

DIRE MOBY-DICK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Dire Moby-Dick par la recherche en arts est à lire comme un appareillage. On dit « par » comme on dirait « avec », mais aussi « en direction », à l'image du langage marin, qui dit voir la terre ou l'animal au loin, « par le travers » ou par toute autre pièce du navire pour aligner une direction à partir de sa propre situation. Alors, *par* qualifie tout autant le bagage, la position et la visée.

Construit comme une préparation au voyage, ce livre a d'abord été conçu pour donner à entendre la lecture francophone, ininterrompue et inédite des 139 chapitres du roman de Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*. Cette performance de trente-deux heures dessine une ligne continue entre lire, dire et faire et donne à penser que réécrire *Moby-Dick* est impossible. Mais à partir de *Moby-Dick*, on peut construire une nouvelle écriture artistique basée sur une actualisation nécessaire de notre relation au Léviathan, qui mise sur une attention durable, écologique et éthologique à l'égard des objets du roman.

Pendant un an, une équipe de chercheurs et étudiants, artistes plasticiens et sonores, écrivains et traducteurs ont scruté systématiquement les objets, les gestes et les sons du roman pour comprendre les enjeux de l'écosystème melvillien. L'observation attentive de cet écosystème pose des bases de recherches sur l'implication des processus de création artistique dans un contexte environnemental élargi et tente d'avancer des propositions de définitions de ces objets particuliers — des *objets libres* — produits dans le cadre de ce programme de recherche en arts basé sur le développement des intelligences collectives et l'écopoïétique.

Aldo Leopold préconisait de « penser comme une montagne ». Alors, par des faits et des gestes, on tentera de « penser comme un lanceur de javelot », voire « comme un javelot » et peut-être même « comme une jambe d'ivoire » ou « comme un cachalot blanc ».

Sous la direction de Pierre Baumann,
avec Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Christine Bielle,
Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Simon Deniboire,
Esther Pontoreau, Philippe Regnier, Camille Rousseau,
Tomas Smith, Anne Wambergue,
entretiens avec Anne Colomes, Jean Dupuy et Catherine Poulain.



DIRE MOBY-DICK

PAR LA RECHERCHE EN ARTS

Sous la direction de
Pierre Baumann

avec
Chloé Bappel
Étienne Beaudouin
Christine Bielle
Marlaine Bournel
Alice Camuzeaux
Simon Deniboire
Esther Pontoreau
Philippe Regnier
Camille Rousseau
Tomas Smith
Anne Wambergue

entretiens avec
Anne Colomes
Jean Dupuy
Catherine Poulain

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Aux Presses Universitaires de Bordeaux :

Hors collection :

Pierre Baumann, Amélie de Beaufort (dir.), *L'usure*, en 2 volumes (*Excès d'usages et bénéfices de l'art* et *La chaleur de l'usure*), 2016.

Collection « un artiste / des étudiants » :

Hélène Saule-Sorbé (dir.), François Méchain, *Construire / Un aller simple*, 2009.

Hélène Saule-Sorbé (dir.), Raphaël Larre, *Verts Mines*, 2011.

Hélène Saule-Sorbé (dir.), Anne-Laure Boyer, *Tanaïs et entropie – le cycle de la chambre verte*, 2012.

Pierre Baumann (dir.), Stéphane Thidet, *Cracovie*, 2013.

Hélène Saule-Sorbé (dir.), Pierre Baumann, Kinya Maruyama, *Tremblements, jardins dans la friche Lauga*, 2014.

Pierre Baumann (dir.), Sabine Delcour, *De Cibecue à Lemniscate*, 2017.

Comité scientifique :

Pierre Baumann (Université Bordeaux Montaigne)

Amélie de Beaufort (Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles)

Julien Béziat (Université Bordeaux Montaigne)

Michel Guérin (Université Aix-Marseille)

Pierre Sauvanet (Université Bordeaux Montaigne)

Hélène Saule-Sorbé (Université Bordeaux Montaigne)

Diane Watteau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

2018 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Université Bordeaux Montaigne

33607 Pessac Cedex

www.pub-editions.fr

Collection « un artiste / des étudiants »

LIRE MOBY-DICK

Lire, écouter et feuilleter.

Il faut commencer par lire. Le lien qui suit donne accès à l'intégralité des enregistrements des chapitres de *Moby-Dick ou le cachalot* écrit par Herman Melville (1819 - 1891) et publié en 1851 (traduction Philippe Jaworski - 2006) réalisés sans interruption entre le 16 et le 17 mai 2017.

<https://soundcloud.com/moby-dick-project>

Cette lecture constitue le premier *écosystème* à partir duquel s'organise l'ouvrage. En référence aux études du vivant de A. G. Tansley, E. N. Transeau et J. v. Uexküll notamment, on retiendra de ces conceptions systémiques, par extension, qu'un *écosystème artistique* détermine une manière de voir et donne à étudier la créativité artistique comme un facteur vivant porté par des flux d'énergie et de matière soumis à des interrelations et mouvements.

16/05/17 - 06:21

17/05/17 - 14:43

0.0 Coucou/ma/ma	43,7 kA
0.1 L'impudique/ma/ma	34,5 kA
0.2 Exalté/ma/ma	44 kA
0.3 L'énigme/ma/ma	394,0 kA
Chapitre 1 - M'ignorer/ma/ma	284 kA
Chapitre 2 - Le jeu de voyage/ma/ma	300 kA
Chapitre 3 - "Tu souffre de la balise"/ma/ma	826,1 kA
Chapitre 4 - La courtoisie/ma/ma	199,7 kA
Chapitre 5 - Le petit déjeunier/ma/ma	34,0 kA
Chapitre 6 - La rue/ma/ma	105,6 kA
Chapitre 7 - La Chapelle/ma/ma	119,0 kA
Chapitre 8 - La Chapelle/ma/ma	107 kA
Chapitre 9 - La version/ma/ma	430,1 kA
Chapitre 10 - Un air de cœur/ma/ma	193,7 kA
Chapitre 11 - En rose de chambre/ma/ma	19,0 kA
Chapitre 12 - Une vision/ma/ma	150,7 kA
Chapitre 13 - La Brèche/ma/ma	207,7 kA
Chapitre 14 - Hurlant/ma/ma	80,7 kA
Chapitre 15 - La soude de poisson/ma/ma	134,3 kA
Chapitre 16 - Le verre/ma/ma	57,1 kA
Chapitre 17 - La grande/ma/ma	244 kA
Chapitre 18 - Sa marque/ma/ma	102,7 kA
Chapitre 19 - La prophète/ma/ma	738 kA
Chapitre 20 - Remue-ménage/ma/ma	16,4 kA
Chapitre 21 - L'embourgeoisement/ma/ma	728,0 kA
Chapitre 22 - Aymer Rolland/ma/ma	186,0 kA
Chapitre 23 - La terre sous le vent/ma/ma	30,5 kA
Chapitre 24 - En guise de platoyer/ma/ma	39,0 kA
Chapitre 25 - Paul Scarron/ma/ma	38,0 kA
Chapitre 26 - Chemins et déguisement/ma/ma	143,5 kA
Chapitre 27 - Chemins et déguisement/ma/ma	311,4 kA
Chapitre 28 - Archaïsme/ma/ma	160 kA
Chapitre 29 - Entre Archaïsme et Globalisme/ma/ma	145,5 kA
Chapitre 30 - La graine/ma/ma	81,7 kA
Chapitre 31 - La reine Mab/ma/ma	84,5 kA
Chapitre 32 - Cérémonie/ma/ma	814,1 kA
Chapitre 33 - Le cuisiner de la table/ma/ma	198,0 kA
Chapitre 34 - La base de la chambre/ma/ma	184,0 kA
Chapitre 35 - "Be de mal/ma/ma	253,7 kA
Chapitre 36 - Le gaffeur d'avant/ma/ma	250,7 kA
Chapitre 37 - Coucher de soleil/ma/ma	382,0 kA
Chapitre 38 - Ordonnance/ma/ma	10,1 kA
Chapitre 39 - Premier quart de nuit/ma/ma	41,0 kA
Chapitre 40 - Menuit, Le gaffeur d'avant/ma/ma	327 kA
Chapitre 41 - Moby Dick/ma/ma	347,0 kA
Chapitre 42 - Le chanteur du cachibou/ma/ma	40,7 kA
Chapitre 43 - Étude/ma/ma	80,7 kA
Chapitre 44 - La carte/ma/ma	207,0 kA
Chapitre 45 - Témoignage/ma/ma	252,2 kA
Chapitre 46 - Conjectures/ma/ma	130,1 kA
Chapitre 47 - Le trésor de mal/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 48 - La première mise à la mer/ma/ma	4,00 kA
Chapitre 49 - L'hypothèse/ma/ma	308,0 kA
Chapitre 50 - La grappe, c'est l'habitat, l'habitat/ma/ma	752,0 kA
Chapitre 51 - La soufite/ma/ma	199,7 kA
Chapitre 52 - L'habitat/ma/ma	19,7 kA
Chapitre 53 - La graine/ma/ma	182,0 kA
Chapitre 54 - L'histoire du "Habit" de l'air/ma/ma	70,0 kA
Chapitre 55 - De quoi l'histoire de balles/ma/ma	243,0 kA
Chapitre 56 - De quoi l'histoire de chasses/ma/ma	108,0 kA
Chapitre 57 - Des balles, grès et dans le ciel/ma/ma	100,7 kA
Chapitre 58 - L'histoire/ma/ma	107 kA
Chapitre 59 - Le canon/ma/ma	127,0 kA
Chapitre 60 - La graine/ma/ma	144,0 kA
Chapitre 61 - Souffle/ma/ma	244,0 kA
Chapitre 62 - Le stand/ma/ma	80,7 kA
Chapitre 63 - La bouche/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 64 - Le suzerain de l'histoire/ma/ma	53,0 kA
Chapitre 65 - La balise au nez/ma/ma	100,0 kA
Chapitre 66 - Le massacre des roches/ma/ma	81,7 kA
Chapitre 67 - Délivrance/ma/ma	100,0 kA
Chapitre 68 - La couverture/ma/ma	100,0 kA
Chapitre 69 - Les funérailles/ma/ma	170,0 kA
Chapitre 70 - La carte/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 71 - L'histoire du "Habit" de l'air/ma/ma	274,0 kA
Chapitre 72 - La base à l'origine/ma/ma	200,0 kA
Chapitre 73 - Souffle et... au fait, la dernière/ma/ma	260,0 kA
Chapitre 74 - La base à l'origine, une contrainte/ma/ma	184,0 kA
Chapitre 75 - La base à l'origine, une contrainte/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 76 - La base à l'origine/ma/ma	108,0 kA
Chapitre 77 - La grande base de l'histoire/ma/ma	80,1 kA
Chapitre 78 - Une émeute et des eaux/ma/ma	210,0 kA
Chapitre 79 - La grande/ma/ma	194,0 kA
Chapitre 80 - La base à l'origine/ma/ma	114,0 kA
Chapitre 81 - Le "Habit" contre la "Habit" de l'air/ma/ma	408,0 kA
Chapitre 82 - L'histoire, à l'origine à la base/ma/ma	171,0 kA
Chapitre 83 - L'histoire, à l'origine à la base/ma/ma	168,0 kA
Chapitre 84 - Le jeu de la base/ma/ma	168,0 kA
Chapitre 85 - La base à l'origine/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 86 - La graine/ma/ma	102 kA
Chapitre 87 - La grande histoire/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 88 - L'histoire et l'histoire de l'histoire/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 89 - L'histoire, à l'origine à la base/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 90 - L'histoire à l'origine/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 91 - Le "Habit" de l'histoire de l'histoire/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 92 - L'histoire à l'origine/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 93 - Le naufrage/ma/ma	102,0 kA
Chapitre 94 - Une émeute des roches/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 95 - La base à l'origine/ma/ma	97 kA
Chapitre 96 - Le bouillonnement/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 97 - La base à l'origine/ma/ma	41,0 kA
Chapitre 98 - Archaïsme et langage/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 99 - Le bouillonnement/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 100 - Bras et... l'histoire de l'histoire/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 101 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 102 - Une base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 103 - L'histoire, à l'origine à la base/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 104 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 105 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 106 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 107 - L'histoire à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 108 - L'histoire à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 109 - L'histoire à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 110 - L'histoire à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 111 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 112 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 113 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 114 - L'histoire à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 115 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 116 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 117 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 118 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 119 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 120 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 121 - Menuit, L'histoire d'avant/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 122 - Menuit, L'histoire d'avant/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 123 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 124 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 125 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 126 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 127 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 128 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 129 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 130 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 131 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 132 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 133 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 134 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 135 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 136 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA
Chapitre 137 - La base à l'origine/ma/ma	101,0 kA

FAIRE MOBY-DICK

Objets libres.

Les objets libres sont des objets analytiques de recherche qui se dégagent de la fonction d'usage de la création qu'est l'« œuvre ». Ils permettent d'expérimenter l'organisation écosystémique et les fonctions des phénomènes artistiques dans un contexte environnemental généralisé. On nommera cette écologie de l'art basée sur l'étude des formes, des gestes et des milieux vivants une *écopoïétique*.

