cherchant à repérer des définitions qui soient tant soit peu indépendantes de la définition conjointe de médium, on peut constater i) la pluralité de matières, de formes et de substances et par conséquent de supports avec lesquels la médiation doit composer et ii) l'emplacement médian de signes et de figures en tant qu'acteurs de la médiation. La médiation, en ce sens, installe non seulement, comme on l'a anticipé, une dimension de milieu, d'interstice, où négocier la présence de différents matériaux sémiotiques, mais elle semble être animée, davantage que le processus de traduction *stricto sensu*, par une pluralité d'instances.

Il faut d'abord constater qu'en sémiotique, comme des recherches se situant à cheval sur cette discipline et les sciences de la communication[8] l'ont remarqué, la notion de médiation est rentrée définitivement dans l'agenda sous l'élan des études consacrées à l'objet théorique « médium » – en particulier les média numériques –, en vertu de la thématisation de la part du médium dans les questions relatives au support en relation avec les pratiques et les discours qu'il englobe.

D'autre part, le caractère *tiers* de la médiation – tout comme celui de la traduction –, installant des espaces qui lui sont propres, avait été thématisé dans un texte de Pierluigi Basso Fossali. En reprenant la tripartition du signe peircien selon les catégories cœnophytagoriennes, la Tiercéité devient, par son caractère de *Entre-deux-ité* ou *Betweenness*, la médiation propre à toute expérience relationnelle. En effet, la médiation, « a à voir » selon le sémioticien

> avec la gestion de la destinalité, avec les modalités suivant lesquelles un système essaye d'organiser sa relation avec l'entour en réduisant les facteurs de contingence que ce dernier exprime […] En même temps, la médiation est ce qui permet une transmutation continuelle de valences et une commensurabilité entre des valeurs. (Basso Fossali 2007, p. 16)

Dans ce cadre, on peut identifier et différencier plusieurs zones de la médiation en fonction de la pertinence sémiotique activée, en allant de la médiation corporelle pour une sémiotique de l'expérience jusqu'à la sémiosphère en tant que lieu de *remédiation* de l'écologie des relations entre nature et culture. Comme l'affirme le sémioticien,

> l'intermédialité dépasse la traduction de l'intraduisible entre des systèmes culturels ; elle fournit des conditions d'appréhension, de circulation et de socialisation des valeurs […] On recherche non seulement des équivalences entre des parts d'un capital culturel hétérogène, mais également des conditions de remédiation du milieu habité par une altérité […]. Dans la sémiosphère, nature et culture, constamment médiées, sont sujettes à des formes d'imbrication ou d'opposition diverses (ou, en tout cas, elles installent des commensurabilités). […] La sémiosphère décrit

[7] Sur ces thèmes, voir Bondì 2012.
[8] Voir à ce sujet Mitropoulou 2008.

> précisément la médiation radicale par laquelle les identités gagnent des équilibres métastables. (2007, p. 14-15, 23)

Dès lors, si l'on suit cette proposition, la médiation, à la différence de la traduction, opérerait sur des relations et des objets de taille majeure, jusqu'à investir des cultures et des configurations identitaires. Dans la détermination de la frontière sémantique et pratique qui différencie la traduction de la médiation, il faut souligner, à notre avis, deux aspects généraux et complémentaires parmi ceux qui ont été mentionnés, tels : 1) une nuance de *composition*, dans l'acception deleuzienne[9] du terme, comme c'est le cas dans les compositions de Boetti, moyennant lesquelles un nouveau plan est installé à partir de forces multiples et 2) le caractère, lui aussi multiple, pluriel, diffus, voire anonyme, des instances énonciatives qui sous-tendent tout passage médiateur et s'expriment à travers lui.

La traduction, procédant d'un objet sémiotique à l'autre (d'un texte littéraire à un film, d'une peinture à une composition musicale) et devant prendre en compte les instances énonciatives propres de chaque objet – ce qui en ferait pour Eco un cas particulier de l'interprétation –, pourrait être conçue comme une sorte de spécialisation du processus plus général de médiation. En revanche, l'activité de médiation opère non seulement dès le début à un niveau inter-sémiotique, mais elle rend pertinentes des relations expression/contenu à des plans plus inclusifs, tels les pratiques, jusqu'à créer de véritables environnements.

La série de tapisseries *Mappa* de l'artiste italien Alighiero Boetti exemplifie clairement l'activité de médiation telle qu'on l'a esquissée ici et montre également comment la concaténation de la matière et de la technique dans une pratique telle celle du tissage, de la broderie, constitue l'opérateur de la médiation. Dans le cas des tapisseries, une pratique anonyme, sociale, traditionnelle, constitue ou produit des objets – les tapisseries – qui sont eux-mêmes les supports et les emblèmes de plusieurs médiations :

- médiation sensorielle par rapport au spectateur et à l'objet même : la tapisserie comme image et objet à la fois ;
- médiation temporelle : monstration du temps (lent) de la pratique de la broderie, archivage et témoignage (en temps réel) du temps (rapide) des changements politiques à l'échelle internationale, performativité de l'acteur collectif « brodeuses » dans le détachement, comme l'on verra, par rapport à une contrainte de production ;
- médiation inter-domaniale et culturelle : art conceptuel-arte povera/artisanat, appropriation d'une forme (de la part des brodeuses et des tapissiers) et remise en circulation autonome dans un milieu culturel et politique spécifique (production parallèle d'autres tapisseries indépendantes de la série *Mappa*).

À ces aspects il faut ajouter la chaîne et le geste de transposition des formes qui, même avant que le tissage ne commence, allait – du moins pour la production des toutes premières cartes – du coloriage du planisphère à sa copie sur une toile servant de modèle pour les brodeuses.

[9] Cf. Deleuze et Guattari 1991.

## 2. Alighiero e Boetti : histoire et genèse des Mappa

Avant d'expliquer en quoi les *Mappa* sont bien plus que des cartes et même, comme nous le supposons, des anti-cartes, un bref détour sur le procédé artistique d'Algihiero Boetti et sur la genèse des *Cartes* s'impose.

