Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 7 | 2019

Par-delà art et artisanat

Chiara Vigo ou la maîtrise de soie

Pensée magique, processus technique et démarche scientifique en question

Chiara Vigo, Seamless Silkstress. On Magic Thinking, Technical Processes and Scientific Methods

Patricia Ribault

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/7055>

DOI : 10.4000/imagesrevues.7055

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Patricia Ribault, « Chiara Vigo ou la maîtrise de soie », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 7 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2019, consulté le 08 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7055>

Ce document a été généré automatiquement le 8 juin 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Chiara Vigo ou la maîtrise de soie

Pensée magique, processus technique et démarche scientifique en question

Chiara Vigo, Seamless Silkstress. On Magic Thinking, Technical Processes and Scientific Methods

Patricia Ribault

- 1 À Sant'Antioco, une petite île au sud de la Sardaigne, un art rare et précieux risque bien de disparaître avec l'une des dernières personnes au monde qui le pratiquent, une tisseuse de soie marine nommée Chiara Vigo (fig. 1).

Fig. 1

Chiara Vigo nettoyant des fibres de byssus à la main, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.
Image : Patricia Ribault 2016

- 2 Âgée de plus de soixante ans, elle cherche à transmettre cette tradition remontant à l'Antiquité et consistant à récolter, éclaircir, tisser et broder un petit amas de fibres très fines et résistantes qui se forme au pied de la *Pinna nobilis*, un grand mollusque bivalve de Méditerranée¹ (fig. 2).

Fig. 2

Pinna nobilis, Atlas de poche des coquilles des côtes de France, Paul Klincksiek, 1913
Klincksiek

- 3 Révélant volontiers ses secrets de fabrication, elle fait la démonstration de la transformation du byssus en soie de mer, notamment aux scientifiques de l'Université de Cagliari en Italie ou du Max Planck Institute for Colloids and Interfaces de Potsdam en Allemagne. Ces derniers s'intéressent d'une part aux propriétés mécaniques de ce biomatériau, et d'autre part au processus technique transformant les fibres naturelles en un matériau manufacturé qui scintille comme de l'or au soleil². Chiara Vigo accompagne également sa pratique de gestes et rituels plus ou moins spectaculaires qu'elle qualifie de « magiques » et qui questionnent les modes d'action et de transmission du savoir en regard des processus analytiques des sciences et techniques. Ce sont ces us et coutumes que nous décrivons et questionnons ici, car s'ils sont relativement problématiques dans le contexte historique et culturel de production de soie marine, ils ne s'opposent pas nécessairement à la démarche scientifique, envisagée comme *démonstration*. C'est alors le sens de ces rites qui est en jeu par rapport aux modèles rationnels, à une époque où les processus techniques ne sont plus censés avoir de secrets d'ordre magique. Notre démarche s'apparente à une réflexion philosophique plus qu'à une enquête ethnographique à proprement parler, tout en côtoyant les questionnements et les travaux d'ethnologues et anthropologues qui ont travaillé sur le monde magique tels Ernesto De Martino ou Jeanne Favret-Saada.

Le projet « soie de mer »

- 4 Quand, à l'invitation de Peter Fratzl, le directeur du Max Planck Institute de Potsdam, j'ai rejoint le projet « soie de mer » en 2016, les scientifiques de son équipe³ étudiaient

les propriétés du byssus de *Pinna nobilis* et essayaient de comprendre comment Chiara Vigo réussissait à le transformer en fil d'or, tout en tenant compte des aspects rituels et culturels de sa pratique. Ils l'avaient invitée quelque temps auparavant dans leur laboratoire pour observer son mode opératoire et avaient été fort surpris de la voir s'exécuter à grand renfort de gestes spectaculaires et de chants sacrés. Le projet de recherche mené conjointement par le Max Planck Institute de Potsdam et l'Université Humboldt de Berlin est donc né de l'intérêt mutuel porté au processus de transformation du byssus en soie marine selon deux perspectives distinctes, l'une passant par l'observation structurelle de la matière (ses propriétés physiques et mécaniques) et l'autre par l'observation culturelle des changements d'usage et de valeur de la matière en artefacts.

Fig. 3

L'entrée du Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

- 5 J'ai immédiatement accepté de me lancer dans cette étude pour comprendre comment, de manière assez paradoxale, Vigo tentait à la fois de protéger ses secrets et de sauvegarder son métier en divulguant ses processus opératoires. Je me suis rendue en juillet 2016 dans son atelier-musée (fig. 3), étonnant bric-à-brac mêlant textes sacrés, icônes et images saintes, quelques-unes de ses réalisations et celles d'autres artisans locaux, un espace de reconstitution du fond sableux où vivent les grandes nacres⁴ (fig. 4), et enfin son espace de travail, muni d'une table, une chaise, une lampe-loupe et de quelques outils (fig. 5), d'un métier à tisser et d'une vingtaine de chaises disposées à la manière d'une salle de spectacle (fig. 6).

Fig. 4

Reconstitution des fonds marin où vivent les grandes nacres, Chiara Vigo, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

- 6 Cet espace, concédé par la mairie de Sant'Antioco⁵, elle l'a fait sien et l'utilise aussi bien pour travailler que pour accueillir des visiteurs ou des élèves venus des quatre coins du monde, auxquels elle enseigne toutes les techniques de tissage, *sauf* le tissage de soie de mer, qu'elle considère comme sacré, et, à ce titre, relevant d'une transmission élective et sélective (nous y reviendrons). Qu'on vienne la voir de loin, comme cette équipe de télévision américaine en repérage pour un projet de documentaire, ou que l'on passe par là en curieux, comme de nombreux touristes en période estivale, c'est dans ce lieu éclectique qu'on peut la voir œuvrer, avec ou sans rendez-vous. Je l'ai observée plusieurs fois produire et reproduire ses gestes devant un public sans cesse renouvelé, l'ai interrogée et écoutée me dire à chaque fois ni tout à fait la même chose ni tout à fait une autre, jouer son rôle d'ambassadrice d'une tradition sacrée en voie de disparition et mettre en scène sa démonstration comme le ferait une grande prêtresse ou une prestidigitatrice⁶.

Fig. 5

La table de travail : brosses à carder, lunettes, pelotes de byssus, ciseaux, et la concoction « magique », Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

Fig. 6

Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne (intérieur).

Image : Olaf Avenati 2016

- 7 Deux aspects de sa pratique m'ont particulièrement interpellée : le mélange de technique et de magie au cœur de ses opérations, et sa position sur la figure du maître, par opposition à celle de l'artisan. Chiara Vigo soutient en effet qu'un acte magique qu'elle seule peut effectuer est garant du succès de l'opération technique. En d'autres termes, le processus de transformation n'est efficace que s'il comporte un geste d'*initié* qui échappe à l'analyse rationnelle, dont la transmission ne peut se faire que selon des critères subjectifs et personnels, telle la reconnaissance de maître à élève ou de mère en fille. On peut également y voir un acte de signature qui rend légitime aussi bien le processus de transformation de la matière que l'artefact dérivé de ce processus. Vigo parle en effet volontiers de ses broderies comme étant le fruit de sa « création d'artiste », inscrite dans la tradition des motifs décoratifs sardes, telles les poules, les

paons, les fleurs ou les personnages que l'on retrouve sur les céramiques, les châles ou les tapis brodés au point noué.

- 8 Elle considère également la soie de mer comme un don de la mer qui ne doit faire l'objet d'aucune transaction. C'est pourquoi elle ne fait pas commerce de ses productions, elle les donne aux femmes enceintes ou aux jeunes mariés qui en font la demande pour eux ou pour leurs enfants, et elle met cet art qu'elle a reçu en héritage au service du désir des autres – d'enfant, de chance ou de bonheur – qu'elle matérialise par ses broderies (fig. 7).

Fig. 7

Broderies de motifs traditionnels sardes en soie marine sur pan de lin (détail), Chiara Vigo.