Des images-documents, forcément elliptiques, rendent compte de ces objets libres, produits systématiquement pour chaque chapitre du roman. Elles ont plusieurs fonctions :

- image d'une image (d'une photo, dessin, etc.)
- image d'un objet ou dispositif (image-document)
- image mémoire d'une vidéo (avec lien)
- image mémoire d'un son (avec lien)
- image d'un processus (suite de gestes)

Les fonctions sont souvent croisées et sont aussi conçues pour exister dans le livre.

Chaque image fait image pour ce qu'elle est.

Il faut voir, lire et écouter en même temps.

Pour écouter les sons :

<https://soundcloud.com/moby-dick-project>

Pour visionner les vidéos :

<https://vimeo.com/lesobjetslibres>

Schémas analytiques spontanés

OBJETS
GESTES
SONS

Didascalies des *objets libres* réalisés sur un principe de *création continue* (blitz).

Le nom des auteurs se trouve p. 244.

Heure de début de lecture **00:00**

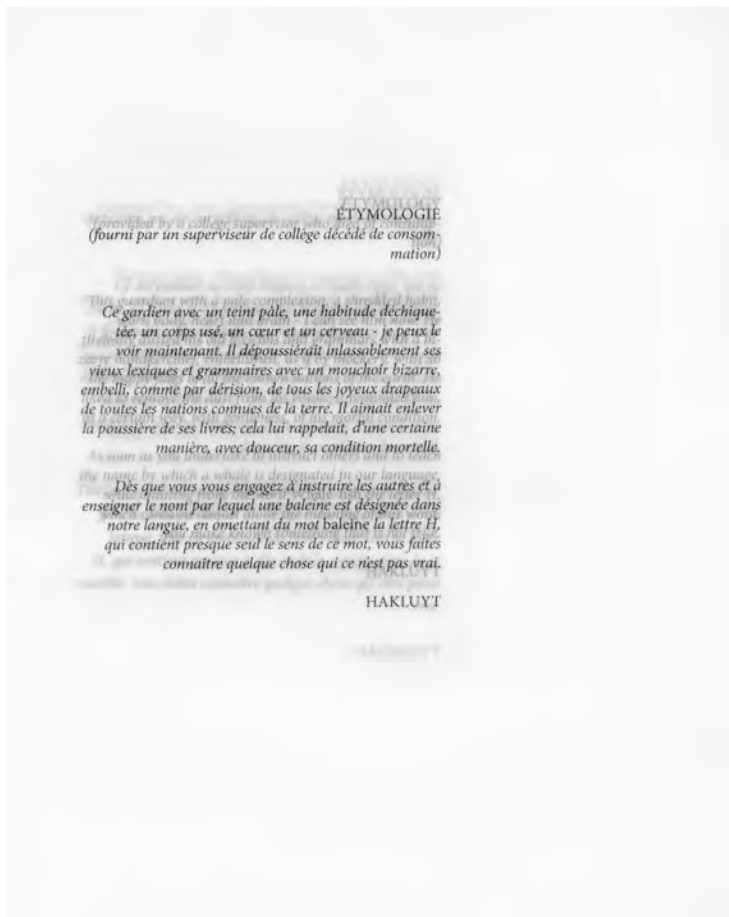
Quart de lecture **Q1.2.3**

Lecteur / lectrice **PRÉNOM**

ÉTYMOLOGIE

O_ cœur - corps - chapeau - lettre H - baleine
G_ ôter la poussière - arquer - se rouler
S_ la langue danoise - musicalité des langues étrangères - liste du mot baleine

06:21
Q2
BOROMÉE



De Melville à Jaworski
De Jaworski à google traduction (en)
De google traduction (en) à google traduction (fr)

L'écriture impossible

Dire Moby-Dick par la recherche en arts est à lire comme un appareillage. On dit « par » comme on dirait « avec », mais aussi « en direction », à l'image du langage marin, qui dit voir la terre ou l'animal au loin, « par le travers » ou par toute autre pièce du navire pour aligner une direction à partir de sa propre situation. Alors, *par* qualifie tout autant le bagage, la position et la visée. Une direction par la recherche en arts qui consiste d'abord à *préparer* le roman. Ce roman est composé d'îlots littéraires qui, parfois, se groupent en archipels. Ces corps flottants et insulaires constituent des objets qui interrogent la force d'une place, de son organisation analysée méthodiquement, de ses usages (gestes) et de ses expressions (sons). Aussi, les objets particuliers du livre décrivent le pouvoir d'une intelligence collective issue d'une suite d'actions individuelles qui prennent tout leur sens dans leur interconnexion. Cette cartographie melvillienne (cf. P. Jaworski) dessine un territoire à explorer. Elle convoque d'abord l'exposition de ses méthodes de recherche qui concilient rigueur analytique et réception des intuitions. Elle sollicite aussi des champs multiples de la connaissance qui, tressés, organisent cette intelligence collective (anthropologie, esthétique, poétique, acousmatique, biologie, linguistique, littérature, droit). Cette cartographie désigne plusieurs typologies de relations entre le roman et la recherche, rapports d'observation, d'étude, d'imitation, d'analogie, de projection, mais aussi usage de la métaphore et de la fiction. Il faudrait se poser la question de l'identité des formes produites par cette équipe de chercheurs (comme d'or), *objets libres* ou *intermédiaires*, de leur mobilité, de leur durabilité, de leur capacité à se régénérer et à se réorganiser. *Moby-Dick* n'est pas une source d'inspiration purement littéraire. On le cache — c'est toujours un peu surjoué — en grand et en détail. *Moby-Dick* expose une béance, qu'est celle de l'écart immense entre les connaissances anciennes des cétacés, ce qu'on en sait aujourd'hui, et de nos relations entretenues avec les animaux. Mais ce qui supposément résiste, c'est la force de Melville contenue dans la méthode : esprit d'aventure, empirisme, analyse de la connaissance, créativité littéraire. Réécrire *Moby-Dick* n'est pas possible, mais à partir de *Moby-Dick*, on peut repenser une écriture de notre relation au Léviathan totalement différente, une écriture qui mise sur une attention durable, écologique, éthologique et *écopoétique*. On ne réécrit pas *Moby-Dick* en une fois. Melville scrute les Léviathans qui s'exposent dans son livre mais ne les juge pas, ou peu, restant délibérément dans la position d'observateur incarné par Ismaël. Mais on perçoit aussi que Quiqueg n'est pas seulement « l'ami de cœur ». Il est le cœur même du narrateur qui se range aux côtés des civilisations premières contre les industries dispendieuses (baleinières). Quiqueg + Ismaël = un seul et même être, hors et dans le tout, objectif et subjectif, analyste et lanceur de javelot comme d'alerte. Un même corps pensant... une intelligence collective sauvage (le multiple commence à deux). *Moby-Dick* ouvre schématiquement deux voies de recherche sur les enjeux sociétaux contemporains. Étudier le monstre (Léviathan) et l'exponentielle accélération de nos civilisations « liquides » (Z. Bauman). La seconde serait celle de s'inscrire dans une logique écologique de l'attention (Y. Citton) pour observer comment les nouvelles connaissances du Léviathan déplacent radicalement notre conscience de celui-ci et modifient notre rapport aux objets. *Moby Dick* (l'animal) n'est plus un Léviathan. L'objet dans *Moby-Dick*, c'est le cachalot, mais aussi Achab, mais aussi l'ensemble des usages qui organisent l'industrie baleinière et en particulier l'appareil complexe d'outils et d'emplois nécessairement maîtrisés. L'objet, c'est aussi l'arpentage terrestre (son mode de navigation et ses raisons) — objectifs, errances et digressions. Enfin, l'objet métaphysique fondamental, c'est le blanc : l'étendue, le nihil, le silence assourdissant de l'absurde, l'inéluctable fin. Le blanc est un trou noir. Aussi il y aurait un objet qui traverse tout ceux-ci, d'ordre linguistique, qu'est la traduction. Traduction d'une langue à une autre, autres langues inventées, « un dire à un faire (J. L. Austin). Comment faire comprendre ? Comment l'objet artistique contribue-t-il à cette mission générale ? Comme un *objet libre*, il articule les intelligences entre elles. Réécrire *Moby-Dick* est tout sauf un travail de reproduction. C'est une entreprise spéculative destinée à faire évoluer des modèles de pensée. Sa quête est obstinée. On ne refait jamais le même geste, mais en s'exerçant à sa répétition on l'intègre, on le vit, on le sait presque, on le juge, on l'entend. Il faut « penser comme ». Aldo Leopold préconisait de « penser comme une montagne », Charles Foster de « penser comme un blaireau » ou François Sarano de « penser comme un cachalot ». Alors on pourra « penser comme un lanceur de javelot », ou « penser comme un javelot », « comme un coupeur de lard », « comme un requin » et peut-être même comme « une jambe d'ivoire » ou « comme un cachalot blanc »... pour se sentir trahi par l'écart contenu dans l'assimilation forcément inexacte du « comme ». Une écriture résolument impossible. Un organisme vivant. Alors, pour commencer à faire, il faut lire tout le livre, pour le dire.

EXTRAITS

O. baleine - Léviathan - traité - radeau - monstre marin - les os et les mâchoires de baleine - une lance - navire baleinier - l'Essex - pirogue - les haubans - le jupon
G. lire - voyager - faire bouillir les mers - dissection - scier - piquer la baleine
S. citation - chants de marns - claquer de l'eau - haubans



Préparer le roman comme on prépare un mets.

06:30
Q1
CHLOÉ



Entre la lente diffusion de l'inaction dépressive
et changer d'étendue liquide, un espace à écrire,
blanc de papier, blanc de baleine.

O_ épée - ancre - aiguille - compas - indolente fumée - navire - pièces de Tennessee (monnaie) - bourse vide = bout de chiffon - poulets rôtis - 3 mâts
coéléste - balais - affiche / informations
G_ naviguer - chasser la morosité - marcher / flâner - aller si près du bord - embarquer - boire décoction - nettoyer les ponts - s'engager comme matelot
- faire valser les chapeaux - plonger dans l'eau - se frictionner les omoplates - payé / être payé
s_ le son des récifs de corail - ressac - insaisissable - magie / merveille - pythagoricienne - méditation

06:54
Q2
CHRISTINE

002

LE SAC DE VOYAGE

O. sac de voyage - robe de chambre - « Le souffle de la baleine » - sac de toile - chemise - un navire de Nantucket - l'enseigne
 G. recherche d'un hôtel - prendre la route - lancer le harpon - manger - dormir - trébucher sur un seau de cendres - rader les godasses - prêcher
 S. « Au souffle de la baleine » - nuit de gel - une roue morte - endroit gai (auberge espagnol) - bruyant - se prendre les pieds dans le gel - écouter le tintement des verres - une voix forte à l'intérieur - ouverture des portes - lugubre grincement de l'enseigne - des gémissements - le vent pousse des hurlements



J3, Gaillard d'avant, objet 1/13 : « s'il n'avait pas trébuché il serait resté sot ». (M.-D.)

07:16
 Q1
 MARLAINE



Partition de natures différentes.

Un matelot novice et un cannibale des mers du Sud. S'étendre à côté d'un harponneur à la peau tatouée.

O. table - vitrine de curiosités - mâchoire de baleine - bouteille - flacon - chandelle - vareuse - gin - mélasse - remède - rabot - copeaux - chaise - châssis fenêtre - morceau de bois / cure-dent - lot de têtes embaumées - très grand lit - coffre - meuble de toilette - hamac roulé - un grand sac de voyage - un paquet de hameçons - un long harpon - « une chose » - paillasson - miroir - un matelas dur - tatouage - tomahawk - le couvre-chef - la figurine idole de bois - poisson gigantesque - l'intention de l'artiste - trois mâts brisés - touffe de cheveux humains - harpon en tire-bouchon - une aiguille sur un corps d'homme - couverture du harponneur - tasse de thé brûlant - peau - natte pour faire matelas - caban de poils - chemise - noeud du grand sac - lampe à huile

G. se frapper le front - partager la couverture - souper - sculpter le bois - passer dans une pièce froide - entrée d'une troupe de marins - chacun dort dans sa couverture et dans sa peau - vigoureux rabotage de banc - jeter les copeaux au poêle - tailler le bois - allumer une chandelle - monter à l'étagé - rabattre la table - essayer la chose

S. porte qui s'ouvre - sons de godets/canons - crier - hurler - son du rabot sur le bois - une personne tombe à terre - pendule dans un coin-jet de bottes et pantalon - débris de poterie - ouvrir sac de toile - frottements textiles - tapage / vacarme dehors - Saperlotte ! - courant d'air-cliquetis - pas pesant - bruits de grognements - saccade

07:30

Q1

PIERRE

004 LA COURTEPOINTE

O_ le bras de Quiqueg tatoué - la main - le ventre - coiffe - tomahawk - bottes - pain de savon - harpon - morceau de miroir - vareuse - réel/irréel -
G_ s'éveiller - se serrer contre - frissonner - étreinte inconvenante - sauter du lit - courtoisie gestuelle - s'enfour - se cacher - s'enfourner - chausser - se
laver - rasage au harpon
S_ réel/irréel - se chausser bruyamment les bottes - surprise - très sonore - craquant.