L'artiste italien Alghiero Boetti travaille à Turin dans les années soixante, pendant l'effervescence du courant appelé Arte Povera, influencé à son tour par les artistes et les œuvres provenant des États-Unis, du Pop-art à l'Art Conceptuel en passant par le Minimalisme. Néanmoins, Boetti suit un parcours tout à fait idiosyncratique qui puise dans la différence et la répétition en tant que logiques et ordres à la fois conceptuels et matériels de la composition, où l'application d'une règle – au sens wittgensteinien du terme – ouvre à l'indétermination et à la déterminabilité continuelle et indéfinie des formes et de leur processus génétique.

Comme le souligne le critique d'art Luca Cerizza (2009, p. 12), « les formes de Boetti se montrent en même temps qu'elles montrent leur propre constitution, comme si les possibilités des matériaux ainsi que les lois physiques qui y étaient appliquées, venaient d'être découvertes[10] ». C'est dans ce sens qu'il cherche, comme dans une autre série d'œuvres, à *Mettre au monde le monde*, à ré-créer un nouveau plan de relations en transformant, en transposant, en « faisant la médiation » des matériaux du « monde » et à travers eux. Ce processus, s'il a été tributaire d'un geste concrètement imputable à l'artiste, s'avère cependant un processus d'autopoïèse d'un environnement tissé des interactions réciproques d'organismes et de milieux.

Comme en témoigne une autre série intitulée *Ordine e disordine* (*Ordre et désordre*), ainsi que le dédoublement de son identité opéré en 1967 à travers l'introduction par l'artiste de la conjonction « et » entre son prénom et son nom, les processus d'autopoïèse, de structuration et de reconstruction du monde et de ses relations, sont des processus d'abord anonymes, au sens où ils se placent avant et par-delà les spécifications subjectives. Deuxièmement, ils constituent également des processus génétiques, au sens où les compétitions et les stabilisations de forces et de formes peuvent être interprétées comme les fluctuations entropiques d'un champ énergétique qui « signifie précisément le continuum d'ordre et de désordre, les dissonances et les harmonies, le fait que les opposés se heurtent, s'amalgament et se fondent » (Amman 2009, p. 13-14).

[10] « Le forme di Boetti mostrano se stesse insieme al loro farsi, come se le possibilità dei materiali e le leggi fisiche estatche a essi applicati, fossero appena state scoperte ». Nous traduisons.

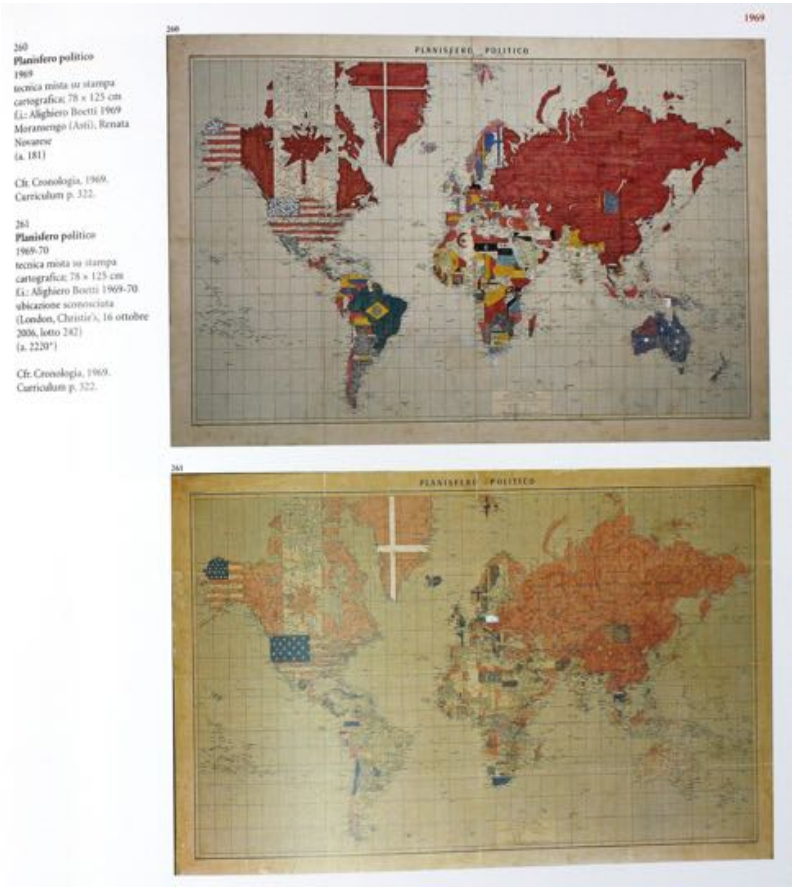



Figure 1. *Planisfero politico*. 1969

La délégation et l'enchaînement des passages identitaires par des séries d'altérités se voient condensés dans un mot valise inventé par Alighiero & Boetti dans les mêmes années : en effet, « entre les deux mots *omonimo* (homonyyme) et *anonimo* (anonyme), il a forgé le terme mixte *ononimo* qu'il a appliqué à la description de certaines de ses pratiques, celles où n'intervenait pas sa main mais celle d'autres personnes » (Sauzeau 2003, p. 16[11]). En particulier, à l'égard des *Cartes*, Boetti avait affirmé que

> le travail de la carte brodée constitue pour moi le maximum de la beauté. Pour ce travail je n'ai rien fait, je n'ai rien choisi, dans le sens où le monde est ce qu'il est et ce n'est pas moi qui l'ai dessiné, les drapeaux sont ce qu'ils sont et ce n'est pas moi qui les ai dessinés ; bref, je n'ai absolument rien fait : quand l'idée de base, le concept, naît, tout le reste n'est pas à choisir. (*in* Sauzeau 2010, p. 34)

En 1969, Alighiero & Boetti effectue un geste premier qui constitue le début de la pratique ayant abouti à la série *Mappa* : sur une carte géographique du monde, le *Planisfero politico* (figure 1), une carte telle celles des écoles qu'il avait trouvée chez un bouquiniste, il colorie au feutre les drapeaux de tous les pays du monde en remplissant les zones correspondant à chaque pays, séparées par les frontières imprimées sur la carte. En outre, à partir de 1967 et jusqu'à 1971, il reconstitue la forme et les contours de territoires troublés par des instabilités

[11] Annemarie Sauzeau, « Le temps des Ulysses et celui des Pénélopes », dans *Ordre et désordre. Oeuvres 1967-1990*, Catalogue d'exposition, FRAC Bourgogne, 2003, p. 16.

politiques ainsi que de véritables guerres, en coupant les images desdits territoires qui étaient reproduites sur les journaux nationaux, tel le quotidien *La Stampa*.