Image : Patricia Ribault 2016

- 9 Les robes ou les tissus qu'elle orne de ce fil d'or ne sont pas voués à devenir des objets de culte, mais plutôt des objets porteurs de bonne fortune domestique, qui accompagnent et protègent au quotidien ceux qui les possèdent. Selon ses dires, elle n'a d'autres sources de revenus que les dons qui lui sont faits en échange de ses productions. Lorsque j'étais de passage, elle a reçu quelques visites de jeunes femmes sardes enceintes ou de leur mère, munies d'un pan de lin pour réaliser une robe de naissance ou de baptême brodée de soie marine⁷. Des familles, sardes ou italiennes, étaient également présentes et elle a réalisé des fils dorés qu'elle a donnés volontiers aux enfants qui la regardaient et l'écoutaient, bouche bée, entonner des sons gutturaux tout en soufflant dans un bocal. Une femme plus âgée était également présente certains jours à ses démonstrations et semblait lui vouer un culte sans borne, me répétant que la magie opérait *vraiment*, comme si la performance provoquait un enchantement sans cesse renouvelé⁸. En outre, Vigo ne se considère pas comme une artisane mais comme un *maestro*, figure tutélaire complexe sur laquelle nous reviendrons.

Fig. 8

Extrait de la Torah mentionnant le byssus et échantillons de soie teintée dans la masse (bleue, pourpre et écarlate)

Image : Patricia Ribault 2016

- 10 Cette vision de la maîtrise, de la magie et du travail est-elle irrémédiablement vouée à disparaître, ou peut-on encore concevoir des modes d'existence communs au savoir scientifique et à la pensée magique ? Ces gestes, ces objets et ces rites ont-ils encore un sens, alors qu'on s'efforce, au moins depuis les Lumières, de remplacer les croyances obscures et les pratiques magiques par un savoir encyclopédique et des opérations raisonnées ? Enfin, ces productions matérialisent-elles les désirs de celles et ceux qui en font la demande, ou ont-elles à voir avec des conduites symboliques et culturelles ancrées si profondément qu'elles peuvent encore cohabiter avec les sciences et techniques contemporaines ? Nous nous arrêterons sur ses gestes techniques et ses actes magiques d'abord, suivant les différentes étapes de transformation de la matière première en un matériau manufacturé investi des pouvoirs surnaturels que ces gestes lui confèrent ⁹, et sur l'idée de maîtrise ensuite, qu'elle défend avec ferveur, notamment dans un court texte intitulé « *Su maistu* » (Le maître), qui trône dans son atelier parmi les icônes et les extraits de la Bible ou de la Torah mentionnant le byssus (fig. 8 et 9).

Fig. 9

Broderie au fil de byssus sur coton suivant le modèle de l'icône, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

Le processus de formation et de transformation du byssus

- ¹¹ Au moment de la formation des fibres, le pied mobile du coquillage forme un canal à vide à travers duquel la sécrétion de protéines de la glande byssogène se répand sous forme de mousse collante qui s'accroche dans le sable ou sur un rocher à l'aide de la pointe du pied¹⁰. Au contact de l'eau, elle se solidifie et devient la fibre de byssus, composée principalement de protéines et de kératine. Les propriétés mécaniques de ce biomatériau extrêmement lisse et léger, flexible lorsqu'il est humide et très résistant lorsqu'il est sec intéressent les scientifiques car elles ouvrent la voie à des applications futures prometteuses, parmi lesquelles on compte déjà une colle biologique utilisée en chirurgie¹¹. Quant à la production de soie de mer, si l'on se réfère aux différents textes que l'historienne de la soie de mer Felicitas Maeder a compilés¹², elle remonte au moins à l'Antiquité tardive dans de nombreux pays méditerranéens, et ce bien qu'aucune trace d'ateliers de production n'ait jamais été trouvée. Selon Maeder, « il n'y a probablement jamais eu de véritable industrie de la soie de mer. Elle était produite à la maison, dans les écoles de filles, les orphelinats ou dans les couvents¹³ ». Chiara Vigo s'inscrit donc dans cette tradition d'ateliers (ou plutôt de *laboratori*) à taille domestique, tout comme les deux autres tisseuses connues de Sant'Antioco, les sœurs Assuntina et Giuseppina Pes, qui ne pratiquent plus que par dévotion (leur dernière production est une tapisserie réalisée à l'occasion du Jubilé de l'An 2000 pour le Pape Jean-Paul II) ou pour effectuer des démonstrations publiques, à l'instar du Congrès international en

archéologie expérimentale sur le byssus et la pourpre auquel elles ont été invitées en 2013 à Lecce pour effectuer une démonstration de traitement et transformation du byssus en soie de mer ¹⁴. Elles sont par ailleurs en conflit ouvert avec Chiara Vigo par posts de blogs interposés quant à leur pratique et la provenance de leur matière première¹⁵.

Fig. 10

Pinna Nobilis ancrée dans un herbier de Posidonie, Sardaigne

Image : Wim Kristel 2010

- 12 En effet, Chiara Vigo raconte volontiers qu'à certaines périodes de l'année, elle plonge en apnée jusqu'à treize, voire dix-sept mètres de profondeur, là où s'ancrent les grandes naces (endroits qu'elle entend garder secrets) (fig. 10) pour prélever leur « barbe » sans les tuer, et ce bien que l'espèce soit protégée depuis 1992 par une loi européenne interdisant strictement de déranger ou de pêcher les mollusques, de faire commerce ou même de prélever des coquilles vides de *Pinna nobilis*. Les sœurs Pes, elles, tiennent leur byssus de l'atelier du maître Italo Diana, fondé en 1920 à Sant' Antioco et dont elles revendiquent l'héritage. Et leur savoir-faire leur a été transmis par deux de ses élèves, Leonilde Mereu (la grand-mère de Chiara Vigo, qui leur enseigna les rudiments du métier) et Efisia Murroni, qui finit leur apprentissage et leur transmet les dernières pelotes de byssus de l'atelier Diana avant l'interdiction légale de prélever le matériau¹⁶. Nous n'entrerons pas plus avant dans ce débat, mais noterons tout de même, à l'instar de Felicitas Maeder, que Chiara Vigo n'est pas la seule à exercer cet art, et que ses façons de faire et de réécrire l'histoire de la production de soie de mer à l'aune de son histoire familiale et de son approche mystique entament la légitimité de sa position de « dernière des Mohicans », position que les médias de masse relaient volontiers, au point de brouiller les études ethnologiques et historiques approfondies¹⁷. Pour autant, Chiara Vigo exerce son art publiquement, se bat pour le faire connaître et reconnaître au niveau international et c'est finalement grâce au côté spectaculaire de

sa pratique, qui a fortement interpellé mes collègues scientifiques, que j'ai pu franchir la porte de son atelier-musée¹⁸.

Fig. 11

Fibre de byssus non traitée, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

Fig. 12

Fibre de byssus non traitée, cardée, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

- 13 Revenons-en au traitement des fibres : une fois qu'elle atteint les mollusques, elle coupe les fibres et replace les moules au sol de sorte qu'elles puissent se redresser et s'ancrer à nouveau dans les fonds rocaillieux ou sablonneux. Le procédé de transformation est assez simple : les fibres sont dessalées par immersion dans l'eau douce pendant vingt-cinq jours (fig. 11). Une fois qu'elles sont sèches, elles sont nettoyées grossièrement à l'aide d'une brosse à carder afin d'enlever la plus grande partie des sédiments, puis chaque fil est séparé de la masse de byssus brut (fig. 12).