Le harponneur amical.

J3, Gaillard d'avant, objet 3/13 : Le contrepoint perce la peau et dessine un poncif du *témoin oculiste*.

Bronislas Malinowski, *La vie sexuelle des sauvages du Nord-Ouest de la Mélanésie*, Paris, Payot, 1930.

08:14
Q1
MARLAINE



Une tablée matinale et silencieuse de baleiniers, harponneurs, charpentiers, tonneliers, forgerons... gauches et intimidés d'être ainsi en compagnie pour le petit déjeuner.

O... vareuse - petit déjeuner - joue comme peau de poire
G... geste distingué - fumer
S... à la soupe - fumer la pipe - bruits de couverts - génial !

08:28
Q1
CHLOÉ

006 LA RUE

O_ bretelle - fleur - harpon - jeune fille - manteau - bouton - couteau - huile de blé - déchets rocaillieux - mollusques - couleurs : incarnat, vert et or
G_ poser le regard - bousculer - frayer - bouffonnerie - tour de passe - brûle
s_ feu



08:41
Q2
CAMILLE

Matin gris.

Ce n'est plus qu'une question de temps, avant que frôler la terre ne soit plus qu'un vieux souvenir. Il faut priser la boue, maintenant ou jamais.

A detailed pencil drawing of a botanical specimen, likely a flower or fruit. The central part is a bulbous, rounded structure with some internal shading. From this center, three long, slender, pointed lobes or petals extend outwards. One lobe points upwards, while the other two point downwards and outwards to the left and right. The drawing is signed 'Le S.' in the bottom right corner.

Imbeau - marbre - ombre - substance - impalpable - pas de
- s'isoler physiquement

O_s_tèle - tombeau - marbre - ombre - substance - impalpable : pas de corps - cénophtie
G_paralyser - s'isoler physiquement
S_crl

008 LA CHAIRE

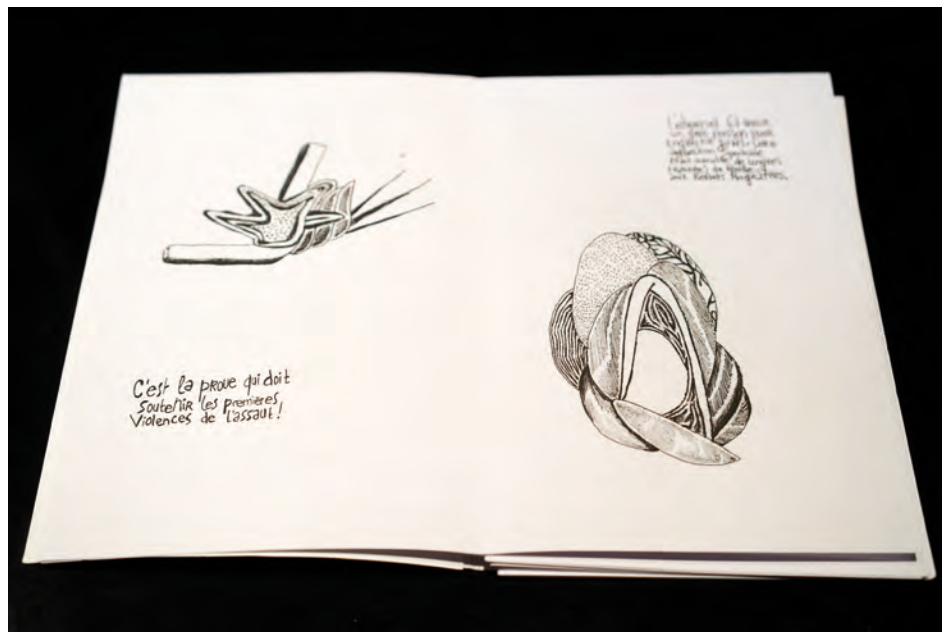


Je notai, quand il entra, qu'il ne portait pas de parapluie, et il n'était sûrement pas venu en voiture, car son chapeau de toile goudronnée dégoulinait de neige fondue, et sa large vareuse de drap pilote était à ce point gorgée d'eau qu'elle paraissait, par son poids, le tirer vers le sol.

O_ échelle - chapeau toile - vêtements trempés - renforcement - corde tissu bois - craquelure de sa peau ridée - pas de parapluie - vareuse - gorgée d'eau - chaire
G_ s'isoler - craqueler sa peau ridée - monter
S_ invocations

Peau ridée d'un vieil homme venu voir la chaire du père Mapple.

08:58
Q2
SIMON



« L'éternel fit venir un gros poisson pour engloutir Jonas. »
 « Il demeura dans le ventre de la baleine trois jours et trois nuits. »
 (M.-D.)
Moby-Dick versus Maudit-Bic, une histoire au stylo bille.

O. bible - cantique
 G. - prier - s'agenouiller - écrire - enseigner - vaciller - ébranler - Dieu
 S. hymne - voix - hébreux - bourrasques - cantique

09:06
Q2
CAMILLE

010 UN AMI DE CŒUR



O_ idole - idôlâtre - statuette - quantité - cinquantaine - un - tatouage - signe - buste et tête - caractère - imprimerie - image
G_ tailler - roulade - cacher - attirer
S_ air barbare

09:40
Q2
CHRISTINE

IL / ELLE

Objet fétiche : marque et signe d'équilibre du genre.

La connaissance d'un objet par son rapport
contrasté. Métonymie de la couverture de laine.

O_ tomahawk - la jambe de Ourqueg sur la jambe d'ismaël - le froid (pas de chauffage dans la chambre) - la chambre à coucher (sans feu) - l'épaisseur
d'une couverture entre soi et la froideur extérieure - les yeux clos sous les draps - un nuage de fumée bleue au-dessus du lit
G_ contraste chaud/froid - fumer - tirer - assis sur le matelas - fumer au lit
S_ causette - entendre tirer la fumée dans le tomahawk - le langage rocailleux de Ouriqueg

O_ trône - carte - vide - méridien - monde - païen - boucle d'amarrage - sang
G_ cannibalisme - pagayer - idolâtrer
S_ bruits de pagayes - son de la lame d'un sabre sur les poignets



7/12
Trouer
la chair
celle de l'homme
du cachalot

Le trou pour combler un manque, un vide.

XII. Le pendu et vice-versa.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)



Lier pour préparer.
Préparer pour embarquer.
Embarquer pour s'aventurer.

Savoir s'équiper pour vivre mobile.
L'itinérance comme dépassement matériel, expérience
de soi, acceptation de rencontres.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O. sac de voyage - hamac - bol - lasso
G. ronflements - se marier - prier - fêter - laver - singer - grimacer - plonger - regard suave
S. rires

10:13
Q2
CAMILLE

014 NANTUCKET



O_ coffret d'ivoire - insulaire - île - aigle - fourmillière - pont - prolongement
G_ posséder la mer - cercler - encercler - cercler - enserrer
S_ plainte de nourisson

10:27
Q2
ESTHER

Îlot aride et langue de sable. Port d'attache et mise à l'eau. Cale à bateau.



Suintant le poisson, le *Tête-pots* est une auberge au choix restreint : bouillabaisse de palourdes ou morue.

O... porc salé - anguille - palourde ou morue - lait - bouillabaisse - soupe de morue - hareng fumé - arrière-goût de poisson - indications tortueuses - deux cornes - fumée, fumet, odeur - jaune
G... s'orienter - se balancer (une enseigne ou une lampe) - se régaler
S... une potence - remontrances - sermonce - brailler - jouer de la cuiller dans son assiette

10:34
Q2
CHRISTINE

016
LE NAVIRE

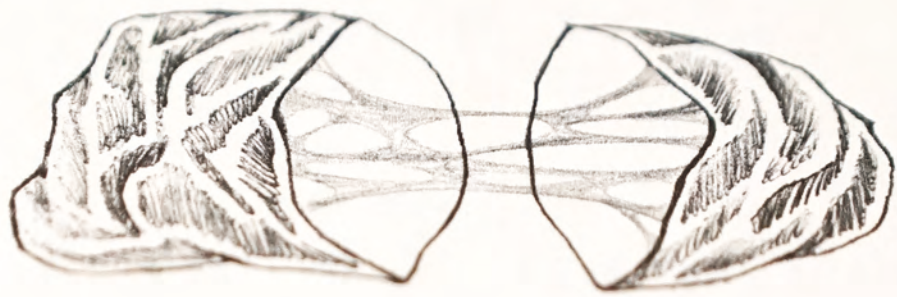
O_ fanon de baleine en forme de tipi sur le mât - harpon - lance tranchante - siège (barre d'arcasse)
G_ assaishier - voir le monde - signer
S_ voix cavetnoise

10:50
Q3
ÉTIENNE

J3, Gaillard d'avant, objet 2/13 : Des fanons de baleine en tissus, c'est tiré par les cheveux.



L'enfer est une idée
née d'un chausson
aux pommes mal
digéré



Le jeûne tient un temps mais ne dure pas, il est
brisé, entamé, terminé, et même quelquefois
jamais accompli.

« L'enfer est une idée née d'un chausson aux
pommes mal digéré. » (M.-D.)

O_ Yojo (statuette) - trou de serrure
G_ pose artificielle douloureuse (de prière)
S_ silence - fracas de la porte

018

SA MARQUE

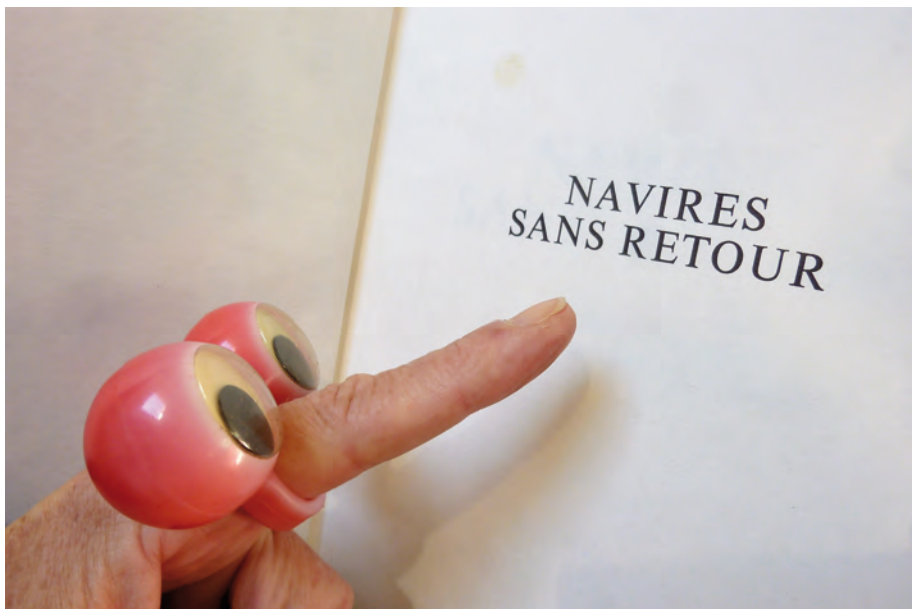
O_ harpon - signature - croix - églises - papiers - sauvages tatoués - diacre - sermon - le rôle - marque
G_ lancer du harpon - sauter le bastingage - monter à bord - préparer la signature - saisir la plume
S_ hélior - voix bourrue - cri - ton sévère



« Penser œil de baleine, sur ce point, nous sommes tous étroitement unis. » (M.-D.)

Tracer, marquer, piquer, tirer, creuser, brûler, gratter, frotter, couper, scier, incorporer.

11:48
Q3
TOMAS



Ça va mal finir cette histoire...

O. calebasse - jambe d'ivoire
G. dialogue - hésitation - insinuation
S. coup de tonnerre - marcher et grogner

12:00
Q3
ALICE

020 REMUE-MÉNAGE



O_ voiles - coffres - effets personnels - tout ce qui se trouve sur un bateau en double (pirouettes, harpons, etc.) - rechange de tout
G_ travail - armement - va et vient - dissimuler ses craintes
S_ rugissement

12:10
Q3
ÉTIENNE

Cette nuit-là nous n'avons pas dormi. La machine s'est lancée d'elle-même, bloquant dans ses rouages le long défilé de matelots.

<https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/objets-libres-moby-dick>



Cette pipe semble bouchée... Elle peine à respirer.

<https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/objets-libres-moby-dick>



O. pipe tomahawk
G. brandir
S. respiration étouffée

12:18
Q3
TOMAS



O_ ancre - stalactites
G_ prier - botter le cul - poignée de main
S_ cordages frémissants et grinçants - engueulades

12:28
Q3
ALICE

Se faire botter le derrière.



6/12
Avoir soif d'océan.

Direction : NO. Force : 46,3 km/h (25 nœuds).

O... la barre - le port
G... s'éloigner
S... vent

12:42
Q3
ÉTIENNE

024
EN GUISE DE PLAIDOYER



O_ javeline - biscuits de baléiniérs
G_ révéler des terres - nuée de javelines
S_ tourbillons d'air

12:47
Q3
ALICE

Regarde-moi dans les yeux, que je te raconte la
valeur du sang des baleines dilué dans l'océan.