La première pratique de broderie appliquée au territoire remonte elle aussi à 1969, avec le titre *Territoires occupés* (figure 2), où la forme dessinée puis brodée est celle des territoires occupés par l'état israélien, dont l'exécution avait été confiée dans ce premier cas à Annemarie Sauzeau, partenaire à l'époque de l'artiste, puis biographe de l'artiste jusqu'à sa mort.




Figure 2. *Territori occupati*, 1969.

Le remplissage de la forme opéré par le coloriage ainsi que par le tissu contredit un des premiers buts et caractères de toute carte géographique, à savoir le *contour* qui, sur le planisphère, superpose aux frontières environnementales du paysage – naturelles, si l'on veut – les configurations et les organisations politiques et étatiques des territoires.




Figure 3. *Mappa*, 1971-1973.

Successivement, la véritable production des *Cartes* débute en 1971 (figures 3 à 5), lors des deux premiers voyages d'Alighiero & Boetti en Afghanistan. Les dessins des contours du planisphère, introduits au fur et à mesure que les changements politiques engendraient l'instauration de nouveaux drapeaux nationaux, étaient réalisés en Italie par Alighiero & Boetti et/ou par ses collaborateurs, puis envoyés en Afghanistan où, une fois reproduits sur une toile faisant office de support, selon les méthodes artisanales traditionnelles, ils étaient recouverts et remplis par le tissage. Une fois achevées, les tapisseries étaient envoyées en Italie, soit par Boetti même lors de ses séjours en Afghanistan, soit en avion, notamment pendant les périodes politiquement plus instables. Comme l'affirme encore Cerizza,

> Dans les cartes brodées, l'ordre de départ est déjà lui-même un désordre : le planisphère du monde est le résultat toujours changeant et incertain de relations humaines. Ce n'est pas un

ordre qui devient désordre, mais un désordre sous l'apparence d'un ordre qui ne cesse pas de montrer sa re-génération continuelle et potentiellement infinie[12]. (2009, p. 37)



Figure 4. *Mappa*, 1971.

De surcroît, la dynamique de médiation, qui se traduit par l'installation d'une perception nouvelle sur le monde, est confiée à et incarnée par l'agencement entre les brodeuses et le tissage en tant que technique artisanale. En d'autres termes, la dynamique de médiation agit à travers l'introduction dans un environnement d'un élément presque inconnu qui à la fois habite dans le monde-ambiant des tribus afghanes et est habité peu à peu par lui. En effet, il faut souligner d'une part que les brodeuses ne connaissaient pas forcément les cartes géographiques ni non plus, entre autres, les changements de leur propre contemporanéité, l'alphabétisation et la scolarisation ne touchant pas tout le territoire mais pour la plupart les grandes villes du pays. D'autre part, comme l'artiste le relate,

> Les tapisseries sont réalisées par des femmes afghanes se rapportant à une tradition ancienne, propre à cette zone-là du pays. La pratique du tissage s'arrêta dans les années 20, mais elle a été reprise grâce à mes contrats. Ces femmes sont extrêmement expertes dans le choix des couleurs. Je me trouve face à une culture qui remonte à plus de 200 ans, et lorsqu'il y a cent versions réalisées de la même phrase, il y a cent femmes qui travaillent dont chacune d'entre elles a son propre goût. (*in* Mattirolo 1996, p. 47 et suiv.)

[12] « Nelle mappe ricamate l'ordine di partenza è già un disordine: il planisfero mondiale è il risultato sempre mutevole e incerto di relazioni umane. Non è un ordine che diventa disordine, ma un disordine sotto l'apparenza di un ordine che continua a rivelare la sua continua e potenzialmente infinita ri-generazione. » Nous traduisons.



Figure 5. *Mappa*, 1978.

Les brodeuses s'approprient au fur et à mesure de leur travail non pas exactement la carte, mais l'histoire, les rapports de force, les formes des territoires en cours de changement, en les englobant dans la forme – dans l'objet –, dans le volume tissé dont elles maîtrisent la technique. Lors de la production de certaines cartes, il y a eu des erreurs ou bien des variations inattendues, imputables de manière indécidable soit au degré de connaissance cartographique des brodeuses, soit à des facteurs de disponibilité ou non des matières premières, soit à un véritable changement esthétique de la tapisserie de la part des tribus elles-mêmes.

En effet, dans quelques-unes des tapisseries, les drapeaux de certains pays ne correspondaient ni au drapeau en vigueur à l'époque de leur fabrication, ni au drapeau dessiné dans la carte servant de modèle, tandis que dans une autre la couleur des mers et des océans à été le rose (figure 6).



Figure 6. *Mappa*, 1979.

Relativement aux drapeaux et, plus particulièrement, au drapeau afghan, il s'agit d'un détail important dans la mesure où ce dernier est celui qui a le plus fréquemment changé tout au long du XX$^{e}$ siècle (figures 7 et 8). À ce sujet, il faut souligner que ces tissages, dont il était apparu une fois un remplissage entièrement blanc, souvent différents des drapeaux officiels durant l'occupation soviétique puis au début de l'état taliban, manifestent la formation d'une énonciation nouvelle de la part d'une instance silencieuse et non facilement identifiable (figures 9 et 10). Les tribus, notamment celles où il y avait des familles qui pratiquaient la broderie, sortaient des logiques d'appartenance militaire, religieuse ou politique : elles ne constituaient pas un groupe ni ne rentraient sous une appellation spécifique. Ces mêmes tribus avaient été celles chassées au Pakistan, précisément à Peshawar, à la frontière avec l'Afghanistan à l'époque de l'invasion soviétique de 1979 qui avait cessé en 1989. Dès lors, les tapisseries, même si elles devenaient des objets d'exposition dans des musées – malgré le fait qu'elles aient été tièdement accueillies par les critiques lors des premières expositions des années 70 –, renouvelaient, à l'intérieur des tribus et des familles, leur statut d'objet identitaire, d'acteur de la circulation des habitudes et des savoirs (d'un savoir-faire ainsi que d'un savoir-être).