Fig. 13

Formation d'un fil de byssus à l'aide d'une loupe, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.
Image : Patricia Ribault 2016

Fig. 14

Outils ayant appartenu à la grand-mère de Chiara Vigo, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.
Image : Patricia Ribault 2016

- 14 Parce que la soie de la mer est trois fois plus fine qu'un cheveu humain, Chiara Vigo se sert d'une loupe, de ses ongles et d'une pince à épiler pour retirer les dernières impuretés (fig. 13). Ensuite, elle torsade la soie manuellement autour d'un petit fuseau en bois (fig. 14), tout en chantant en sarde et en hébreu. Lorsque les fibres forment un long fil, elle saisit un pot de liquide jaunâtre sur l'étagère. « Maintenant, nous allons entrer dans un royaume magique », dit-elle, laissant tomber le fil dans une concoction de citron, de lavande ou de cèdre et de trois types différents d'algues. Puis elle exhale dans le bocal en produisant un son guttural profond qui impressionne tout le monde (surtout les enfants), retire le fil du bocal au bout de quelques secondes, le lisse dans sa bouche, puis entre ses doigts. Ces quelques instants suffisent à rendre le fil élastique, qu'elle exhibe avec fierté, montrant comment il est passé de rigide à souple et comment il brille désormais à la lumière du soleil. Enfin, elle entrelace la soie filée dans le métier à tisser et brode des motifs décoratifs dans des pans de lin ou de coton qui serviront ensuite à réaliser des robes de baptême, des housses de coussin, ou de petits objets ornementaux (voir la vidéo).

Secrets de fabrication, prestige de magicienne

- 15 Selon elle, la technique ne fonctionnerait pas sans la magie. C'est une situation intéressante, car a priori contradictoire : tout en offrant ses secrets de fabrication à la science, en donnant les recettes de ses décoctions et en faisant la démonstration de son *modus operandi*, elle soutient que la science ne peut découvrir le secret ultime de sa technique ancestrale (elle serait la dernière d'une lignée de trente générations de

tisseuses de soie de la mer), car elle repose sur un acte fondamental magique (ou sacré), intrinsèquement lié à sa personne et complémentaire du processus technique. On peut y voir un acte de foi inébranlable en sa pratique rituelle, si puissante qu'elle ne craint pas la confrontation avec des analyses rationnelles, ou bien se demander si elle ne garde pas une partie de ses recettes pour elle. En confrontant les gestes techniques et les rituels magiques aux méthodes scientifiques, elle prend malgré tout (et peut-être malgré elle ?) un risque, celui de perdre le prestige du magicien que les artisans et les artisanes protégeaient jalousement par le passé, et de dissoudre la part sacrée de son travail dans les analyses rationnelles des scientifiques, quand bien même, à ce jour, ils n'ont pas encore percé tous les secrets de son art. À moins, bien sûr, de considérer qu'aucune analyse scientifique ne soit en mesure de rivaliser avec ce qu'une performance comme la sienne peut apporter sur le plan symbolique, esthétique et social au processus même de transformation du matériau. Cette dernière hypothèse permet de sortir du dualisme entre pensée magique et pensée technique, puisqu'elle situe les deux types de pratiques sur des registres différents, effaçant toute tentation de classification transcendante au profit de plans d'immanence distincts.

- 16 Dans *Forgerons et alchimistes*, Mircea Eliade retrace les étapes d'une mythologie du « savoir-faire » et remarque que la possession du secret de fabrication donne un pouvoir créateur considérable à celui qui façonne des objets :

« Faire » quelque chose, c'est connaître la formule magique qui permettra de l'« inventer » ou de la « faire apparaître » spontanément. L'artisan est de ce fait un connaisseur de secrets, un magicien - aussi tous les métiers comportent-ils une initiation et se transmettent-ils par une tradition occulte. Celui qui *fait* des choses efficaces est celui qui *sait*, qui connaît les secrets de les faire¹⁹.

- 17 Le métier artisanal « rentre » en faisant plus qu'en disant, en observant et en imitant plus qu'en apprenant des préceptes. « *Devi rubare con l'occhio* » me disaient les maîtres verriers vénitiens lorsque je leur demandais de m'expliquer un geste²⁰. Rien ne sert de t'expliquer, tu dois « voler des yeux », c'est la seule manière d'apprendre. Plus précisément, le geste s'associe à la parole - explicative, rituelle ou magique - pour transmettre le savoir et lui assurer une certaine pérennité. La matière n'est donc pas seulement orale, elle est aussi *visuelle* et *tactile*. L'initiation est « occulte » pour le non-initié qui, littéralement, ne peut *voir*, mais elle consiste en une démonstration par les gestes, voire les rites qui les accompagnent. C'est un secret du corps qui se transmet à l'abri des regards, d'abord pour préserver d'éventuels secrets de fabrication de la concurrence, mais aussi pour garder une aura de mystère autour des savoir-faire, à l'image du savoir du magicien. Gilbert Simondon, lorsqu'il compare le savoir encyclopédique de l'ingénieur à celui de l'artisan, du berger ou du paysan, parle de « représentations sensorielles et qualitatives, très près des caractères concrets de la matière », d'un « pouvoir d'intuition et de connivence avec le monde qui lui donnera une très remarquable habileté manifestable seulement dans l'œuvre et non dans la conscience et le discours.²¹ » En ce sens, les savoirs artisanaux ne peuvent être transmis par l'écrit, ils doivent être « imprégnés » par l'habitude, acquise par expérience.

- 18 Une autre raison, plus ancienne encore que la suprématie des arts libéraux sur les arts mécaniques, est à chercher du côté de la hiérarchie entre corps et esprit. Selon André Leroi-Gourhan, la fonction de l'artisan dès ses origines, est « celle qui prête le moins aux valorisations honorifiques²² » et cette discrimination remonte à celle, ancestrale, qui s'est opérée entre les fonctions intellectuelles et manuelles :

Par rapport à la « sainteté » du prêtre, à l'« héroïsme » du guerrier, au « courage » du chasseur, au « prestige » de l'orateur, à la « noblesse » des tâches rurales mêmes, son action est simplement « habile ». C'est lui qui matérialise ce qu'il y a de plus anthropien dans l'homme, mais il se dégage de sa longue histoire le sentiment qu'il ne représente qu'un des deux pôles, celui de la main, à l'antipode de la méditation. À l'origine de la discrimination que nous faisons encore entre l'« intellectuel » et le « technique » se trouve la hiérarchie établie chez les Anthropiens entre action technique et langage, entre l'œuvre liée au plus réel de la réalité et celle qui s'appuie sur les symboles²³.

- 19 Aussi puissant, nécessaire et mystérieux que soit leur art, les artisans des premières civilisations sont toujours soumis aux chefs militaires auxquels ils fournissent leurs armes. Le génie technique est peu de chose tant qu'il est tenu dans les mains du fabricant ; ce n'est qu'entre celles du guerrier que les armes ont un sens, ou dans celles du musicien que les instruments se mettent à jouer de la musique. C'est l'une des raisons pour lesquelles les artisans des premières sociétés ne bénéficient pas, selon Leroi-Gourhan, d'un statut honorifique : ils sont au service de la communauté, qui les dégage des tâches liées à la subsistance et à la défense des richesses et leur fournit de quoi vivre, pour qu'en retour, ils apprennent à exploiter les ressources naturelles et fabriquent les biens de consommation.
- 20 Dans son livre sur Dédale, le héros grec des artistes, artisans, ingénieurs et architectes, Françoise Frontisi-Ducroux relève un paradoxe similaire en Grèce antique : bien qu'ils aient été essentiels aux fondements des civilisations, les artisans étaient aussi constamment méprisés ou occultés par les valeurs stables de la logique et de la raison, du moins à partir de l'âge d'or de la philosophie platonicienne, au III^e siècle avant J.-C. Dédale était célèbre pour sa dextérité, mais surtout pour la subtilité de son ingéniosité conceptuelle sans fin, également appelée "*mètis*" par les Grecs :

C'est ainsi sans doute que la civilisation grecque résout l'une de ses contradictions majeures. L'artiste, dont le rôle effectif est considérable tout au long de l'histoire grecque, qui est sous-estimé au niveau théorique dans sa qualité de travailleur manuel, est réhabilité par la *mètis*, dont il relève et qui préside à ses créations. Pour sortir de l'ombre, l'artisan doit se faire un héros de l'intelligence²⁴.