13/12

Vidéo de 16 secondes.

Une note de tête (du cachalot)
Une note de cœur (du roi)
Une note de fond (de l'océan)
Une fausse note (de bas de page)

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O_ l'huile - couronne (l'huile de cachalot fournie aux rois et aux reines la matière première de leur couronnement)
G_ couronner
S_ foule

13:02
Q3
ÉTIENNE

026

CHEVALIERS ET ÉCUYERS

O_ contraste glacial / brûlant - sec - chair - chronomètre de haute précision - présages visibles - pressentiments intérieurs - acier trempé - prudent - superstition - force morale
 G_ envelopper - jeter un manteau
 S_ mutisme - superstition - pressentiments (chuchotements)



Chair desséchée enveloppant l'acier interne.
 La peau, présage visible, couvre mal le pressentiment,
 intestine.
 Se taisent et se musèlent les doutes que le
 chanvre enserre.

13:08
 Q3
 TOMAS



À chacun son outil de travail
son arme
sa méthode.

Trois clous forgés armés chacun
de leur outil textile.
Présentation et rapport de filiation.

O. pipes - fumée de pipes - fauteuil capitonné
G. - fumer
S. - air pollué de souffrances

13:19
Q3
ALICE

O_ cicatrice - jambe d'ivoire (il a été « démanté » au large du Japon) - un trou (de tarière) - insupportable hiver - blancheur livide du visage d'Achab
G_ combat entre les éléments - suspendre au grément - première apparition d'Achab sur le pont arrière
S_ silence - embruns

13:32
Q3
PHILIPPE



Une jambe
Une cicatrice
Une brindille

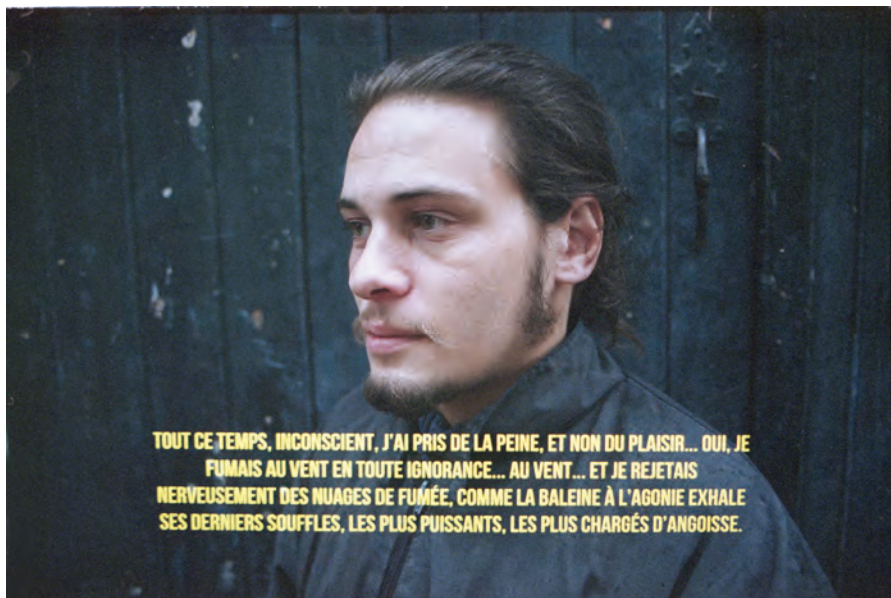


La nuit est propice à tous les fantasmes.
C'est une étrange attraction qui se mêle de
répulsion, un désir qui fait mal.

O étoile - cercueil - pont - cordage - talon d'ivoire - jambe d'os - colère - chien - boulet de canon - l'écrouille de la cabine - silence
G. quitter leur couchette - passer du temps dehors - arpenter - naviguer - dormir - faire les cent pas - chiffonner
S. son doux - étouffer la voix - indistinction - grognement - dents - bizarre - pas infirme - jambe d'os sur le plancher - étouffer le bruit avec une
boule d'étoupe - craquements de mâchoires

13:46
Q1
PIERRE

O_ rambarde - pipe - tabouret - défense du narval - chapeau
G_ fumer - disparaître - solloquer - prendre de la peine - exhaler le souffle - arpenter le pont - jeter - vaciller
S_ fumer - fourneau - siffler - tabouret - solloquer



Chaque nuit, le corps en veille, à l'instant précis où ma conscience s'éteint, avant l'apparition des premiers rêves, je me réveille noyé dans ma sueur. Le premier cycle du sommeil se rompt, je suis tiré d'une vague gelée, je me lève et je contemple l'auréole de ma silhouette sur le drap qui prend la forme de mon corps endormi. J'égoutte mes cheveux, puis me fabrique une cigarette. Je la fume au lit sur la moitié sèche du matelas que je prends garde à me réserver. Je me demande ce qui ne va pas chez moi, c'est comme si mon corps avait attendu toute la journée ce moment d'inattention de mon esprit pour décharger mes névroses, ou l'autre tuberculose contractée en Amérique du Sud, pour rejeter à travers mes pores mon excès de nicotine.

« J'évoque par un effort volontaire pour échapper à cette émotion,
J'évoque dans un effort désespéré, sec, nul,
La chanson du Grand Pirate lorsqu'il se mourait :

*Fifteen on the Dead Man's Chest
Yo-ho-ho and a bottle of rum ! »*

Fernando Pessoa, *Ode maritime et autres poèmes*, Orphée, Paris, La Différence, 2016, p. 75.

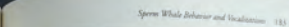


Burlesque du cauchemar que Stubb raconte à Flask. Frappé par la jambe d'ivoire d'Achab, il tente ensuite de botter le derrière d'un vieux triton poilu.

Cf. « Dans *L'île*, (*The Island*, 1823), poème de Byron sur la mutinerie du *Bounty*, Mab est appelée "la fée de la mer" (chant I, str. VII, v. II). » Notes de P. Jaworski (traducteur) in Herman Melville, *Moby-Dick*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 1207.

O_ un bâton d'os - bosse - pied - pyramide
G_ donner des coups - insulter - botter le derrière
S_ donner de la voix - dialoguer

14:03
Q1
CHLOÉ



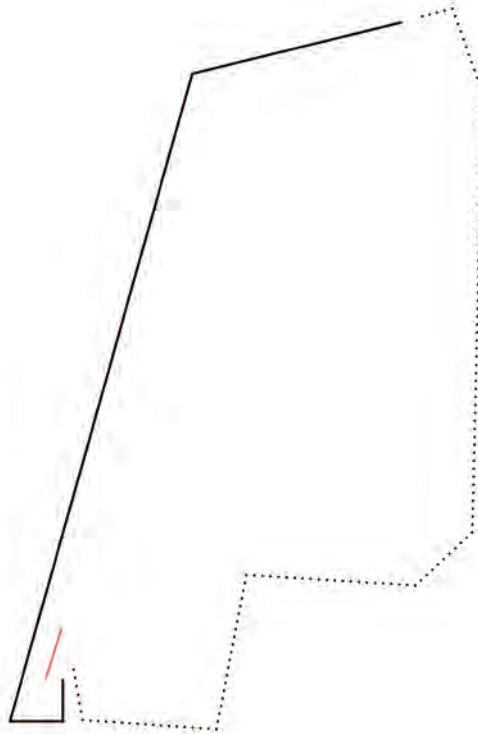
June 25 A jaw-clap. Photograph by T. Arvidson.

(perhaps 'Please leave!' or 'May I join!') and the arrangement of group activity (perhaps 'Let's get going!'). Lobtasting is often suggested to be an agonistic signal (Pryor 1986; Gordon 1987a, 83), and sometimes, but far from always, the context suggests this. It may also be a more cooperative social signal, as suggested by the observations reported by Gambell (1968). Another open whale activity that is often perceived as aggressive is the 'jaw-clap' (Fig. 2.5), but this is rarely seen.

jaw-clips, as well as breaches and jobtails, even if they function primarily as communicative signals, probably have other purposes at different times. As suggested by Beale (1839, 48) and Scammon (1874, 77) breaches can usually remove ectoparasites.

Some breaches and lobalists, especially those by young animals, may fall into that difficult category of behavior, play. Play can be defined as activities that, while having no immediate function, may benefit the animal later in life—for instance, by improving its physical abilities or social skills (see Beckoff and Byers 1998). The category of play, however, tends to become a *pathefallacy* for any behavior whose function is not obvious. For instance, D. K. Caldwell et al. (1966) devote a whole section of their review of sperm whale behavior to play, and within it include some activities, such as

15:10
Q1
MARLAINE



Rejoindre le capitaine pour prendre le repas.
2 chemins possibles.

O. gaillard d'avant et d'arrière - espace qui communique - hiérarchie - espace du canot - *specksynder* (terme hollandais)
G. gouverner - sculpter dans l'air immatériel
S. *specksynder* - *speckstoneer*

14:56
Q1
PIERRE

034

LA TABLE DE LA CHAMBRE



O_ table des officiers - casquette - écouteille - morceau de bœuf - beurre - corbillard
 G_ couper la viande - étaler le beurre - cuisiner - harponneur avec la fourchette
 S_ comique achevé

SUBSTANCES

- 1 appareil photo instantané
- 1 livre *Moby-Dick*
- 1 appareil photo argentique
- 4 photographies instantanées
- 1 livret relié cousu des dessins d'Alice
- 1 objectif de 50 mm f/1.4
- 1 crayon de bois
- 1 stylo noir
- 1 feuille
- 1 cuillère
- 1 tasse de café
- 1 cendrier
- 1 carnet à dessin
- 1 mug de maté
- 1 livre de géographie
- 1 morceau de bois lavé à 3 pieds

Savoir cohabiter. Dîner. Dîner. Dîner.
 Le 7 octobre deux-mille-dix-sept
 De 17 heures à 19 heures environ.
 M.D.P. - 9 = 3

15:10

Q1

CHLOÉ



J4, Gaillard d'avant, objet 5/13 : L'enveloppe est souple pour un déplacement entre les airs et la mer.

O. perchoir - enveloppe - compas azimutal - vigie - étoile - tasseau de bois - capote doublée de laine - échasse - nid de pie - fusil - flacon à liqueur
G. prendre les quarts - grimper au sommet - signaler - observation des pâturages marins - garder grand ouvert - l'œil au vent et avertir - lancer des navires
- marcher sur l'océan - tenir debout - corriger l'aiguille
S. agitation vague - langueur - bourrasque - déroulement infini de la mer - pont silencieux - navire roule indolemment - cri

15:28
Q1
MARLAINE

036 LE GAILLARD D'ARRIÈRE

O. Ahab sur le pont / fuit sa chambre - trou dans lequel Ahab met sa jambe de bois - doubloon - cachalot blanc - mâchoire tordue Moby Dick - la vengeance - pièces à aiguiser - l'équipage - les yeux farouches - godets - rhum - étan (liquide) - cabestan
G. ronde coutumière - lever un cachalot à tête blanche, la queue percée - pic en forme de tire-bouchon - tourner la main comme s'il débouchait une bouteille - être à l'affût - affûter ses regards - former un cercle - faire passer - ici pour chasser la baleine et pas pour assurer la vengeance de son commandant - croiser les lances - équipage enrôlé
S. rire étouffé dans la cale - un pas d'ivoire - claquement des voiles - chants : « meure la baleine, coule la pirogue » - inexpressifs grondements - donner de la voix - le souffre bizarre très épais



J4, Gaillard d'avant, objet 4/13 : Les godets claquent, corps à corps, resserrent l'équipage.

La carotte clouée sur le bâton.

15:51
Q1
CHLOÉ



[Ahab]
Sisyphé des mers
Ta roue entraîne
Rouages et engrenages,
Tourne et détourne,
Mais jamais
Ne se dérouté
Du destin immuable.

[Starbuck]
Rouage emporté
Dans le mouvement impavide
D'un ascendant magnétique.