Figures 7 et 8. *À gauche* : drapeau de la République de l'Afghanistan.
*À droite* : drapeau de la République Démocratique de l'Afghanistan (régime soviétique), 1978.

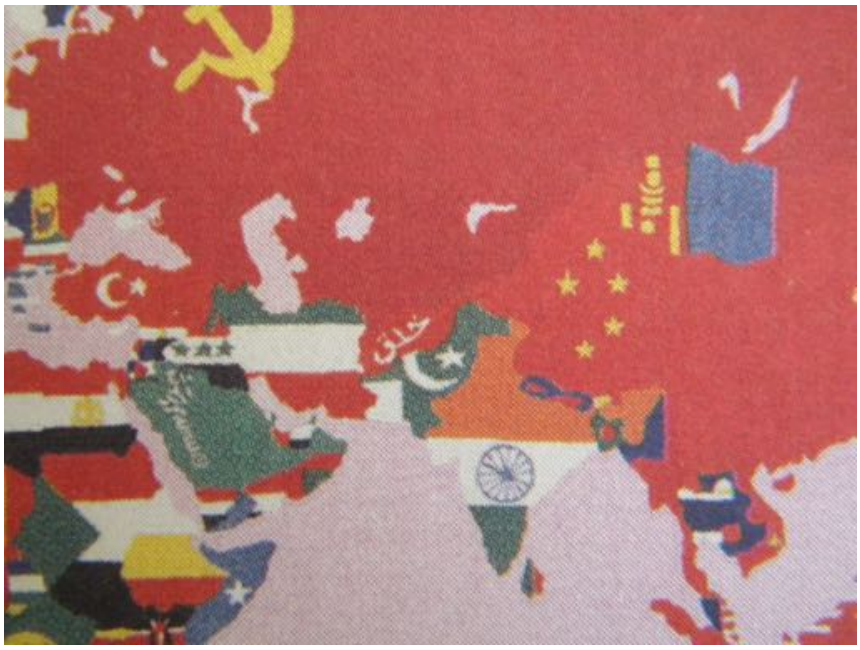


Figure 9. *Mappa*. 1979 (détail).

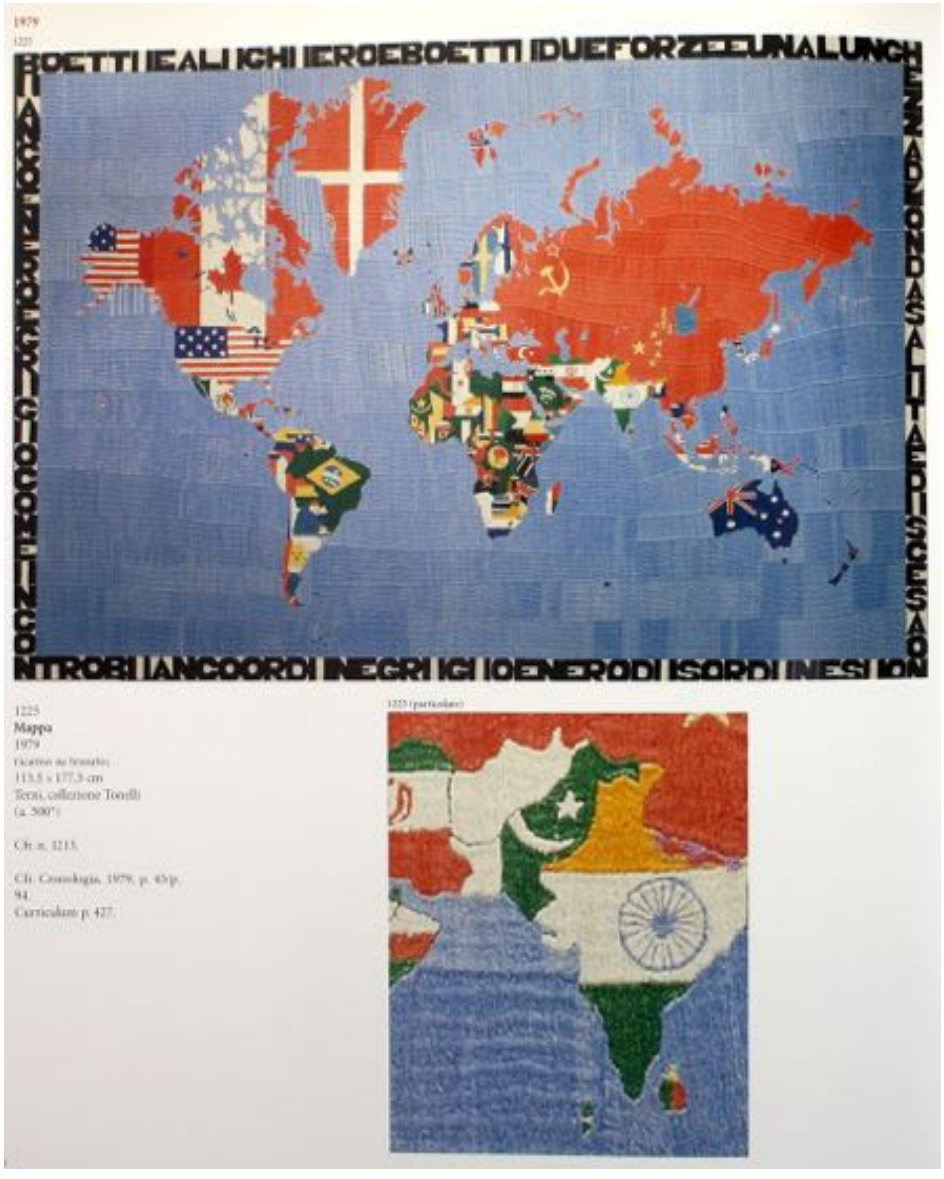
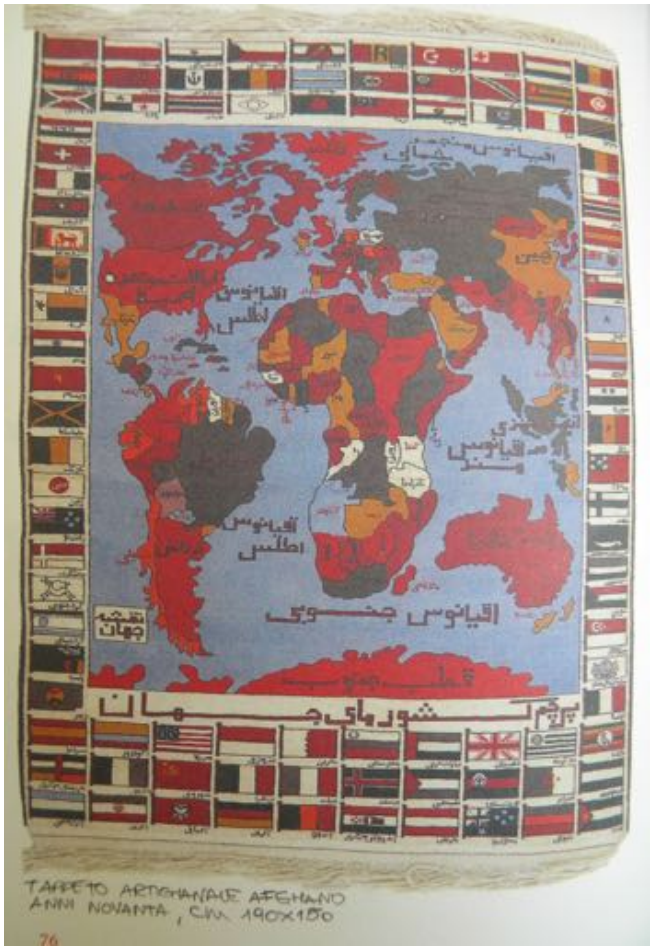