Fig. 15

Chiara Vigo exhale en émettant des sons gutturaux au-dessus du fil de soie trempé dans la concoction d'algues, citron et salive. Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

- 21 Grâce à sa dextérité et à sa connaissance, Dédale jouit d'un prestige toujours refusé à ceux qui pratiquent leur art sans faire preuve d'inventivité. À une époque où il n'y avait pas de différence de statut entre l'artiste et l'artisan, puisqu'ils procédaient tous deux de l'imitation et, à ce titre, étaient dépréciés par les philosophes parce que s'éloignant d'une certaine idée de la vérité, la seule façon d'être reconnu résidait dans la force conceptuelle plus que dans l'habileté manuelle. C'est le génie de la *mètis* qui permet à la *technè* de briller de tous ses feux dans les situations les plus extrêmes, car elle s'ingénie à trouver des solutions aux problèmes les plus extraordinaires inventés par la mythologie en sachant s'adapter à toutes les situations avec panache. Mettre en scène des modes de représentation théâtralisés est sans aucun doute une façon très ingénieuse de faire perdurer un intérêt pour une pratique du filage et du tissage peu spectaculaire en soi et Chiara Vigo excelle à ce jeu-là. Créer un récit, entourer sa pratique de mystères tels les lieux de récolte du byssus (qu'elle ne souhaite pas livrer) ou les prières murmurées si bas qu'elles sont plus ou moins inaudibles (fig. 15), accompagner ses gestes techniques de chants incantatoires en hébreu et en italien, de sons allant crescendo du grave à l'aigu et de l'aigu au grave en un seul souffle, sortir le fil du bocal où il a trempé dans la décoction d'algues et de citron et le passer d'un geste ample dans sa bouche, puis entre ses mains en exhibant son élasticité ainsi obtenue, tout ceci fait partie intégrante du folklore qu'elle associe à son œuvre. Elle y joue le rôle d'une entremetteuse entre le monde sacré de la mer et les traditions locales, sans rechigner pour autant à atteindre le public plus large et cosmopolite qui se retrouve en été dans son atelier-musée pour assister à ses démonstrations techno-magiques (un

atelier qu'elle a créé et aménagé elle-même dans le local concédé par la ville de Sant'Antioco – un atelier plus qu'un musée, donc).

De la magie

- 22 Dans *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, Marcel Mauss et Henri Hubert soutiennent que la magie et la technique tendent toutes deux aux mêmes fins concrètes, mais que la magie est conditionnée par la foi alors que la technique s'appuie sur l'expérience. « La magie est le domaine de la production pure, *ex nihilo* ; elle fait avec des gestes et des mots ce que la technique fait avec du travail.²⁵ » Une sorte de technique paresseuse, enfantine, mais qui va dans le même sens que les techniques et les sciences, une maîtrise du monde et de la matière. C'est exactement ce que fait Chiara Vigo : elle complète son travail par des chants, des rituels et des gestes spectaculaires, censés être aussi efficaces que des gestes techniques, mais tenus secrets par des forces occultes, c'est-à-dire des forces qui ne peuvent être vues. Comme toute bonne magicienne, elle utilise sa connaissance des principes naturels pour justifier sa magie et « remplacer la réalité par des images²⁶ », expliquant notamment les transformations naturelles ou techniques du byssus par des effets magiques.
- 23 Mauss et Hubert remarquent d'ailleurs qu'un grand nombre de sciences se sont développées conjointement à la magie, comme la médecine, les mathématiques (avec le carré magique et le nombre d'or par exemple) et la chimie. En vertu de son caractère mystique, la magie a même contribué à l'essor des techniques :
- Certaines techniques d'objet complexe et d'action incertaines, de méthodes délicates, comme la pharmacie, la médecine, la chirurgie, la métallurgie, l'émaillerie (ces deux dernières sont les héritières de l'alchimie) n'auraient pas pu vivre, si la magie ne leur avait donné son appui, et, pour les faire durer, ne les avait, en somme, à peu près absorbées²⁷.

Fig. 16

Échantillon de soie marine tissée, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

- 24 Cette relation intime, ancienne, n'en est pas moins une relation de compétition. Les techniques dépouillent petit à petit le monde de ses mystères, et, de mystiques, les processus opératoires deviennent mécaniques. Qu'un magicien perde son prestige de savant et c'est tout le domaine des représentations collectives du savoir qui basculent d'une forme de tradition orale, impalpable et volatile, à une forme écrite, stable et vérifiable - la science.
- 25 Quand j'ai demandé à Chiara Vigo ce que l'acte magique était censé produire, elle m'a d'abord répondu que le fil était magique parce qu'il venait de la mer, qui est source de vie et sacrée en tant que telle. Comme j'insistais pour essayer de comprendre ce qu'elle considérait comme étant « vraiment » magique, elle m'a finalement dit que c'était son action magique qui rendait le fil élastique et doré (fig. 16). D'un point de vue mécanique, lorsque le byssus est plongé dans un liquide, il devient élastique. C'est simplement une de ses propriétés physiques. Quant au chatoyement doré, c'est un peu plus délicat, car le mystère n'a pas encore été élucidé à 100%. D'après Delphine Pasche, « il semblerait que le traitement réduise la proportion d'ions métalliques, qui a une influence sur la couleur des fibres ». Mais la démonstration n'a pas encore été validée par la démarche scientifique. Il ne s'agit pas de regretter ici le monde tel qu'il était régi par la pensée magique en lieu et place de la connaissance technique et scientifique, mais d'essayer de comprendre ce que la perte de l'un entraîne lors de l'essor de l'autre.
- 26 L'affirmation de Vigo selon laquelle son chant et son souffle sont l'opération efficace qui transforme le fil en soie dorée est précisément le genre de magie « paresseuse » que Mauss mentionne, s'appropriant l'action du liquide d'une part (pour l'élasticité) et le mystère irrésolu de la transformation dorée, d'autre part. Mais que se passera-t-il

lorsque les ingénieurs du Max Planck publieront la démonstration scientifique des effets du citron sur le changement de couleur du byssus ? Que restera-t-il non seulement des gestes et des croyances associés à la pratique de tisseuses comme Chiara Vigo, mais aussi de tout le vocabulaire symbolique associé à cette culture matérielle ? Il m'est arrivé, je dois dire, de me réjouir qu'il manque encore la dernière pièce du puzzle, et qu'au bénéfice du doute, elle puisse continuer de faire vibrer son monde au son de ses soupirs profonds et à la lumière de reflets dorés qui ne se donnent à voir qu'à la faveur d'un rayon de soleil.

- 27 Par-delà l'efficacité avérée ou supposée de ses pouvoirs magiques au regard de la démarche scientifique, c'est la notion de réalité qui est en jeu. Réalité des pouvoirs, bien sûr, mais aussi concept de réalité en tant que telle. Dès les premières pages du livre *Le monde magique*, l'ethnologue italien Ernesto De Martino s'attache à suspendre tout jugement péremptoire sur l'irréalité des pouvoirs magiques, à rebours des approches ethnologiques et philosophiques dominantes de l'époque, rappelant, exemples à l'appui, qu'un certain nombre de pratiques magiques restent inexplicables, et ce même par les ethnologues qui les décrivent, voire qui en font l'expérience eux-mêmes. Parmi de nombreux exemples, il cite celui de G. E. Gudgeon, qui, à la fin du XIX^e siècle, traversa, pieds nus, une fournaise de pierres brûlantes lors d'une cérémonie du feu Umu-Ti sur l'archipel Cook, après que le prêtre lui ait transmis son *mana* (pouvoir). C'est donc le concept même de réalité qui prête à interprétation, loin, très loin de tout consensus :

Quand on se pose le problème de la réalité des pouvoirs magiques, on est tenté de tenir pour évident ce qu'il faut entendre par réalité, comme s'il s'agissait d'un concept que l'esprit possède en toute tranquillité, à l'abri de toute aporie, concept que le chercheur devrait « appliquer » ou non, en tant que prédicat, au sujet sur lequel un jugement est à formuler. Mais pour peu que l'on cherche, on finit tôt ou tard par se rendre compte que le problème de la réalité des pouvoirs magiques n'a pas pour objet seulement la qualité de ces pouvoirs, mais aussi notre concept de réalité, et que la recherche investit non seulement le sujet du jugement (les pouvoirs magiques), mais la catégorie même du jugement (le concept de réalité)²⁸.