O_ l'allumette - cabine - couronne - fenêtre
G_ demembrer - être démoniaque - oser / vouloir
S_ scintiller - « bonne nuit » - siffler

16:13
Q1
MARLAINE

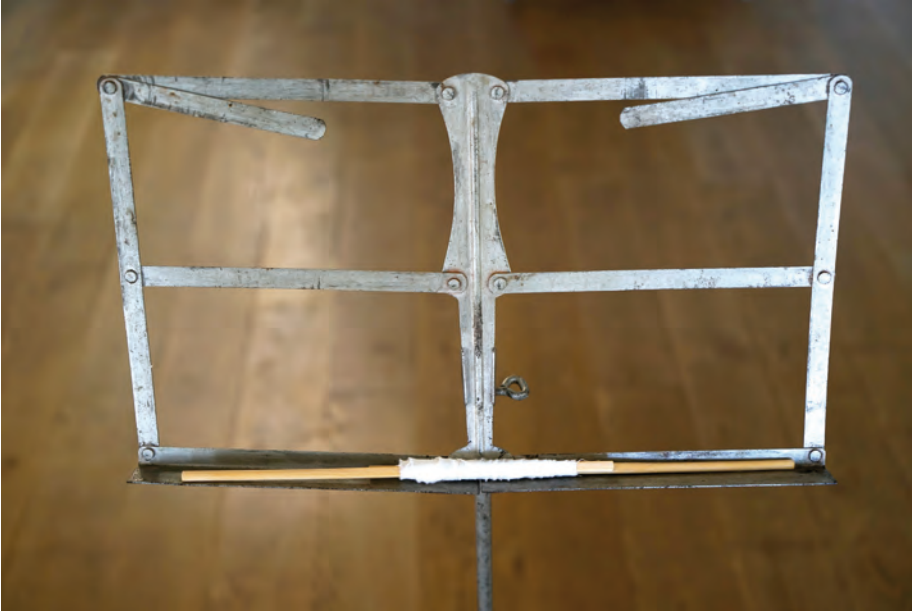
038 CRÉPUSCULE

O_ l'horrible vieillard - bocal de verre - mécanisme de l'horloge
G_ trancher le câble - tumulte
S_ souffrance atroce - mécanisme de l'horloge - rien ne brise le silence - gargouillement - long hurlement - orgie infernale



16:20
Q2
CAMILLE

Apoplexie à vide de l'âme
Amère
Asphyxie fixe du mécanisme
Intime



J187, Bordeaux, objet 13/13 : sans rire,
la vergue porte une voile, et la voix, la
digression. Un, deux, trois.

O_ river son clou - prophète - vin
G_ réconfort - célébrer - grise mine
S_ éclat de rire - annonce - chant - rire - « hahaha » - s'éclaircir la gorge

16:29
Q2
SIMON

O_ voile levée - tambour - filles - argile - carillon - arbres (pins) - eau de vie - châtaigne
 G_ piquer - se bagarrer - coups - frapper - niaiserie sentimentale - ils chantent - piquer la baleine - frappes - danse - recroqueviller
 S_ huit coups - sonner - carillon - tambour - sonneur de cloche - psiit - ho hé - claque - frappe

16:33
 Q2
 CHRISTINE



Lire la partition.
 Écouter.

<https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/objets-libres-moby-dick>

Creuser à l'intérieur.
Gouffre informe.
Léviathan = contre-éthologie.

O. fer - lance - cible - objet d'épouvante - bosse blanche en forme de pyramide - front ridé blanc - méridiens - assauts - membres brisés, broyés, déchiquetés) - cible - croyance - rumeurs - superstitution
G_terreur - violence - ubiquité - projeter dans l'éternité - assoiffé de sang humain - ligoté - serré - brûlé dehors - rongé dedans - creuser (à l'intérieur de soi) - combattre - faucher la jambe d'Achab
S_ coup de marteau - cri d'encouragement - combat - bruit de la jambe fauchée par Moby Dick

O_ la blancheur du cachalot pour Ismaël - voile - teinte neutre - carapaçon - blancheur sinistre - la blancheur épouvantable / sinistre - cachalot albinos - le blanc comme couleur « positive » dans la plupart des cultures, associé à tout ce qui est doux, honorable et sublime, pourtant « quelque chose est dissimulé au plus secret de l'idée de cette couleur, quelque chose d'insaisissable qui suscite dans l'âme, une épouvante plus grande que le rouge du sang » - cf. ours blanc et requin blanc : blancheur sinistre, de maître - lividité des morts (un blanc spectral), le deuil de Lima - la blancheur est moins une couleur que l'absence visible de couleur et en même temps un mélange de toutes : un monde athée, dépourvu de couleur - le blanc neutre, le cachalot albinos en état le symbole

G_ porter la blancheur - qualité insaisissable - sinistre - terreur - anéantir - un monde athée - geste de pensée : « la subtilité appelle la subtilité et sans imagination, nul homme ne sera capable d'en suivre un autre dans ses sphères » - analyser la symbolique des couleurs

S_ son blanc - rugissement des brisants



J5, Gaillard d'avant, objet 6/13 : Comment saisir avec une insaisissable époussette ?

Épouvantable blancheur et élégance sous le niveau zéro. Négativité géométrique.

17:22

Q2

CAMILLE

pssit !
as-tu entendu ce bruit ?
ne pas parler
ne faire aucun bruit
un profond silence
le claquement d'une voile
et le ronronnement continu de la quille
pssit !
as-tu entendu ce bruit ?
tu ne l'entends donc pas ?
on tousse
on dirait un toussotement
écoute !

isoler
rejouer
lire
chuchoter

<https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/objets-libres-moby-dick>

O - clair de lune - barrique d'eau douce - écouteille - quille - dormeur retourné - baille
G - oreille fine - dormeur retourné
S - claquement de voile - pssst - « pas de bruit avec les souliers » - toussotement - claquement d'une voile - ronronnement - quille - bruit des aiguilles à tricoter

17:50
Q2
SIMON

044 LA CARTE

O_ probabilité - cabine - rouleau de carte marine - livres de bord - lourde lampe - science du moment et du lieu - projet insensé et méthodique - saison sur la ligne
G_ noter - compter - étudier - tracer - réaliser son dessein monomaniacque - migration - circumnavigation planétaire du *Pequod* - songer - angoisser - traquer - chasser
S_ dérouler les cartes - murmurer - cri horrible



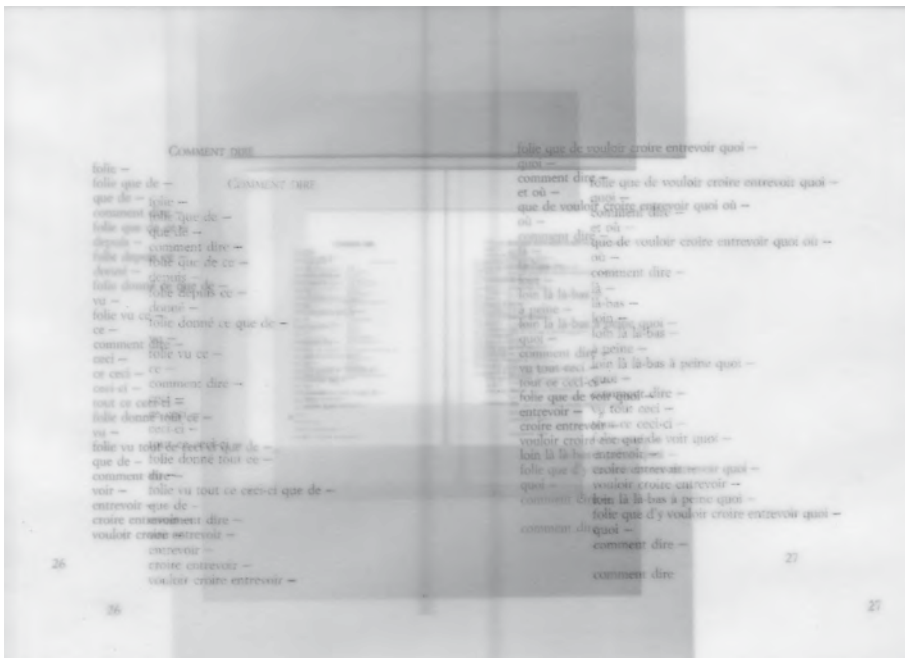
Le *Pequod* / Anatomie du cachalot / Matelots du M.D.P.

Poids, mesures, tracés, calculs, improvisations, pour cartographier l'incartographiable.

« [...] Les cartes donnent un prétexte pour s'aventurer entre les lignes et pour prendre la mesure de l'écart irréductible entre l'espace réel qui se dérobe et sa représentation graphique forcément superficielle. Par une sorte de mise en abyme, les cartes donnent lieu dans le texte à une réflexion critique sur les points de repère choisis illusoirement pour s'orienter et sur l'art de se perdre en laissant l'esprit vagabonder ou en sombrant dans la folie. »

Michel Imbert et Julien Nègre, « Le tracé extravagant des cartes dans *Moby-Dick* et *Walden* », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012.

17:55
Q2
CAMILLE



Comment dire, Samuel Beckett.

O. impressions - faits indépendants - répétition - trois - deux - particularités - noms - balafre - entaille vraisemblance - factuel - fable - allégorie -
expédition - voyage
G. piquer - extraire - défoncer - percer - harponner
S. choc - heurt

18:12
Q2
CHRISTINE



O_ outils homme - domination spirituelle - gains - autorité - entretiens - aimant
G_ capturer - sacrifier - s'étendre
S_ héler - signaler

18:36
Q2
SYLVIE

Spéculations émises sur le dérèglement présumé de l'outillage-équipement.
Conjectures envisagées sur l'orientation optimale de l'ascendant magnétique.



Lier pour rencontrer.
Rencontrer pour raconter.
Raconter pour s'occuper.

Tresser l'infime son du geste tonitruant. Interrompu.
Performance sonore (vidéo 3 min).
Le 17 mai deux-mille-dix-sept.
De 20h09 à 20h12.
M.D.P. – 9 = 3

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O... natte - libre arbitre - fil
G... tresser - suspendre - tisser
S... son étrange - « Souffle là » - exclamation

18:54
Q3
TOMAS

048

LA PREMIÈRE MISE À LA MER



O_ veste chinoise de coton noir - indigènes de Manille - passagers clandestins
G_ murmurer - soulever - embarquer clandestinement - première pêche
S_ « Nagez mes petits gars » - « Je veux entendre vos os se rompre » - murmure

19:03
Q3
ALICE

Les trois pirogues et le canot du capitaine — mené par son équipage de clandestins — se lancent à la poursuite d'une gamme de cachalots. Frénésie, furie, bouillonnement, tempête.

refaire
testament

« Il y a trois sortes d'hommes : les vivants, les
morts et ceux qui vont sur la mer. » Aristote

O... le queue de la mort
G... piquer droit
S... râlées

19:34
Q3
ÉTIENNE

O... piquets de bois - turban - un bout de jambe jusqu'au genou - un infirme dans une baleinière (Achab) - le bordage de cuisse (ou échancrure du banc d'étrave) - les fantômes suppléants (Fedallah / créature de rêve) - des corps abîmés repêchés ligotés sur des planches
 G... envelopper de mystère - renforcer la pirogue - donner ses ordres - Achab confectionnait lui-même des éléments de bois pour ajuster la pirogue à son usage - renforce le fond - ajuste (le « bordage de cuisse »)
 S... les sons des outils d'Achab qui ajuste la baleinière - le glissement silencieux de ces figures fantomatiques sur le pont



Aujourd'hui, il n'y a plus de pirogues, le pont engloutit l'animal. Photogramme de *Vive la baleine*, Mario Ruspoli, 18 min, 1972.

À la tête de l'esquif une cavité creusée (sur la matrice d'une sculpture de 1995 intitulée *Baby hole*), « l'échancrure du banc d'étrave », pour venir y caler le genou du harponneur dans la mollesse d'une pâte à bois générée par l'arbre lui-même en forme de demi-lune (dit aussi bordage de cuisse).

051
LE SOUFFLE SPECTRAL

11/12

Expulser les vents de la vie par l'évent.

Une brèche ouverte sans espoir de cicatrisation.

Tout est noir.

Tout est noir.

L'homme fait fleurir la mer comme un artificier.

Le bon Dieu était parti pisser.

O. disque unaire - blanche écurie - jambe vivante - jambe morte - volatiles - blancheur de neige - noirceur des éléments - baromètre - caban - lanterne
G. zigzaguer - rendre les eaux - assurer la vigie - traverser le pont - courir vent arrière - gonfler les voiles - agitation - oscillations
S. silence argente - exploration ténébreuse - signal - cri - marteau - huées - hurlements de l'océan - silence

19:48
Q3
ÉTIENNE

052
L' « ALBATROS »



Charles Baudelaire, « L'Albatros », *Les fleurs du mal*, 1859.

Qu'il est gauche et veule. Ses longues ailes l'empêchent de marcher. « On eût dit le squelette d'un morse échoué blanchi par les vagues. » (M.-D.)

O. vêtements cloués au mât - voiles
G. déchirer - rapiécer - sauter de la mature
S. appel - porte-voix - silence - héler bruyamment

20:01
Q3
ALICE

[11.04.17]
[15.05.17]
[16.05.17]
[17.05.17]
[18.05.17]
[19.05.17]
[20.05.17]
[13.06.17]
[20.06.17]
[27.06.17]
[05.10.17]
[05.10.17]
[19.10.17]
[08.11.17]
[15.11.17]
[11.01.17]

[Game], substantif. – *Réunion amicale de deux navires baleiniers (ou plus), en général sur un lieu de pêche, au cours de laquelle, une fois les saluts échangés, on se rend visite en canot, les deux capitaines restant pendant ce temps à bord d'un bâtiment, les seconds à bord de l'autre.*

Dater les games.