Figure 10, *Mappa*. 1979 (détail remplissage blanc de la plage correspondant à l'Afghanistan).

Outre les tapisseries destinées à la série *Mappa* (figures 11 et 12), dans un entretien entre Alighiero Boetti et l'historien de l'art Nicolas Bourriaud, on apprend qu'à Peshawar

> il y a un million de réfugiés afghans. Parmi eux, certains artisans réalisent des tapis d'un style nouveau, avec des hélicoptères, des tanks, des mots occidentaux, etc. Un Afghan installé à Milan, qui commercialise ce genre de tapis, parle à leur sujet d'un « style Boetti » qui se serait imposé en Afghanistan ! (Bourriaud 1992, p. 74)




Figures 11 et 12. *À gauche* : armes et véhicules, tapis afghan, 1985. *À droite* : tapis afghan, années 90.

Bien que l'on ne puisse pas établir avec certitude si l'apparition de ce genre de tapis a été due immédiatement à la production boettienne, il est incontestable que l'objet tapis se fait médium, véritable plan d'expression du vécu des populations et d'une tentative de relier leur propre identité, déplacée et menacée par la guerre, dans les mailles du tapis. D'autre part, l'investissement sémantique tiers – par rapport à la transformation de la carte en tapisserie –, qui innerve la production parallèle des tapis, semble reconfigurer une manière d'habiter de ces populations en réactivant en même temps une pratique ancrée dans leur société : « dans une

maison afghane par exemple, il n'y a rien, pas un meuble et donc aucun des objets qu'on pose habituellement sur les meubles. Juste des tapis et de petits matelas, des coussins sur lesquels on s'allonge, on boit, on fume et on mange » (Bourriaud 1992, p. 73).

## 3. Les *anti-cartes* en tant qu'emblèmes de la médiation

À partir de ces considérations, et si l'on observe de plus près la constitution matérielle des *Mappa*, on peut soutenir l'hypothèse suivant laquelle elles constituent des *anti*-cartes. Penser les *Mappa* en tant qu'emblèmes de la médiation signifie souligner à la fois le travail de transposition et reprise qu'une forme complexe subit et les procédés qui, par la fabrication de ces « objets », permettent d'agencer des mondes et des domaines différents.

Tout d'abord, comme on l'a mentionné, les tapisseries renversent le rôle et la fonction du contour, fondateur de tout type de carte. Comme l'affirme Anne Beyaert-Geslin, « le contour établit une hiérarchie entre les régions de l'espace, sépare un extérieur et un intérieur et une figure d'un fond […]. Par la ligne, la cartographie témoigne d'une prise de possession du monde » (2013, p. 75). La ligne, ou pour mieux dire, la géométrisation – la « droitisation » – de la ligne, définissant la trajectoire imaginaire (puisque mathématisée, ordonnancée) d'un déplacement, établissant des proportions invariables entre les éléments présents sur la carte et délimitant des lieux ou des territoires à partir d'une perspective aérienne ou virtuelle et imaginaire, configure l'espace, comme l'écrivait Louis Marin, en tant que médium de négociation du pouvoir et des pouvoirs de représentation, en faisant de la carte le signe performatif de ce pouvoir de représentation. C'est ici que l'affirmation de Boetti concernant une sorte de nature donnée de la carte du monde et de ses drapeaux trouve son sens : l'image du monde qui nous est livrée depuis des siècles est celle de la carte que nous voyons mais que nous ne traversons pas, tandis que, lorsque nous mêmes esquissons la carte d'un parcours (par exemple pour donner des indications), les systèmes et les modes de représentation, ainsi que les éléments y figurant, englobent la totalité polysensorielle et phorique de l'expérience du déplacement.

L'abolition du contour opère également ce que l'on peut appeler un renversement du diagrammatique ou, du moins, un travail en intensité plutôt qu'en extension sur celui-ci. De manière générale,

> le diagramme apparaît tantôt comme un cadre de lecture qui prend en charge la perception et anticipe l'interprétation de l'objet sémiotique, tantôt comme une anticipation d'un objet qui reste à produire. Entre interprétation et production le diagramme est cette instance de médiation qui permet d'appréhender et de mémoriser un ensemble d'informations constituées en une forme. […] Les cartes donc sont des diagrammes en devenir, c'est-à-dire qu'elles ont vocation à s'affranchir du papier pour entrer dans notre tête sous la forme d'un schéma. (Beyaert-Geslin 2013, p. 84-85)

Or, les cartes-tapisseries boettiennes, à l'instar du diagramme deleuzien[13], composent, modulent, des rapports entre des forces hétéroclites qui ne sont pas nécessairement de nature représentationnelle. Elles troublent même la figurativité de la carte et récupèrent son geste producteur[14], le geste du peintre, suivant la lecture que Noëlle Batt fait du diagramme chez

[13] Cf. Batt 2005.