- 28 L'originalité de la pensée de De Martino consiste à rejeter systématiquement tout biais positiviste qui émietterait « l'unité de notre culture, [qui] reste essentiellement redevable aux problèmes unifiants, c'est-à-dire de nature à effacer les partitions académiques du savoir ²⁹ ». Le plan magique se pose alors comme une pensée en acte historiquement inscrite dans « la nature culturellement conditionnée » dont elle est issue qui, en tant que telle, doit être envisagée comme partie intégrante et cohérente du développement de l'esprit humain. Le concept de réalité y prend alors des formes différentes selon qu'on se situe du côté de la « raison raisonnante » ou d'« une sphère paranormale de la réalité magique³⁰ », dans laquelle « les techniques magiques déploient une cohérence qui, en soi, n'est pas moindre que celle employée pour le contrôle réaliste de la nature et pour la fabrication des instruments matériels³¹. » Les comportements magiques ne peuvent être mis sur le même plan d'analyse et de finalité que la science moderne, mais être envisagés comme des capacités d'adaptation de l'homme « avec cette fin particulière qui est la protection de la présence individuelle en danger de se perdre³² ». Ainsi, la réalité des pouvoirs magiques ne relève pas tant de leur existence propre que de la proximité entre les êtres humains et le monde naturel, ce qui conduit De Martino à affirmer qu'« il conviendrait de dire "impuissances" plutôt que "pouvoirs"³³ ».

- 29 Cette dernière formule est particulièrement éclairante dans le contexte qui nous occupe, puisqu'elle décrit aussi bien l'état du magicien (ou, en l'occurrence, de la magicienne) par rapport aux propriétés physiques du matériau naturel, que celui des scientifiques par rapport au processus de transformation, selon que les uns mettent en œuvre des procédés logiques et les autres des techniques procédant de l'inconscient. De cette réalité aux reflets changeants, émergent des chaînes opératoires différentes, aux techniques et aux modes de représentation cohérents, mais mus par des finalités bien distinctes. Là où les scientifiques cherchent à comprendre et à démontrer, la tisseuse cherche à *animer* le matériau, non seulement en le faisant passer d'un état à un autre, mais aussi en lui conférant une certaine présence, que ses gestes et ses rituels impriment aussi en ceux qui les reçoivent. Cet univers mental ou ce registre d'impressions, tout aussi réel que celui que partagent les scientifiques, se situe, selon De Martino, au niveau d'« un régime d'existence protégé³⁴ », celui du devenir de l'individu, en prise directe avec les images, l'histoire et les récits de la société dans laquelle il vit.
- 30 On peut aussi évoquer un imaginaire riche, nourri de ces gestes, ces animaux, ces matières et ces images, celui, notamment, des rêveries matérielles « greffées » telles que décrites par Gaston Bachelard dans les premières pages de *L'eau et les Rêves* :
- À nos yeux, l'humanité imaginante est un au-delà de la nature naturante. C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes. C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination formelle la richesse et la densité des matières³⁵.
- 31 La culture fait ainsi office de greffon de nature, elle pose sa marque en nous comme une image se dépose sur une pellicule sensible, œuvrant à produire des formes qui associent les rêves et les idées. La magie et ses représentations ne font rien d'autre que de créer des liens entre la volonté et la réalité. Comme la technique, la magie est créatrice. Elle crée même précisément là où la technique échoue et souvent selon les mêmes rites, qui sont des faits de tradition qui doivent se répéter pour être efficaces : « La série des gestes de l'artisan est aussi uniformément réglée que la série des gestes du magicien³⁶. » La technique produit des effets mécaniques et l'on peut suivre le trajet de la cause à l'effet ; la magie produit des gestes dont les effets sont tenus par des forces invisibles ; ses gestes ont une efficacité qui n'est pas mécanique, mais magique : entre le souhait et sa réalisation, c'est le rituel qui opère, rendant aveugle le parcours opératoire de l'action dite « efficace ».

Réticulations

- 32 Dans *Du mode d'existence des objets techniques*, Gilbert Simondon formule l'hypothèse d'une généalogie commune entre magie et technique. Selon lui, technique et religion sont issues du dédoublement de l'unité magique primitive. L'homme des origines était en harmonie avec son milieu, sans distinction entre objectivité et subjectivité et le monde était organisé selon une structure réticulaire de « points-clés », c'est-à-dire de moments et de lieux privilégiés par lesquels figure et fond étaient reliés entre eux. La relation de l'homme au monde était fusionnelle, régie par les lois de la contiguïté et de la similitude et il échangeait avec son milieu par ces « portes d'accès » spatiales ou temporelles.

Or, c'est précisément cette structure réticulaire qui se déphase lorsqu'on passe de l'unité magique originelle aux techniques et à la religion : figure et fond se séparent en se détachant de l'univers auquel elles adhéraient [...] Pendant que les points-clés s'objectivent sous forme d'outils et d'instruments concrétisés, les pouvoirs de fond se subjectivent en se personnifiant sous la forme du divin et du sacré (dieux, héros, prêtres)³⁷.

33 L'être humain prend ses distances avec le monde, la figure et le fond se scindent en objets et sujets. L'objet technique devient l'intermédiaire entre l'homme et la figure et la religion celui entre l'homme et le fond. Il se détache du fond et la technicité fragmente la réalité en éléments partiels et objectifs ; elle « accentue la prise de conscience de l'action par l'être qui l'accomplit sous forme de résultats³⁸ ». Les outils sont les éléments de ces actions et les gestes techniques permettent d'obtenir des résultats rationnels sur le monde devenu parcellaire. La religion quant à elle recherche l'unité primitive du fond dans une transcendance subjectivée qui dépasse l'individu et à laquelle il doit se soumettre. Si la technique va dans le sens d'une prise de conscience par l'homme des effets produits par ses gestes, elle le conduit aussi à se poser comme observateur du monde, qu'il tente d'appréhender, d'interpréter selon des méthodes qui se veulent objectives, vérifiables. La science n'est ni infaillible, ni unifiée, elle tâtonne, fragmente, construit et déconstruit constamment ses apports et ses certitudes, tant et si bien que chaque nouvelle théorie n'est jamais simplement un accroissement de connaissances, mais bien, à chaque fois, une *révolution* qui met en crise ce qui semblait acquis. C'est peut-être dans cette marge d'interprétation de toute tradition, technique ou scientifique, que se situe ce que Thomas S. Kuhn qualifie de « manières incommensurables de voir le monde³⁹ » propres aux différentes conceptions de la nature qui ont servi de base au développement de la plupart des sciences. Science, technique et magie partagent non pas des doutes, mais des capacités à *s'égarer*, c'est-à-dire à poursuivre des voies sans issue jusqu'à ce qu'elles soient empêtrées dans leur propre système de croyance au point de le remettre en question, l'adapter, ou le bricoler, ouvrant la voie à des « investigations extraordinaires » qui aboutissent à de nouvelles pratiques propres à chacune. En fin de compte, la force et la faiblesse des traditions tient précisément dans la promesse impossible et schizophrène d'une transmission assortie d'une trahison⁴⁰.