O. porte-voix - lettre journaux
G. frayer croiser - raboter - se rencontrer
S. conversations - causeries

20:09
Q3
ÉTIENNE

O. fil noir dans la trame de l'histoire - voie d'eau - maillet - batelier - mutins - baillon - Moby Dick monstre immortel - vivante opale - lambeaux de chemises rouges
 G. remuer le petit doigt - pomper - sucer le sang de sa mère océanique - tailler dans le fond - nettoyer le pont - secouer son maillet - fouetter - se tourner vers la mer qui refuse de rendre ses morts
 S. fracas de 50 pompes à incendie - halètement des poumons trahit l'énergie vitale - grogner comme un ours - abominable hurlement - clef cliqueta dans le cadenas - murmurer d'une voix sifflante - bruit métallique des pompes - abominable hurlement de joie - rire méprisant



QUANT À STEELKIT, NUL NE SAIT OÙ IL SE TROUVE
 À PRÉSENT, MESSIEURS, MAIS SUR L'ÎLE DE
 NANTUCKET, LA VEUVE DE RADNEY SE RETOURNE
 TOUJOURS VERS L'OcéAN QUI REFUSE DE
 RENDRE SES DORTS, ET, DANS SES RÊVES, ELLE
 VOIT TOUJOURS LE TERRIBLE CACHALOT BLANC
 QUI L'A DÉTRUIT —

Maintenant tu connais la fin.

20:20

Q3

TOMAS

055 DE QUELQUES REPRÉSENTATIONS MONSTRUEUSES DE BALEINES



La représentation de ce qui n'est pas communément connu laisse place à de plus grandes libertés. Lorsqu'il s'agit de monstres marins, et à une certaine époque, les dessinateurs avaient probablement plaisir à profiter du fait que la fiction prenne le pas sur une réalité plus ennuyeuse.

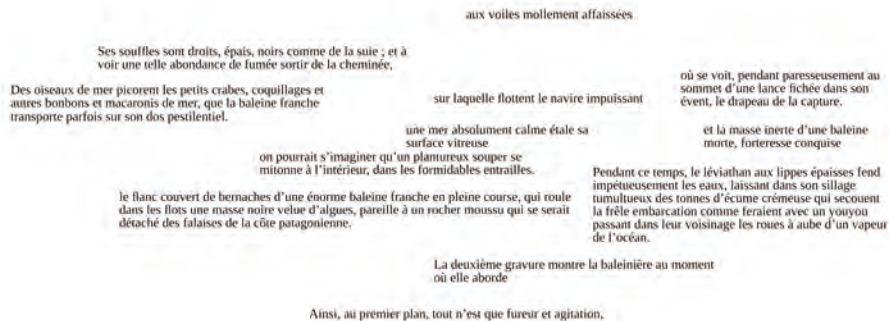
O. forme vraie de la baleine - représentations populaires / représentations scientifiques - baleine hindoue : mi-homme mi-baleine - planches de baleines
- difforme - baleines échouées - squelette ne ressemble pas à la forme vivante - nageoire pectorale - gants
G. métier de balénier - description analytique de mauvaises descriptions des baleines - représenter de façon erronée
S. bouillonnements qui sortent du cerveau du dauphin

21:21
Q1
MARLAINE

056

DE QUELQUES REPRÉSENTATIONS MOINS INEXACTES DE LA
BALEINE, ET DE QUELQUES VRAIES SCÈNES DE CHASSE

O. dessin - peinture - Ambroise Louis Garneray (1783-1857) - gravure - miniature - aspect juridique - figures de la baleine
G. dessiner - représenter - étaler - dépecer - peindre l'action - attention microscopique
S. paisible - pacifique - pluie - souffle - puissant fracas (représenté en peinture)



Poser des mots à la place des choses. Écrire *Whale-fishery* de Ambroise Louis Garneray, 1835.

DES BALEINES EN PEINTURE, EN IVOIRE, EN BOIS, EN FER BLANC, ET EN PIERRE ; MAIS AUSSI DANS LES MONTAGNES ET DANS LE CIEL



Compilation.

O. petits objets ingénieux sculptés - petit outillage de dentiste - couteau de poche - imagination d'un marin - état sauvage - la sculpture
G. sculpter - se rebeller - avec patience
S. girouette - le bruit des outils qui façonnent

21:47
Q1
CHLOÉ

058 KRILL

Q_ krill - plancton - l'océan couvre 2/3 de notre planète - la mer - naufragé - des fauchées de bleu
 G_ engloutir un monde - l'océan comme une course effrénée autour du globe
 S_ bruit faucheur des petits planctons - épaves de navires fracassés - glissement sub aquatique



Laisser le temps aux micro-organismes sculpturaux
 de se déposer. Errance et positions.

21:54
 Q1
 PHILIPPE



Tentative de géométrisation d'un spectre blanc hors
de toute loi naturelle. Nourriture fondamentale.

O. plancton - masse de rocher sans vie - bosse de terrain - spectre - forme blanche - ça ne ressemble pas à une baleine - ça ressemble à Moby Dick -
aliment de la baleine - gigantesque masse poulpeuse - étrangeté - informe
G. s'élèver paresseusement - glisser sous l'eau - barboter dans le krill - s'abattre - s'aventurer - se précipiter
S. bruit de succion - cri : « l'aurais préféré voir Moby Dick » - spectral

22:02
Q1
SYLVIE

060 LA LIGNE



O_ la ligne - épissure - chanvre - élastique - comme une meule de fromage - accident
G_ passer d'une pirogue à l'autre - enrrouler - dérouler
S_ déroulement

Enrouler, arroser, dérouler,
mouiller : la ligne.

22:11
Q1
CHLOÉ

Dessin d'une parabole serpentine entre la vie et
la mort.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)



Rouler dans son sang, convulser dans un
bouillonnement d'embruns.
Marque liquide d'un ultime souffle.

O le cachalot noir éthiopien - fer - fourche - harpon - gens de mer - la lourde lance dans le corps des poissons - le cœur éclaté - il est mort - paupières
fermées
G glisser rapidement - dégager le harpon de la fourche - courir d'avant en arrière - lancer - la pirogue volait - la ligne vibre - le monstre se dresse hors
de l'eau
S lance des râles aigus - creux anguleux des vagues - souffle vapoureux - fracas - crachotant

22:27
Q2
MARLAINE

062
LE DARD



O_ le dard - bouteille d'huile - la fourche
G_ envoyer - courir de l'avant à l'arrière (harponneur épuisé par la nage change de place avec le chef de pirogue)
S_ le bruit des muscles tendus à craquer - le souffle des rameurs - le gincement des avirons - les remous de l'eau

22:43
Q1
PIERRE

L'oisiveté du harponneur doit désormais
être la condition du contrat.



« L'implacable soleil japonais parait être le foyer incandescent de l'océan vitreux, devenu un incommensurable miroir ardent. » (M.-D.) Harpon, « sangsues de fer », premier fer et second fer à planter dans les chairs, aux risques des incertitudes de l'animal...

O_ la fourche - deux harpons sur cette fourche (chacun son cordage propre) - 18 hommes - arbre - premier fer - deuxième fer - accident - bâton muni d'une encoche - support
G_ se retirer des chairs - jeter à l'eau - lover dans la balle - tourner autour de la baleine
S_ bruit de manipulation du harpon qu'on loge dans la fourche

22:48
Q1

MARLAINE

064

LE SOUPER DE STUBB

O. 3 pirogues - bifteck de baleine - morceau géométrique découpé par les requins (trou que fait la tête d'une vis) - 18 hommes et 36 bras - trophée (une sinistre et requineuse affaire visible des deux côtés du bord)
G. les requins se goinfrent de la graisse - suivre un filet de baleine - glisser sur l'air - se vautrer - apprendre à cuisiner la baleine - attaquer le souper
S. mastication - concert de mâchoires de requins - claquer des babines - baleine flottante (morte) amarrée contre le bateau - couper un bifteck de cachalot - haranguer les requins



Cette nuit, ils font le bruit d'une horde de requins qui frappent la coque d'un navire, avec la queue.

22:53

Q3

PHILIPPE

Tuer pour préparer.
Préparer pour déguster.
Déguster pour festoyer.

Canards, performance de dépeçage.
Mars deux-mille-dix-sept.

O. grattons (déchets de baleine séchés sur les côtes) - « boeuf primé au commis agricole de l'océan » - boulettes de marsouins - spermacei : substance suave et crémeuse - les vendes (nourritures esquimaux)
G. saler dans sa cave - tremper les biscuits des marins dans l'huile
S. répétition

23:14

Q1

CHLOÉ

066

LE MASSACRE DES REQUINS



O_ pelle à baleine bien tranchante - massacre - requins - observateur - main de Quiqueg - dieux - la mer est une meule de fromage et les requins en sont les asticots
G_ attaquer - massacre - méthodique - tuer et hisser - mordre dans ses propres entrailles par une seule et même bouche (les requins)
S_ massacre - enfoncer l'acier dans les crânes (des requins)

23:22

Q1

SYLVIE

Lutter contre l'inexorable concession de la matière accordée aux organes de la nature. Brûler à petit feu.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)



J4, Gaillard d'avant, objet 7/13 : Une tranche coupée détache une part en débit. Découper la découpe. L'épais s'affine et se dessine.

Découper des droites dans un corps courbé (flasque à l'intérieur et ferme en surface), comme on pèle une banane. Rechercher une autre géométrie.

O. palans - poulies - crochets - entaille semi-circulaire - bande de lard - louchets des lieutenants - sabre d'abordage - « blankpoisse » (blanker-piece)
G. entailler - le navire se couche sur le champ - le navire penche (vers la baleine) - entraîner la première bande de lard - détacher la bande de lard de l'animal comme on pèle une orange, de façon spiralee - dépiotage - la bande de lard s'élève, balance, ruisselle - découper un trou dans la bande de lard (avec le sabre d'abordage) - porter un coup savamment calculé - hisser les bandes de lard - enrouler (le lard)
S. entonner un refrain - claquement sec et sinistre - fracas liquide - une calotte (baffe) - hisser - les hommes chantent

23:27
Q2
CAMILLE

068

LA COUVERTURE

O_ peau - enveloppe - peau de sa peau - hachures obliques serrées - hiéroglyphes striés - indéchiffrable - lard - *blankpisse* - (le lard mesure de 8 à 10 pouces d'épaisseur) - fragments de peau sèche utilisés comme marque-page (car elle est fine et cassante, pareille à du mica) - la peau de la peau - 10 barils à la tonne - peau couverte de hachures obliques et serrées qui se croisent en tous sens comme sur les gravures italiennes - hiéroglyphe sur la peau de la baleine - la peau ou lard de la baleine, « *blankpisse* » est aussi appelée couverture - l'épaisseur de la peau de la baleine la protège des eaux froides - des corps gelés comme des mouches mortes

G_ envelopper - gratter - décrire consciencieusement la nature de la peau (qualité de surface, égratignures) - tailler sur le corps - graver - préserver la chaleur - devenir-baleine : vitalité individuelle, vaste espace intime

S_ frottements



J5, Gaillard d'avant, objet 8/13 : La lame suit la trame des fonds. Le cuir se découd en quelques lettres.

Coupe transversale de la peau de la baleine.
Dépôt liquide en couche.



panique
et sec
se demander
en silence
mais l'assiette pleine
qu'il est tant
et temps
de vider ses maux
et d'atteindre
une profonde
tranquillité
exaspérante
il pleut
des silences
qui se brisent
comme un bruit sourd
sourd
sourd
et bruyant
tout en restant perplexe
tout en étant
ici
parce que
parce qu'
il y a deux manières
de prendre le large
tout en restant
statique
à longueur de temps
vider l'assiette
et surtout
parler
assourdissant
les mots
qui ne peuvent
c'est ici
c'est ici dit-il
ils nous accusent
ici
comment ?
le désir se remet
en course
en ligne
pour atteindre
quelque chose
la ligne droite
peut-être que non
n'ayez pas peur

J'ai lâchement esquivé la chambre funéraire contre
une balade en forêt.

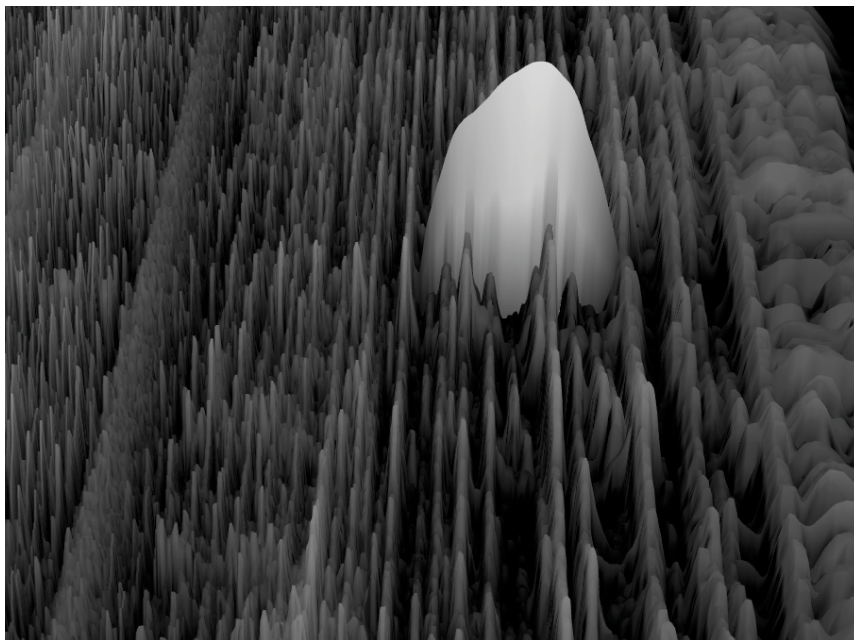
L'écriture automatique comme
système de création. Et là !
.....Moby Dick.