[14] Il est également intéressant de remarquer à ce sujet ce qu'Annemarie Sauzeau (2001, p.153) signale à propos de la relation entre corps et carte dans la culture afghane. Il paraît qu'il existe, chez les Afghans, un équivalent de la carte géographique dans le corps humain. Elle relate l'anecdote suivante : « un Afghan, même un enfant, afin de vous expliquer la route vers Hérat et l'Iran, vers Mazâr-e Charîf et le Turkestan, fermera quatre doigts sur la

Gilles Châtelet, où « c'est la main qui trace la possibilité de fait (le diagramme), mais de la possibilité de fait au fait lui-même (le tableau) s'opère un saut qualitatif qui conjoindra le visuel et le tactile dans l'haptique » (Batt 2005, p. 15). L'abolition du contour et, plus globalement, ce renversement diagrammatique, sont obtenus à travers des procédés travaillant à la fois la matière de l'expression et la forme de l'expression dans le passage entre carte-dessin et carte-tapisserie.

Dans le choix des cartes servant de modèles pour la réalisation des tapisseries, on passe de l'utilisation de cartes établies à partir de la projection Mercator à l'emploi de cartes construites suivant la projection Robinson élaborée en 1963 (figure 13). Le critique Cerizza remarque à ce propos l'eurocentrisme reflété par la projection Mercator en opposition avec la projection Robison, qui « ne respecte pas les règles classiques de la cartographie (équivalence, conformité et équidistance). Les distorsions sont mieux distribuées, en créant une image qui ne favorise ni désavantage aucune aire en particulier » (Cerizza 2009, p. 52). Le résultat obtenu dans les tapisseries est flagrant, notamment à l'égard des continents de l'hémisphère sud dont les proportions se rééquilibrent par rapport à l'hémisphère nord. Néanmoins, cette opération ne suffit pas à elle seule à réaliser le renversement dont il est ici question car la modélisation de la perspective demeure. Les *Mappa* vident de l'intérieur l'œil cartographique par l'action de l'épaisseur de la matière, par la constitution d'un support émergeant de la surface même. Elles ne construisent pas des « vues à vol d'oiseau » (Thürlemann 2009) et ne s'appuient pas sur l'œil de la perspective classique. Comme le remarque Svetlana Alpers, opposant l'espace « fenêtre » conçu par Alberti « pour le privilège d'un œil placé au centre d'un dispositif perspectif fait pour lui » (Sauzeau 2003, p. 14) à la situation visuelle de la peinture du nord, où « l'œil est délocalisé, relativisé face au Monde bien plus vaste que son propre champ » (*ibid.*),

> dans sa frontalité anti-perspectiviste […] l'espace d'une Carte brodée de Boetti est un plan immanent qui remonte tout entier en surface. Le « tout-monde » y est donné, tandis que l'œil du « regardeur » est délocalisé : il est forcé de « voyager » […] il ne mesure pas, mais il est mesuré, absorbé par le plan de formes et couleurs, comme par un écran (*ibid.*).

En effet, la matière changeante de la broderie faite à la main crée une zone d'indiscernabilité plastique entre formes et figures, puisque la surface du tissu passe par les mains, l'aiguille et les autres outils de tissage, en y étant par conséquent constamment déformée dans l'acte même de fabrication des formes du planisphère. Dès lors, le travail sur la matière et sur la texture qu'implique la technique du tissage confère une nouvelle profondeur, plus haptique qu'optique, à l'image-objet. Suivant Anne Beyaert-Geslin, « la texture est une fiction du matériau de l'objet […] Si la texture reste étroitement liée aux autres dimensions du visible, elle dépend en première instance de la matière […] la texture serait alors un effort de la matière pour manifester la lumière. » (2003, p. 84-85). Dans notre cas, on pourrait affirmer, en paraphrasant la suggestion précédente, que le tissu-texture est un effort du matériau pour manifester l'espace, l'espace-tout, à l'instar des tapisseries *Tutto*, où des diagrammatisations radicalement nouvelles prennent la place des relations cartographiques/topologiques. La spécificité du fil, c'est précisément le fait d'être à la fois texture et matière, la texture étant couramment définie comme « disposition et mode d'entrecroisement des fils dans un tissage ; état de ce qui est tissé […] disposition et

---

paume de la main droite en tendant le pouce (correspondant à la bande territoriale à l'est, vers la Chine) et là, à l'intérieur de la main tendue vers l'interlocuteur, il tracera la piste avec l'index gauche en indiquant les étapes et les distances en heures, jamais en kilomètres ».

entrelacement des fibres, des éléments constitutifs du tissu organique[15]. » Quant à la matière, la broderie en tant que technique artisanale exalte la virtualité des formes à déterminer en lesquelles le tissu peut se composer. Bien que résultant du parcours de la carte dessinée, suivi et reproduit sur la toile de lin, la couche brodée est non seulement celle qui fait advenir des formes sur un fond, mais celle qui fabrique un fond – et donc un support – en même temps que ses formes. Les cartes acquièrent ainsi un relief et un volume qui, s'ils répondent d'un côté à une finalité « artistique » du moment où leur fabrication est « commandée » par Boetti, ils dépendent, d'un autre côté, de logiques productives et esthétiques autres, liées aux matières premières, aux conditions et à l'organisation de travail[16], à la remémoration d'une technique incorporée, en un seul mot, à la forme de vie de la société en question. Dès lors, si, comme l'affirme Anne Beyaert-Geslin, la matière se caractérise par « une *épaisseur* » et se définit comme « une densité dont le faire artistique actualisera les propriétés dans la sémiose » (2008, p. 105), dans notre cas la médiation entre la démarche artistique et le faire technique artisanal fabrique un support d'ancrage de ces pratiques où leurs différentes valorisations co-existent sur une même surface en proposant des incorporations différentes de cet objet dans chacun des milieux dans lesquels il est incorporé.



Figure 13. *Mappa*, 1989-1992.

[15] Cf. http://www.cnrtl.fr/lexicographie/texture

[16] En effet, il est attesté que la broderie était l'apanage des femmes, tandis que la fabrication des tapis à proprement parler était confiée aux hommes.