34 S'il existe un lien généalogique entre les techniques et la magie comme le soutiennent Mauss et Hubert d'une part et Simondon d'autre part, alors Chiara Vigo est un bon exemple de la continuité qui parvient encore à se frayer une place dans le monde des sciences et techniques contemporaines, où la transmission des connaissances se fait par voie encyclopédique et non par voie orale. Qu'un mode opératoire soit irrésolu et une approche enchantée de la connaissance reste possible⁴¹. Ainsi, le geste technique entretient avec la pensée magique un lien qui relève du secret. Plus le lien de cause à effet se dérobe aux yeux du non-initié, plus il gagne en crainte ou en respect. Un geste technique au sens moderne porte donc en lui une contradiction : il est à la fois l'expression de la maîtrise par l'homme de son milieu, la mesure de sa puissance, et en même temps un geste *désenchanté*, qui a perdu le prestige du mode d'action magique, à moins qu'il ne se soit déplacé dans d'autres gestes, d'autres dispositifs, d'autres modes de fonctionnement, occultes eux aussi⁴². Préserver un secret, cela revient à entretenir le mythe d'un rapport magique aux choses, cela coupe le lien rationnel entre la cause et l'effet et rend d'autant plus prestigieux celui qui est capable d'un tel miracle, car les gestes artisanaux sont tout le contraire de la magie : ils ne dépendent d'aucune

croyance, sont le résultat présent, réel et totalement mécanique du *modus operandum* employé.

De la maîtrise

Fig. 17

Su Maistu (Le Maître), écrit par Chiara Vigo. Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

- 35 Chiara Vigo a écrit un court texte sur la figure du maître qu'elle a intitulé *Su Maistu* (fig. 17).

Le Maître

Un maître est celui qui accepte l'autre
Pour ce qu'il est
Et non pour ce qu'il voudrait qu'il soit.
Un maître est celui qui conserve
Pour ceux qui viendront
Ce qu'il y avait auparavant.
Un maître n'est rien d'autre,
Mais pour devenir maître,
Il faut marcher derrière un maître
Et non à ses côtés.
Il faut s'arrêter,
Et quand il te parle, il faut l'écouter
Parce qu'il ne le redira plus.
Il faut lui prendre ce qu'il a
Selon ce dont tu as besoin
Lui, il ne te donne rien,
Et il te donne tout,

Mais il ne t'a rien donné...
 C'est toi qui as pris
 Pour, plus tard, être de ton temps.
 Il est évident qu'il doit te donner sa vie
 Son existence,
 Sa patience,
 Sa connaissance,
 Et tout ce qu'il a,
 Parce que s'il n'est pas disposé à faire tout cela,
 Alors ce n'est pas un maître.
 Quand ma grand-mère m'a transmis le livre de formules magiques, moi
 À ce moment-là,
 J'ai compris qu'entretemps j'étais devenue
 La plus belle tapisserie
 Que ma grand-mère ait jamais pu tisser.
 Moi je ne m'en étais pas aperçue,
 Mais ma grand-mère avait tissé à l'intérieur de moi
 Une tapisserie qui jamais ne se déferait⁴³.

- 36 Par ce manifeste, Chiara Vigo oppose la figure de l'artisan à celle du maître et soutient vigoureusement qu'elle n'est pas une artisane : « Si tu as besoin de la matière pour *être*, tu ne deviendras pas maître (*maestro*) [...] car cela veut dire que tu veux produire une chose pour la vendre, et donc ce qui t'intéresse, c'est l'argent. Tu deviendras peut-être un bon artisan, mais pas un maître. Moi je suis un maître⁴⁴ », me dit-elle⁴⁵. Selon elle, la maîtrise est héritée oralement dans la famille, un peu comme un « milieu » fait de « sons, prières, philosophies, pensées, avant d'être constitué d'une part technique ». Le maître possède l'art « à 360° » et « son énergie relève de l'ADN⁴⁶ ». À l'entendre, la maîtrise ne saurait être transmise selon les mêmes voies que le métier - à vrai dire, elle ne peut être que « génétique » et culturelle - ce qui lui permet de distinguer les bons fabricants, tisserands, artisans, des maîtres, dont la vocation, quasi religieuse, doit rester libre de tout commerce. À la fois humble et mystique, le maître est celui qui transmet son savoir tout en se posant (ou s'imposant) comme modèle à suivre, guide, mentor ou coffre-fort dans lequel puiser jusqu'à épuisement des ressources (« Il est évident qu'il doit te donner sa vie / Son existence, / Sa patience, / Sa connaissance, / Et tout ce qu'il a »).
- 37 Au-delà de cette vision amplement subjective et tout à fait discutable du maître « élu », on note qu'elle n'est pas attachée à ce que l'idée de maîtrise véhicule habituellement, à savoir le contrôle de la nature par le corps prothétique, le corps formé ou même « dressé⁴⁷ » de ceux qui ont appris à contrôler leurs gestes pour régir leur environnement ou leur mode de vie. Autrement dit, sa vision de la maîtrise n'est pas une ode au corps glorifié de celles et ceux qui ont appris de la matière, l'ont transformée par la technique et sont devenus les grands maîtres des arts et des métiers que l'on sait. Elle ne fait pas référence, par exemple, aux figures mythologiques classiques des démiurges. Non, sa vision est à la fois morale et spirituelle : le maître est avant tout un modèle, sans être pour autant un modèle de vertu, un gourou, ou un modèle à imiter. C'est un modèle à suivre (« Il faut marcher derrière un maître / Et non à ses côtés »), un modèle à utiliser et à piller (« Il faut lui prendre tout ce qu'il a »), et finalement, un modèle qui se pose presque comme une figure abstraite, sorte de coffre ouvert dans lequel on peut se servir, selon ses besoins et ceux de son époque (« C'est toi qui l'a pris / Pour, plus tard, être de ton temps »). Cet écart avec son approche mystique

est assez étonnant, car elle dessine finalement un portrait-robot du maître mêlant tout à la fois pragmatisme et moralisme, réalisme et idéalisme⁴⁸.

Fig. 18

Le métier à tisser, Musée du Byssus, Sant'Antioco, Sardaigne.

Image : Patricia Ribault 2016

- 38 Dans un monde où les machines ont remplacé depuis longtemps les artisans pour produire les biens de consommation, les reléguant aux confins de la production, quelque part entre l'hyper luxe et les souvenirs de vacances ; dans un monde où le savoir se partage sur une toile sans fin et sans confins, où les algorithmes régissent les flux, les données, les marchés et de plus en plus le travail, les propos autant que la pratique de Chiara Vigo semblent incroyablement archaïques, mais aussi intemporels (fig. 18). Selon le regard que l'on porte sur son discours et sur son art, on peut aussi bien y voir un savoir-faire en péril qu'une légende désuète, voire de vaines gesticulations. Peut-être faut-il simplement *conserver* ce patrimoine matériel et immatériel en l'état avant qu'il ne disparaisse, c'est-à-dire comme un tout, où la forme et le fond seraient réunis en un écho lointain à « l'unité magique primitive », tout en entretenant un rapport lucide au savoir technique et scientifique. Dans le fond, l'un n'empêche pas l'autre : les images accompagnent les gestes sans pour autant s'y substituer, la science se nourrit de faits - ou de « faitiches » dont l'objectivité reste à questionner puisqu'elle est fabriquée par des êtres de raison et de croyances⁴⁹ -, mais aussi de récits, et la technique partage de longue date des affinités avec la magie. Chiara Vigo vit sa vie comme le dernier maître de soie marine et dans le fond, peu importe qu'elle le soit vraiment ou non. Ce qu'elle essaie de transmettre n'est pas seulement une technique ou un art, c'est une manière vivante d'être en relation avec les symboles matériels qui y sont attachés.