O. masse colossale - perche - écume blanche - corps devenu fantôme - inoffensif cadavre de la baleine
G. pelé jusqu'au blanc - dériver
S. vacarme meurtrier - brises folâtres

23:48
Q2
CHRISTINE

070 LE SPHINX

O_ silence - éternité de silence - capuchon noir
G_ décapiter - parler - couler - dépouiller
S_ les pieds qui patauge dans les chairs - la tête hissée contre le flanc du navire - après le travail, le silence « cuivré » - « éternité de silence »



Composition :
Bruit BLANC avec oscillation à basse fréquence
(lfo) sur l'intensité
Enregistrement stéréo de vent

« clic » sinusoïdal entre 500 et 1000 Hz (poussé à saturation)

Expandeur de dynamique réglé à outrance

Post-production :
Pour COUPER la crête : Limiter à -3db, avec un ratio élevé et une attaque courte.

23:53
Q2
CAMILLE



J5, Gaillard d'avant, objet 10/13 : L'enveloppe possède une doublure, celle près du corps. Quelque chose de l'intérieur qui pourrait se transmettre.

O_ refus de contact avec communication - secte des trembleurs - dieu trembleur - enveloppe (lettre, missive) - laudanum - archange - la fiole - moisissure verte
G_ dérouler l'échelle - ramper - plier - planter un fer - bouillonner - pousser au large - tuer net
S_ la brise - approche rapide de la pirogue sous le vent

00:03 (+1)
Q2
SIMON

072

LA LAISSE À SINGE

O_ acrobaties - ceinture - corde - tasse - costume écossais - ligature de chanvre - cordon de siamois - vin de gingembre
G_ unir - acrobaties - écrasement - droguer
S_ agitation sur le pont de l'équipage occupé de toute part - bruits de dépèchements



3/12

La vie ne tient qu'à un fil.

La mer est basse à deux thons près.

00:23 (+1)

Q2

ESTHER

STUBB ET FLASK TUENT UNE BALEINE FRANCHE ; LA PRISE FAITE, ILS DEVISENT



Équilibre des masses.

O. cribles jaunâtres
G. hisser à chaque bord
S. halage - discussion

00:36 (+1)

Q2

CHRISTINE

074

LA TÊTE DU CACHALOT. VUE CONTRASTÉE



O_ disproportion - œil sans cils - deux faces - deux images entre les deux le néant - attention de l'homme sur un objet - oreille près de l'œil - petit trou - herse - 42 dents
G_ percevoir de blais - voir de façon dissociée et contradictoire - laisser pendre sa mâchoire
S_ inciser les gencives - déraciner les souches d'arbres - débiter à la scie

Latéralité du champ de vision selon deux images distinctes.

Au milieu une zone d'invisibilité.

00:53 (+1)

Q2

SIMON

LA TÊTE DE LA BALEINE FRANCHE. VUE CONTRASTÉE



Lire *Moby-Dick*, un crâne d'agneau entre les mains. Anamorphoser avec les yeux. Tenter de modeler les apparences.

O. une galote - la couronne - le bonnet - frange hirsute - parapluie - tente des fanons - orgue - stores vénitiens - persiennes d'os
G. faire une moue boudeuse - filtrer l'eau
S. placidité stoïque

01:09 (+1)

Q2

CAMILLE

076 LE BÉLIER



O_ heurt - front vertical = un mur aveugle - mâchoire inférieure en retrait (et protégée)
G_ la puissance de choc du bélier
S_ heurt

01:19 (+1)
Q2
ESTHER

4/12
Se laisser porter par le courant.
Heurter.
Perte et fracas.
Sonner le glas.

077 LE GRAND TONNEAU DE HEIDELBERG



Le vin de l'océan :
Extraire le liquide de son tonneau.
Agiter à l'air libre.
Continuer jusqu'à sa pétrification.

<https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/objets-libres-moby-dick>

O. gâteau de cire - spermaceti - melon - tonneau de Heidelberg
G. vider la boîte - solidifier
S. le « melon » contient le spermaceti mais en fait c'est la caisse d'amplification des sons émis par le cachalot

01:28 (+1)
Q2
SIMON

078

UNE CITERNE ET DES SEAUX

O_ cartahu (cordage, poulie) - seau - un homme à la mer
G_ percer le tonneau - se faire hisser - le navire vacille - couler au fond de l'océan - Quiqueg plonge - talent d'accoucheur de Quiqueg (série de gestes de Quiqueg qui procède à la récupération de Tashtego absorbé par le cachalot)
S_ le seau remonte - un fort craquement - fracas - ahah



Cèdent les palans. Coule la tête du cachalot.

01:35 (+1)

Q2

CHRISTINE



17/05/2017, 1h49 - Exploration du front de Moby Dick : L'enquête se termine au fond de l'océan, face à la blancheur des monuments subaquatiques.

O. sans nez, ni yeux, ni oreilles ni bouches - vue physiognomonique - front du cachalot
G. sillonner la mer - front - phrénologie
S. silence pyramidal

01:49 (+1)
Q2
SIMON



Q_ cube - cerveau - épine dorsale - canal médullaire - bosse de l'indomptable fermé
G_ cachet - vider - observer - comparer - tâter
S_ planche gravée

01:52(+1)
Q2
ESTHER

Cerveau du cachalot / organes sensoriels du cachalot / intelligence collective / matelots du M.D.P.
Poids, mesures, tracés, calculs, improvisations, pour modeler l'immodelable.

LE « PEQUOD » RENCONTRE LA « PUCELLE »



La pucelle est dépassée : abcès
percé révèle rouille & cancer.

O. burette - tumeur protubérante
G. couper - trancher - couler - sombrer
S. gémissement

02:16 (+1)
Q3
ALICE

082

L'HONNEUR ET LA GLOIRE DE LA PÊCHE DE LA BALEINE



O_ bible - vareuse de laine
G_ affronter
S_ des récits mythologiques

02:44 (+1)

Q3

ÉTIENNE

Une confrérie blasonnée et incarnée.

JONAS CONSIDÉRÉ DU POINT DE VUE HISTORIQUE

J5, Gaillard d'avant, objet 9/13 : Fendre la mer.
Fendre la côte. Les choses s'articulent comme
une mâchoire de baleine.

O. bouche de la baleine - suc gastrique - vessie gonflée
G. brûler son huile
S. vomissement

02:54 (+1)**Q3****TOMAS**

084

LE JET DE LA LANCE

O_ toison - matière onctueuse
G_ engraisser le fond - attaquer à la lance - substituer
S_ nage rapide - sifflement du jet de la lance - baléinière volante sur les flots - siffliement



03:01 (+1)

Q3

ÉTIENNE

Regarde le monstre marin.

O. évent - poumons - labyrinthe de vaisseaux - souffles mêlés d'eau
G. asperger - vivres sans respirer - « s'épancher »
S. respiration - souffle mortel

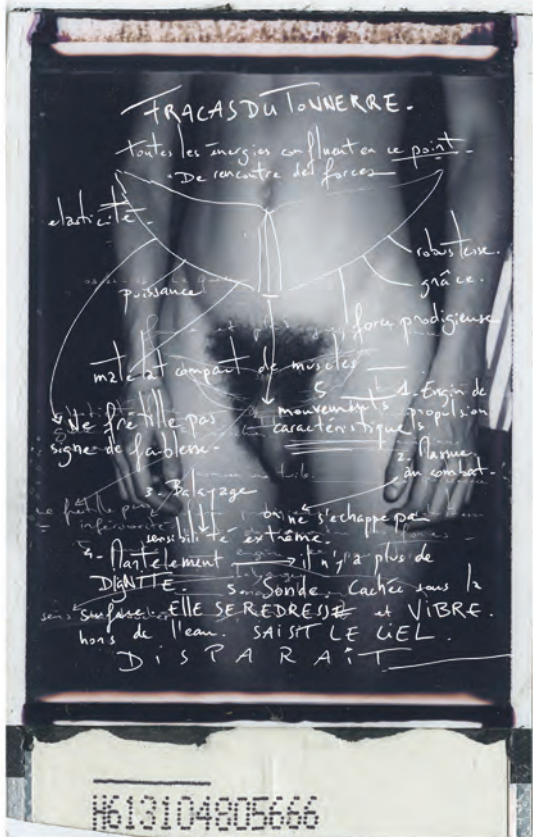
Brouillard de pensées léviathanesques.
La respiration du cachalot, liquide ou gazeuse ?

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

03:09 (+1)
Q3
ALICE

086 LA QUEUE

O. lobes - lignes pures - vingt pieds - matelas compact - trois couches - strates - tissu de fibres - figure robuste - trompe d'éléphant - puissant organe
 G. célébrer - pulvériser la matière - soulever le linéol - endurer - sonder - marteler - propulser - résister - léviter - convulser - broyer - pichenette - coup destructeur - gestes mystérieux - spectacles de mouvements - va et vient - bondir - puissance - confondre - saisir la queue, comprendre la tête - détruire
 S. chants - foudroiement - détonation - fracas de tonnerre - comme un coup de canon - vibration - concert de palmes de queues dressées - profond silence - coups destructeurs



je libère une queue

03:22 (+1)
Q3
ÉTIENNE

C'est la taille qui compte.
 Oui, entre le sexe et le nombril d'un homme :
 c'est le diamètre du pas de la queue du cachalot.



Vidéo & Son – 2 min

Ballet de cétacés ou circulation dirigée ? Le nombre ne fait pas la force, le bruit ne reflète pas la vérité.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O - croissant compact - lien entre éléphant et baleine - rempart transversal - mur d'îles - vaste empire - or - ivoire - pointe de lance - denrées étrangères - gueuses de fer et de plomb - barils - toison de brume de blanche - immense flotte de cachalots - croissant compact - caravane bigarrée - nuage de vapeur - millier de têtes - vertiges et délires - sangsues de fer - miroir d'huile - dense foule - armée en déroute - multitude d'individus - cœur du cœur - chiens domestiques - réticule maternel - pelle tranchante - cohorte de cachalots - pavillon de prise

G - piétinement - aplâtr - s'étendre - fondre - châtier - piller - longir - sillonner - descendre - livrer bataille - balloter par les flots - poursuivre - se déployer - chasser - mouiller les voiles - but meurtrier - redoubler de vitesse - inertie - affolement panique - extrême désarroi - achever à loisir - entraver - ouvrir une brèche - mener deux existences à la fois - fou de souffrance - piquer - gratter - chercher anxieusement

S - alarme d'incendie - violentes agitations - donner de la voix - tumulte - rugissements - cri - paroxysme de douleur - sourd grondement - moment de paix - chuchoter d'une voix ardente - cohue

03:39 (+1)
Q3
TOMAS

088
ÉCOLES ET MAÎTRES D'ÉCOLE

O_ harem - game - femelles - mâles vigoureux - objet suspect - nageoires déchiquetées - mâchoire tordue - mille concubines - enseignement occulte
G_ affrontement - reproduction - duel - protéger - flâner - mettre en fuite - violer à loisir - combat meurtrier - semer des bébés - baptiser
S_ solitude de l'océan



Perspective de carrière pour un cachalot mâle.

04:11 (+1)
Q3
ÉTIENNE



5/12

Prendre à la mer plus que ce qu'elle ne peut donner.

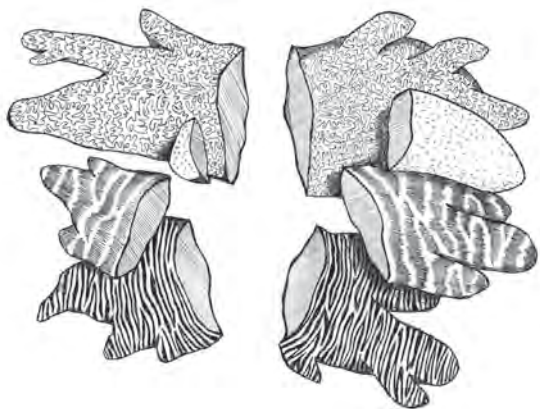
La vie ne tient qu'à un fil (bis).

Un lampadaire ne tient qu'à une corde et un harpon.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O. baleine prise - baleine perdue - aspect légal
G. prendre et perdre - extrapolation de l'image du poisson perdu (la terre, l'Irlande, etc.)
S. querelles fâcheuses - lois orales

04:21 (+1)
Q1
PIERRE



O_ loi anglaise - droit de prise - Duc de Wellington
 G_ partager - diviser
 S_ citation latine - exclamation « bas les pattes » - négociations - indignations - obstination

04:39(+1)

Q1
CHLOÉ

« Tu m'as rejetée. Tu m'as dit des choses infâmes. Tu m'as traitée comme une courtisane, comme une prostituée, moi Salomé, fille d'Hérodiade, princesse de Judée ! Eh bien, lokanaan, moi je vis encore, mais toi, tu es mort et ta tête m'appartient. »

Oscar Wilde - *Salomé*

En matière de juridiction royale, la mécanique des lois et coutumes anglaises : la tête au Roi, la queue à la Reine.