Certes, les *Cartes* étaient exposées dans des musées et des galeries au fur et à mesure qu'elles arrivaient depuis l'Afghanistan, mais dans la perspective écologique de la médiation, on ne peut pas négliger la production des tapis parallèle et contemporaine de celle des tapisseries, tout comme les initiatives et les choix plastiques singuliers précédemment évoqués. De ce fait, l'agencement spécifique de la technique et de la matière que les tapisseries affichent permet l'individuation d'instances dans l'acte gestuel, dans le cours d'action dans lesquel les corps s'énoncent[17]. On peut concevoir cette individuation non seulement comme empreinte énonciative sur la surface des tapisseries, mais également en des termes *médiatiques* – pour reprendre le cadre de départ de notre réflexion – de restitution sur un *support* d'une économie sémiotique autre[18]. Pour le dire autrement, d'une part « l'appel de la matière se déploie sous l'égide de la ré-assomption d'un territoire qui, bien qu'il soit transposable, doit se racheter […] D'où le fait que cette même matière expressivement transposée, devient un principe d'attribution, un contenu qui nous pousse et nous individue[19] » et, d'une autre part, « l'artéfact vit dans la société non seulement en tant qu'outil, mais également en tant que corps retrouvant un destin dans l'échéance certaine qui tôt ou tard affectera son équilibre tensif » (Basso Fossali 2008, p. 34 et 41). La médiation ou, pour ainsi dire, l'ajustement entre au moins deux techniques et deux pratiques de composition différentes mais complémentaires – le dessin et le tissage – est à la base de cette convergence de la texture et de la matière dans l'acte même de (re)constitution du support.

La pratique du tissage, se superposant stratégiquement – comme on l'a vu – à la démarche artistique, négocie, se fait médiation entre matière, texture et support, entre la carte comme « *Gedankenexperiment* […], un modèle de la pensée, en présupposition réciproque avec le territoire, un simulacre qui a fini par précéder ce dernier[20] » et l'installation de nouveaux régimes de valorisations perceptives, sociales et culturelles (Migliore 2011, p. 218).

**Pour conclure : de la pratique du tissage au tissage comme forme de vie**

Dans un mouvement théorique visant à interroger des configurations de la conduite humaine toujours plus vastes et à y dégager des séquences syntagmatiques de déploiement capables de restituer aussi bien les discriminations différentielles que les dynamiques de variation, Jacques Fontanille reformule la notion d'énonciation en la concevant comme « instauration », dans la mesure où « la signification émerge de la dynamique d'un cours d'action, et de l'activité d'une instance qui est elle-même en cours d'instauration » (Fontanille 2014). Dans cette perspective, les pratiques mêmes sont entendues en tant que des cours d'action ouverts « *dans une scène* : il s'agit donc d'un domaine d'expression saisi dans le

[17] Cf. Fontanille (2011) et (2008).

[18] Il faudrait en effet réfléchir sur les effets engendrés par l'utilisation de la tapisserie à des fins artistiques dans l'histoire occidentale de la tapisserie, se demander si les productions dites « artisanales » ont été affectées par le choix de ces types de techniques et de « sujets ». Par ailleurs, une utilisation pareille de la tapisserie avait déjà été faite par certaines des avant-gardes artistiques du XX$^{e}$ siècle, sans pour autant laisser une trace considérable dans l'histoire de l'art (et non de la tapisserie). Comme on peut le constater, on est bien au-delà aussi bien d'une problématique de traduction que de celle de la relation, en termes lotmaniens, entre système et extra-système, précisément parce qu'il s'agit pour la broderie et, plus généralement, pour le tissage, d'un ensemble de techniques que différentes sociétés partagent malgré la diversité des destinations pratiques et des modes spécifiques de réalisation. Cf. à ce sujet Ingold (2011-2013)

[19] Basso Fossali 2008. « L'appello della materia è nel segno di una riassunzione di un territorio che, per quanto trasponibile, va riscattato. […] Da qui, il fatto che quella stessa materia che viene trasposta espressivamente diviene principio d'ascrizione, contenuto che ci preme e ci invdividua. ». Nous traduisons.

[20] « [è] cioè un modello di pensiero, in presupposizione reciproca col territorio, ma come simulacro che ha finito per precederlo. ». Nous traduisons.

mouvement même de sa transformation, mais qui prend forme en tant que scène » (Fontanille 2008, p. 26). La relation entre transformation du cours d'action et stabilisation d'une scène revient à affirmer le lien, à l'œuvre dans les pratiques, entre expérience et processus de valorisation. En effet, comme le souligne le sémioticien, « l'expérience sera donc le plan d'immanence à partir duquel peut opérer l'instauration du sens des pratiques ». Également, la constitution d'une scène pratique, en tant qu'opération de retour « en acte » des valorisations vers les valeurs émergentes tout au long du cours d'action, veut dire que « *toute énonciation pratique est une exploration réflexive* au cours de laquelle émergent et se constituent un ou plusieurs actant-corps auxquels peuvent être imputés les effets de la mise en procès et de la régulation de ce procès » (Fontanille 2014).

Comme on a cherché à le montrer, dans le cas du tissage des *Cartes* boettiennes, la médiation opérée par la matière et la technique au niveau de l'objet ainsi qu'à celui de la pratique, permet, par la fabrication d'un objet à la fois cognitif, social et artistique, de considérer la pratique même comme une scène d'organisation et de déploiement d'un être ensemble qui investit plusieurs communautés et cultures. C'est dans ce sens, comme en témoignent par ailleurs les travaux de Tim Ingold consacrés précisément au tissage et à l'habiter, que le tissage déborde les frontières d'une pratique pour se configurer éventuellement en tant que forme de vie à part entière. En effet, la médiation à l'œuvre dans le cas examiné nous restitue la création d'un véritable milieu où un projet artistique négocie sa propre faisabilité – sa propre existence – avec une tradition et une technique spécifiques, qui rétroagissent les unes sur les autres. On pourrait objecter à cela le fait que la production des cartes s'était arrêtée peu après la mort de l'artiste en 1994, mais cela concernerait la stratégie artistique mise en place par Boetti plutôt que le tissage même : ce qu'il faudrait explorer – et c'est également ce qui à cette époque-là était difficile à découvrir en Afghanistan à cause de l'instauration du régime taliban –, ce seraient précisément la survivance hypothétique de cette pratique, la relation à la géographie chez les populations rurales, ou encore d'autres cas possibles d'imbrication entre plusieurs acteurs dotés de statuts différents dans une production artistique. C'est en suivant ces parcours que l'on peut suivre une forme et décréter sa vie ou sa disparition et c'est dans cette acception qu'un exemple pareil installe un environnement, ne serait-ce que par les modifications perceptives qu'il produit en amont et en aval de la pratique qui l'engendre. La médiation peut tisser un environnement dans la mesure où, comme l'affirme Yves Citton, elle substitue une logique relationnelle à une logique de contenant/contenu dans le rapport à l'environnement même : « nous ne vivons pas "dans" un certain environnement : nous sommes un ensemble de relations, qui nous constituent en même temps qu'elles constituent notre environnement. » (Citton 2012, p. 2). Finalement,