NOTES

1. C'est le plus grand mollusque de Méditerranée, dépassant parfois un mètre de longueur, dressé dans les fonds sablonneux couverts d'herbiers de posidonie, une plante sous-marine très répandue qui lui sert de biotope naturel. À noter qu'à l'heure où cet article est écrit, un parasite du nom de *Hasplaporidium* se propage à grande vitesse en Méditerranée, emportant 100% des grandes nacres sur son passage (en France notamment) et risquant de provoquer l'extinction pure et simple de l'espèce.
2. Les scientifiques du Max Planck Institute for Colloids and Interfaces (MPIKG) étudient en particulier sa résistance mécanique, c'est-à-dire, selon l'ingénieure en matériaux Delphine Pasche, qui fait actuellement sa thèse au MPIKG sur la structure du byssus de *Pinna nobilis* « comment les protéines sont organisées et comment cette structure spécifique est reliée à ses propriétés mécaniques ».
3. Le groupe de recherche de Matthew J. Harrington, incluant Delphine Pasche, une ingénieure en sciences des matériaux qui a réalisé son PhD au Max Planck Institute (soutenu en 2019) sur les « Biochemical Strategies in Load-Bearing Natural Materials », et dont une partie conséquente est consacrée au cas de la soie marine.
4. Aussi appelées « jambonneaux » en français.
5. En 2017, l'espace lui a été repris par la Mairie, au motif qu'elle ne respectait pas les normes de sécurité électriques. Elle remuait ciel et terre depuis plusieurs années pour tenter de garder son musée, qu'elle occupait depuis onze ans, mais la décision de justice a mis fin au Museo del Bisso. Elle occupe depuis lors la salle qui servait d'atelier à sa grand-mère, et n'a plus aucun soutien public pour financer ses activités.
6. Sur l'histoire de la soie marine en général et plus particulièrement sur le rôle problématique que Chiara Vigo semble jouer sur la diffusion des connaissances historiques concernant ces productions textiles, on pourra lire l'article de Felicitas MAEDER « La soie marine et son histoire : un produit textile de la Méditerranée », in Ricardo González VILLAESCUSA, Katia SCHÖRLE, Frédéric GAYET, François RECHIN (éds.), *L'Exploitation des ressources maritimes de l'Antiquité Activités productives et organisation des territoires*, XXXVIIe rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes & XIIIe colloque de l'association AGER, Antibes, Éditions APDCA, 2017. Pdf téléchargeable ici.
7. Il se trouve que j'étais moi-même enceinte à ce moment-là et qu'à ma première visite, Chiara Vigo m'a proposé de lui apporter un pan de lin et d'en faire une robe brodée pour le bébé. Quelques jours plus tard, j'y suis retournée et ai pris place place dans l'auditoire pendant sa démonstration. Alors qu'elle fabriquait un fil de byssus, celui-ci s'est cassé. « Y-a-t-il une femme enceinte dans la salle ? » a-t-elle demandé haut et fort. Surprise qu'elle pose la question puisqu'elle savait que j'étais là, j'ai tout de même levé la main. « Il naîtra », a-t-elle déclaré, voyant dans le fil cassé un signe « qui ne trompe pas » de la bonne fortune qui semblait être la mienne. « Le fil ne ment pas », a-t-elle conclu en reprenant son ouvrage. Je ne peux m'empêcher de penser à Jeanne Favret-Saada lorsqu'en 1970, au bout de quelques mois de « terrain », elle note qu'elle a « complètement basculé », qu'elle est passée « de l'autre côté » de son enquête ethnographique sur la sorcellerie en Mayenne (Jeanne FAVRET-SAADA, Josée CONTRERAS, *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, 1981, p. 152). Loin d'en être là, je vois bien cependant comment on peut entrer dans la danse, perdre ses repères et sa distance critique face à une forme de raisonnement tout autre, à plus forte raison quand on n'est pas ethnographe de formation, ce qui est mon cas. La magicienne feint d'ignorer en public une information dont elle dispose (ma grossesse, encore discrète) pour tenter d'asseoir la légitimité de ses talents

divinatoires et de sa production d'artefacts dotés de fait d'un certain *pouvoir*. C'est sans doute là ce qui fonde une bonne partie de sa mise en scène.

8. Il faudrait mener une enquête approfondie à partir de différents points de vue sur les croyances locales et la réception de ses pratiques magiques, en continuité avec le travail interdisciplinaire d'Ernesto DE MARTINO, qui a cherché à comprendre comment des traditions et des croyances primitives ont survécu dans le monde moderne (cf. *Italie du Sud et Magie*, trad. Claude Poncet, Gallimard 1963).

9. C'est-à-dire des pouvoirs extraordinaires, qui semblent inexplicables ou qui ne peuvent être ni connus ni reproduits scientifiquement ou expérimentalement.

10. Jose BABARRO, *Journal of the Marine Biological Association of the United Kingdom*, 2008, vol. 88, n° 4, pp. 783-791.

11. Pour en savoir plus : Greg P. MAIER, Michael V. RAPP, J. Herbert WAITE, Jacob N. ISRAELACHVILI, Alison BUTLER, « Adaptive synergy between catechol and lysine promotes wet adhesion by surface salt displacement », in *Science*, 7 août 2015, Vol. 349, Issue 6248, pp. 628-632: <https://science.sciencemag.org/content/349/6248/628>

12. Felicitas MAEDER, « Landscapes of Sea-silk. Traces of Traditional Production around Mediterranean Sea », dans *Project Sea-Silk*, Natural History Museum Basel, Switzerland, uploaded by the author on December 10th 2017: https://www.researchgate.net/publication/321943912_Landscape_of_Sea-Silk_Traces_of_traditional_production_around_Mediterranean_Sea_Felicitas_Maeder_Project_Sea-silk_Natural_History_Museum_Basel_Switzerland.

13. « Probably there was at no time a real sea-silk industry – it was produced in homework, in girls' schools, orphanages or in convents. » *Ibid*, p. 5. En outre, il est intéressant de noter que l'objet le plus ancien en soie de mer qui existe à ce jour est un bonnet tricoté du XIV^e siècle trouvé à... Saint-Denis.

14. Ulrikka MOKDAD et Camilla EBERT, « Treasures from the Sea: Sea-silk and Shell Purple Dye in Antiquity. 26-28 May 2013, Lecce, Italy », *Archeological Textile Review* n° 55, Society Friend ATR, DNRFCR, édition 2013. Un livre a également été publié sous le même titre : Hedvig LANDENIUS ENEGREN, Francesco MEO, Alice FEIRING (éds.), *Treasures from the Sea: Sea-silk and Shell Purple Dye in Antiquity*, ed. Oxbow Books, 2017.

15. Cf. notamment l'article publié en 2017 sur le blog lastoriadelbisso relatif à la provenance du byssus utilisé par Chiara Vigo et par les sœurs Pes, qui répondent par la même occasion vertement aux multiples articles de presse et posts Facebook de Chiara Vigo s'autoproclamant dernière tisseuse de soie de mer au monde : <http://lastoriadelbisso.blogspot.com/2017/09/assuntina-e-giuseppina-pes-da-dove.html>.

16. Pour en savoir plus sur le parcours des sœurs Pes, on pourra lire l'article de Claudio MOICA, « Le sorelle Pes maestre di tessitura e di bisso : la passione di Assuntina e Giuseppina », *Tottus in Pari*, mis en ligne le 23 Octobre 2014 (<http://www.tottusinpari.it/2014/10/23/le-sorelle-pes-maestre-di-tessitura-e-di-bisso-la-passione-di-assuntina-e-giuseppina/>) ou se référer à celui, plus explicite encore, de Mariangela Campo du 1^{er} novembre 2017 sur ehabitat.it : « Chiara Vigo non è l'ultima maestra del bisso ma è in buona compagnia (<http://www.ehabitat.it/2017/11/01/chiara-vigo-non-e-ultima-maestra-del-bisso/>).