> le monde de notre expérience ne cesse de se renouveler autour de nous à mesure que nous tissons. S'il y a une surface, elle est comparable à la surface du panier ; elle n'a ni « intérieur » ni « extérieur ». L'esprit n'est pas au-dessus, ni la nature en dessous. Où se trouve l'esprit alors ? Dans le tissage de la surface elle-même. Et c'est à l'intérieur de ce tissage que nos projets de fabrication, quels qu'ils soient, sont formulés et réalisés. Nous ne pouvons fabriquer que si nous sommes capables de tisser (Ingold 2013, p. 219)

## Références bibliographiques

AMMAN, Jean-Christophe (2009), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo I*, Turin, Electa
— (2012), *Alighiero Boetti. Catalogo generale. Tomo II*, Turin, Electa

— ROBERTO, Maria Teresa, SUZEAU, Annemarie (éd., 1996), *Alighiero Boetti, rétrospective. Turin : Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea ; Villeneuve d'Ascq : Musée d'art contemporain de la Communauté Urbaine de Lille ; Vienne : Museum Moderner Kunst - Stiftung Ludwig,* Milan, Mazzotta. Catalogue d'exposition.
BASSO FOSSALI, Pierluigi (2007), « Di mediazione in mediazione. Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera », *Visible*, n° 3, Limoges, Pulim, p. 11-55
— (2008), *Vissuti di significazione*, Pise, ETS.
BATT, Noëlle (2005), « L'expérience diagrammatique. Un nouveau régime de pensée », *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement)* 22, Paris, PUV.
BEYAERT-GESLIN, Anne (2003), « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée*, vol. 31, n° 3, 2003, p. 81-90. http://id.erudit.org/iderudit/008439ar
— (2008), « De La texture à la matière », *Protée*, vol. 36, 2008, p. 101-110, http://id.erudit.org/iderudit/019026ar
— (2013), « Stratégies cartographiques », *Visible*, n° 10, Limoges, Pulim, p. 71-86
— (2014), « L'art comme texte et comme pratique de laboratoire » *in* A. Beyaert-Geslin, et M. G. Dondero (éd.), *Arts et sciences. Approches sémiotiques et philosophiques des images*, Liège, Presses Universitaires de Liège
BOATTO, Alberto (1984), *Alighiero & Boetti*, Ravenna, Essegi
BONDÌ, Antonino (éd.) (2012), *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Milan, Mimesis
CADIOT, Pierre et VISETTI, Yves-Marie (2001), *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.
CELANT, Germano (2001), *Alighiero Boetti*, Milan, Skira.
CERIZZA, Luca (2009), *Le Mappe di Alighiero e Boetti*, Milan, Electa.
CITTON, Yves (2012), en collaboration avec Saskia Walentowitz, « Pour une écologie des lignes et des tissages », *Revue des Livres*, n° 4, p. 28-39.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit
DESCOLA, Philippe et INGOLD, Tim (2014), *Être au monde. Quelle expérience commune ?*, débat présenté par Michel Lussault, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
DUSI, Nicola (2000), « Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica », *Versus* 85/86/87, Milan, Bompiani.
FABBRI, Paolo (2000), « Due parole sul trasporre », *Versus* 85/86/87, Milan, Bompiani, p. 271-284
FONTANILLE, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
— (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF.
— (2014), « L'énonciation pratique : exploration, schématisation et transposition », communication au Colloque Common'14, Liège, 24—26 septembre 2014. En ligne : http://www.lucid.ulg.ac.be/conferences/common14/downloads/Expose%20Jacques%20Fontanille.pdf
— (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
INGOLD, Tim (2010), « L'outil, l'esprit, la machine. Une excursion dans la philosophie de la "technologie" », *Techniques et cultures* 54-55, vol. 2, p. 291-311.
— (2011-2013), *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles.
— (2013), *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles.
LE GUERN, Odile (2009), « Le Support comme limite et les limites du support », *Actes Sémiotiques*, en ligne : http://epublications.unilim.fr/revues/as/3196
MATTIROLO, Anna (éd., 1996), *Alighiero e Boetti. L'ulitma opera, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)*, Rome, Sacs.

MIGLIORE, Tiziana (2011), « Sul disordine di lettura. La carta geografica nell'arte contemporanea », dans, Valeria Bucchetti (éd.), *Altre figure. Intorno alle figure di argomentazione*, Milan, Franco Angeli, p. 217-227

MITROPOULOU, Eléni (2008), « *Vers une sémiotique du medium* », *Actes Sémiotiques*, en ligne : http://epublications.unilim.fr/revues/as/3167

SAUZEAU, Annemarie (2001), *Shaman Showman*, Turin, Umberto Allemandi & C.

— et LATREILLE, Emmanuel (2003), *Ordre et désordre du monde*. *œuvres 1967-1990*, Dijon, FRAC Bourgogne. Catalogue d'exposition.

THÜRLEMANN, Felix (2009), « Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique », *Actes Sémiotiques*, n° 112, en ligne : http://epublications.unilim.fr/revues/as/2898

VALLE, Andrea (2009), « "Mettre au monde le monde". Sur la relation entre sémiotique de la production et production sémiotique », *Actes Sémiotiques*, en ligne : http://epublications.unilim.fr/revues/as/3213