17. Lire à ce propos l'article de Felicitas MAEDER, « Irritating Byssus - Etymological Problems, Material Facts, and the Impact of Mass Media », dans Salvatore GASPA, Cécile MICHEL, & Marie-Louise NOSCH (éds.), *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD*, Lincoln, NE, Zea Books, 2017, p. 500-519.

18. Son atelier-musée a été fermé en 2017 par décision de la mairie de Sant'Antioco pour des raisons de sécurité.

19. Mircea ELIADE, *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Champs Flammarion, 1977, p. 86.

20. Dans une vie antérieure, j'ai en effet passé quelques années à apprendre à souffler le verre, dont une à Murano.
21. Gilbert SIMONDON, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, 1969, 1989, p. 89.
22. André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole. 1. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 242.
23. *Ibid.*, p. 243.
24. Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, éd. La Découverte / Poche, 2000, p. 192.
25. Marcel MAUSS et Henri HUBERT, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », in *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*, p. 134.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. 135.
28. Ernesto DE MARTINO, *Le monde magique, parapsychologie, ethnologie et histoire*, Turin, 1948, 1958, 1967, trad. de l'italien Marc Baudoux, Paris, Marabout Université, 1971, p. 15.
29. *Ibid.*, p. 19.
30. *Ibid.*, p. 249.
31. Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et Magie*, Milan, 1959, trad. de l'italien Claude Poncet, Paris 1963, 1999, p. 109.
32. *Ibid.*, p. 109.
33. *Ibid.*, p. 110.
34. *Ibid.* p. 111.
35. Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 14.
36. Marcel MAUSS et Henri HUBERT, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*, p. 12.
37. Gilbert SIMONDON, *Du Mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 168.
38. *Ibid.*, p. 175.
39. Thomas S. KUHN, *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. de l'anglais Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1983, 2008, 2018, p. 28.
40. Au double sens étymologique du terme « tradition », dont la racine *tradere* signifie « livrer » et « transmettre ».
41. Comme en témoigne la demande même qui m'a été faite par les scientifiques du Max Planck Institute d'investir la dimension culturelle et culturelle des chants et des rites opérés par Chiara Vigo. La reconnaissance, ici, n'est pas celle de leur valeur magique, mais de l'enchantement qu'ils portent et qu'ils provoquent.
42. On peut par exemple distinguer l'extérieur des objets techniques (caméras, téléphones, HI-FI, électroménager...), accessible à tout un chacun, et l'intérieur, protégé des regards par des coques et capots, dont le fonctionnement, voire la propriété n'est légalement accessible qu'aux inventeurs, constructeurs ou réparateurs. La boîte en plastique scellée marque ainsi la limite entre l'usage prescrit aux consommateurs (le mode d'emploi) et l'accès aux véritables modes opératoires, voire aux modes d'« existence » de ces objets, réservés aux initiés. Le bricoleur peut aussi s'y risquer, mais au moindre faux-pas, il perd le droit de recourir à la garantie. À ce sujet, cf. le texte d'Abraham MOLES « Vivre avec les choses : contre une culture immatérielle », in *La critique en design. Contribution à une anthologie*, textes rassemblés et préfacés par Françoise Jollant-Kneebone, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 247.
43. Cf. texte original en italien – fig. n°17.
44. Entretien avec Chiara Vigo, 28/07/2016 : « Se tu sei una persona che ha bisogno della materia per essere, non diventerai maestro. [...] Perché in quel caso, ti interessa produrre una cosa per

venderla e quindi quello che ti interessa è il denaro. In quel caso, diventerai un buon artigiano, ma non sei un maestro. Io sono un maestro ».

45. « Io sono un maestro ». Il est intéressant de noter qu'elle utilise toujours le terme au masculin (maestro), quand bien même elle parle d'elle-même. Il serait intéressant de l'interroger sur cet usage systématique du masculin.

46. Entretien avec Chiara Vigo, 28/07/2016 : « Il maestro eredita in famiglia e quindi ha un eredità orale prima di tutto, che è fatta di suoni, che è fatta di preghiere, che è fatta di filosofie, che è fatta di pensieri, prima che della parte tecnica. [...] "Il maestro ha l'arte a 360°." [...] Non è possibile trasferirgli l'energia di quella cosa, che secondo me è per DNA. È una cosa che erediti, ma che erediti dentro. Non è una cosa che qualcuno può costruire dentro di te. »

47. Selon les termes de Marcel Mauss quant aux techniques corporelles : « Le dressage, comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement. Ici, c'est le rendement humain. Ces techniques sont donc les normes humaines du dressage humain. » Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, op. cit., p. 374.

48. Pour avoir « suivi » des maîtres lorsque j'étais moi-même apprentie dans différentes verreries en Angleterre et à Murano, je retrouve curieusement l'idée paradoxale que je me faisais d'eux, entre demi-dieux inatteignables au panthéon des virtuoses, et figures triviales, souvent paternelles, que tout élève rêve un jour de dépasser, un peu comme on se devrait de « tuer le père » en psychanalyse.

49. Cf. Bruno LATOUR, *Sur le Culte des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Empêcheurs de tourner en rond, 2009, et le concept de présence tel qu'Ernesto DE MARTINO le développe dans *Le Monde magique*, considérant l'espace social comme un espace symbolique où s'élabore le sens commun et où les rapports humains sont régulés par l'intermédiaire de leurs représentations culturelles.

RÉSUMÉS

La soie de mer est un matériau raffiné aux reflets dorés qui se fabrique à partir d'une technique traditionnelle de transformation des fibres sécrétées par un grand mollusque de Méditerranée (*Pinna nobilis*) pour se fixer au sol. À l'invitation d'une équipe de chercheurs du Max Planck Institute for Colloids and Interfaces de Potsdam qui étudie les propriétés mécaniques du byssus ainsi que le processus de transformation en soie marine, nous suivons l'une des rares tisseuses sardes encore en exercice, Chiara Vigo, qui mêle gestes techniques et gestes magiques. Sa pratique et le regard que l'on porte sur ses modes opératoires en regard des méthodes scientifiques questionnent notre rapport aux techniques, aux croyances et aux sciences, voire à la notion même de réalité.

Sea silk is a refined material shimmering like gold that is made from a traditional technique of processing the fibers produced by a large Mediterranean mollusk called *Pinna nobilis* to settle on the ground. Invited by a team of researchers from the Max Planck Institute for Colloids and Interfaces in Potsdam who study the mechanical properties of byssus and the process of its transformation into sea silk, we follow one of the few Sardinian weavers still in practice, Chiara Vigo, who combines technical gestures and magical gestures. Her practice and the way we look at her operating modes in relation to scientific methods question our relationship to techniques, beliefs and sciences, and even to the very notion of reality.

INDEX

Keywords : Byssus, magic, textile, craft, technics, gesture

Mots-clés : Byssus, magie, textile, artisanat, technique, geste

AUTEUR

PATRICIA RIBAUT

Patricia Ribault est Junior Professor en Histoire et Théorie de la Gestaltung à l'Institute for Cultural History and Theory de l'Université Humboldt de Berlin (HU), et Principal Investigator du Cluster d'Excellence Matters of Activity (HU). Elle dirige également un séminaire de diplôme à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Elle a commencé sa carrière par des études en arts appliqués et en céramique à l'École Nationale Supérieure des Métiers d'Art et des Arts Appliqués de Paris (ENSAAMA) et par un apprentissage du verre soufflé en Angleterre et à Murano. Sa thèse de doctorat porte sur le geste (*Pour une ontologie du geste. À notre corps défaillant*) et ses recherches sur le corps, le travail, la technique, les arts, l'industrie et le design. De 2010 à 2015, elle a été responsable de la recherche à l'École Supérieure d'Art et de Design de Reims. Actuellement, elle coordonne un projet de recherche interdisciplinaire - « Behavioral Matter » - en coopération avec l'EnsadLab de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris et l'École Nationale Supérieure de Création Industrielle, et dirige l'édition d'un livre intitulé *Design, Gestaltung, Formatività*, à paraître en 2020.