LE « PEQUOD » RENCONTRE « LE-BOUTON-DE-ROSE »



Assortiment de rose et de pourriture « selon le goût français plein de fantaisie ».

O. pont - vigie - parfum - exhalation fétide de l'ambre gris - jaune - gris cendré - filouter - plonger les mains dans la substance
 G. éviter les cachalots soufflés (ceux qui sont malades) - récolter l'huile (si elle est bonne) - racier les os secs - filouter - plonger les mains dans la substance
 S. paroles en français

04:47 (+1)

Q1

MARLAINE

092

AMBRE GRIS

O. - ambre gris (n'est pas de l'ambre) - récolte dans le monde des eaux - ambre (dur) : tuyau de pipe - chapelets - (différence cet ambre de l'ambre résine) - ambre gris : ductile, odeur puissante - corruption - fragment d'os de calmars (ressemble à des boutons de pantalon) - grand ouvrage sur les odeurs de Fogo von Slack (auteur imaginaire)
G. reconnaissance par l'odeur - répandre les odeurs - extrait - exercer un métier difficile (cite Paracelse)
S. imaginer des flatulences géantes



Tester, avant qu'elle ne se solidifie, la texture d'une matière caverneuse dans laquelle on peut parfois trouver de petits agglomérats qui ressemblent à des « jetons ronds, durs et d'apparence osseuse ». (M.-D.)

05:09 (+1)
Q1
PIERRE



Un point en suspension entre sérendipité liquide et évaporation définitive.
De là, en perdre la raison formelle.

O. accident - incident - Pip s'appelle Pépin - ligne - ligne - couteau - couard
G. cachalot perdu, Pip sauvé - « le pied de Dieu sur la pédale du métier à tisser » - abandonner - sauter à la mer - noyer l'infini de son âme.
S. tambour de basque de Pip

05:18 (+1)
Q1
MARLAINE

094

UNE ÉTREINTE DES MAINS



O_ spermaceti - marbre - rature - la gaffe
G_ pétrir et toucher les mains de son camarade
S_ pétrissement - presser

05:34 (+1)

Q1

CHLOÉ

Lier pour rencontrer.
Rencontrer pour apprendre.
Apprendre pour créer.

Chasseurs de sons.
Tourner le potentiomètre. / Tenir le micro.
S. E.



9/12
Dépecer.
S'emparer d'une peau pour s'en parer.
Découper.
Des coups dans l'eau.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O. iddle - vêtement - lard - peau - papier bible
G. protection - émincer les hospices (rentre dans la peau de la baignoire et dit des hospices)
S. dépece la peau et la retourne comme une jambe de pantalon : bruit de peau - la chute des morceaux de chair sur le sol

05:44 (+1)
Q1
MARLAINE

096

LE FOURNEAU

O. figure mathématique - cycloïde - équerre de fer - grattons - panneau d'écouteille - brûlots - hallucinations nocturnes
 G. maçonner - brûler - cabrioler - s'y glisser pour faire un somme - bruit du four - glisser sur une cycloïde - entretiens confidentiels
 S. grondement chaudière - enfer rouge



Au pont arrière. Les présupposés de la lecture.

Au hasard d'une virée nocturne, un néon scintille, c'est l'entrée d'un club. Lieu de rencontre d'hommes pour hommes et femmes pour femmes.

05:49 (+1)
Q1
PIERRE



Tuer pour préparer.
Préparer pour s'éclairer.
S'éclairer pour avancer.

Voir par la graisse.
Caillou creux, graisse de canard, mèche de coton,
feu.
Performance d'éclairage d'intensité modeste mais
relativement durable, (une heure et demie environ).

O. lampe (d'Aladin) - huile la plus pure qui soit (suave comme le beurre)
G. chasser l'huile - dans la marine marchande : s'habiller dans le noir - manger dans le noir - le baléniier, lui, vit dans la
lumière - éclairer - porter une brassée de lampe
S. un bloc de silence buriné (l'équipe de matelots)

06:04 (+1)
Q1
MARLAINE

098

ARRIMAGE ET NETTOYAGE

O_ huile chaude - quartier de la tête du cachalot - le navire tout entier semble Léviathan lui-même - lessive avec cendre de la baleine
G_ séance de graissage - taper - mancher - nettoyer à la brosse
S_ concert de marteaux - vacarme

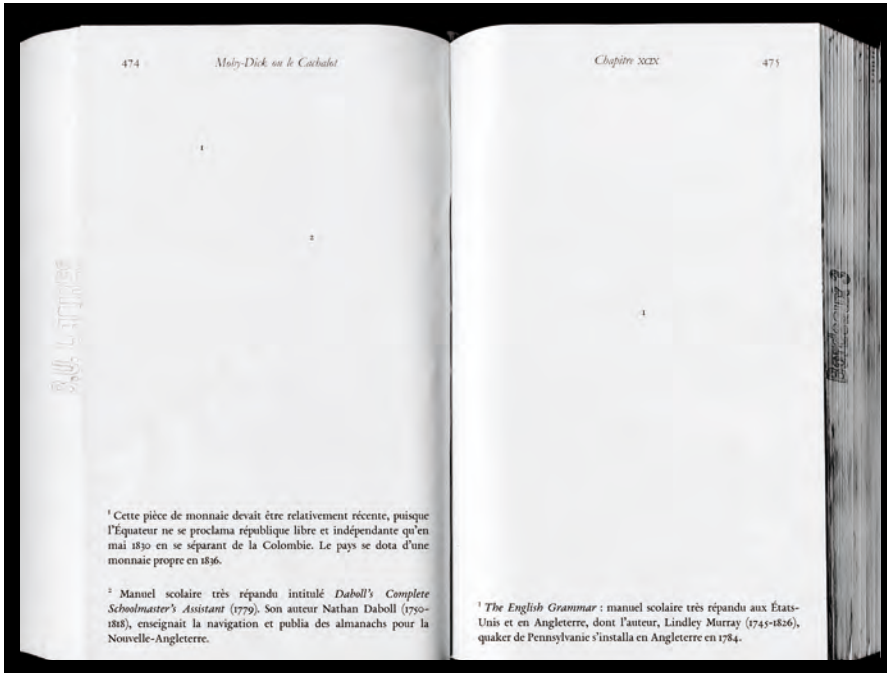


Tuer pour préparer.
Préparer pour nettoyer.
Nettoyer pour s'occuper.

Savoir fabriquer la poussière.
Trois morceaux de bois, recueillis, transportés,
brossés, lavés, brossés, peaufinés, graissés.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

06:08 (+1)
Q1
CHLOÉ



¹ Cette pièce de monnaie devait être relativement récente, puisque l'Équateur ne se proclama république libre et indépendante qu'en mai 1830 en se séparant de la Colombie. Le pays se dota d'une monnaie propre en 1836.

² Manuel scolaire très répandu intitulé *Daboll's Complete Schoolmaster's Assistant* (1779). Son auteur Nathan Daboll (1750-1808), enseignait la navigation et publia des almanachs pour la Nouvelle-Angleterre.

³ *The English Grammar* : manuel scolaire très répandu aux États-Unis et en Angleterre, dont l'auteur, Lindley Murray (1745-1826), quaker de Pennsylvanie s'installa en Angleterre en 1784.

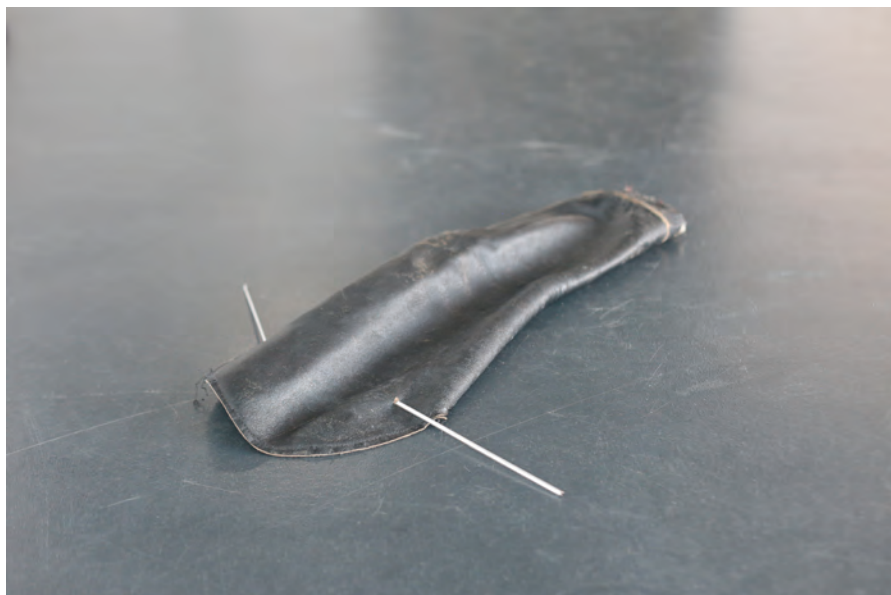
Réduire le chapitre à quelques notes.

O. doublon (pièce d'or) - almanach - signes
G. signifier - regarder - inspecter la monnaie - raconter l'almanach avec les 12 signes du zodiaque
S. le bruit de la monnaie (dans l'esprit de celui qui la convôte)

06:17 (+1)
Q1
PIERRE

100

BRAS ET JAMBE. LE « PEQUOD » DE NANTUCKET RENCONTRE LE « SAMUEL ENDERBY » DE LONDRES



J5, Gaillard d'avant et J66 Myvatn, objet 11/13 : La manche conduit quelque part.

06:36 (+1)

Q1

CHLOÉ



GRAISSES

1 kilo de clémentines
200 grammes d'olives piquantes
1 galette à la viande
1 litre et demi de bière belge
75 centilitres de cidre brut
75 centilitres de Côtes du Rhône 2015
75 centilitres de bière de garde
1 litre de bière blonde à l'ancienne
1 litre de bière blonde
1 litre et demi de bière belge sans gluten
1 baguette de pain
70 centilitres de rhum vieux (élevé en fûts à la Jamaïque)
1 litre d'eau

Pinter sec.

4 crayons de bois (HB/4B/8B/F), 1 feuille de papier blanc (50 x 65 cm).

Le 18 et 19 octobre deux-mille-dix-sept.

De 19 heures à 4 heures et demie environ.

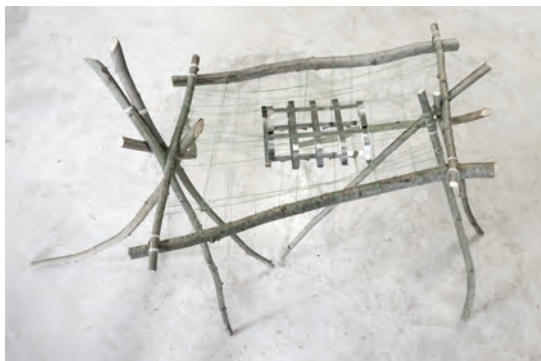
M.D.P. – 5 = 7

O. port anglais - expérimental - baleniers - nourriture (bœuf, pain) - bières - acier civilisé - flip
G. pinter sec
S. bières coulant à flots

07:04 (+1)

Q2

SIMON



O_ flamme odorante
G_ divin tisserand - mesurer
S_ brouhaha

Tisser le gisant dans la vie
Vêtement de noces du lacié
De la Nature sans répit.

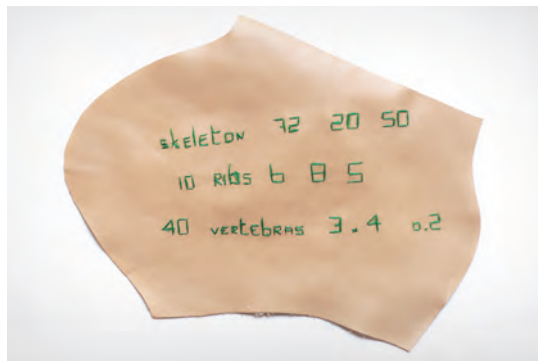
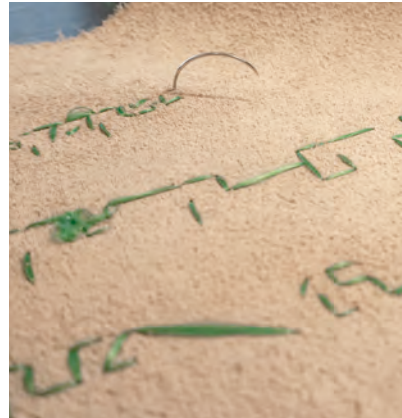
07:20 (+1)

Q2

CAMILLE

MESURES DU SQUELETTE DU CACHALOT

103



Le squelette du cachalot mesurait 72 pieds de longs.
En voici un qui cache les 71 autres.

Harponner soyeusement le secret
dans sa chair.

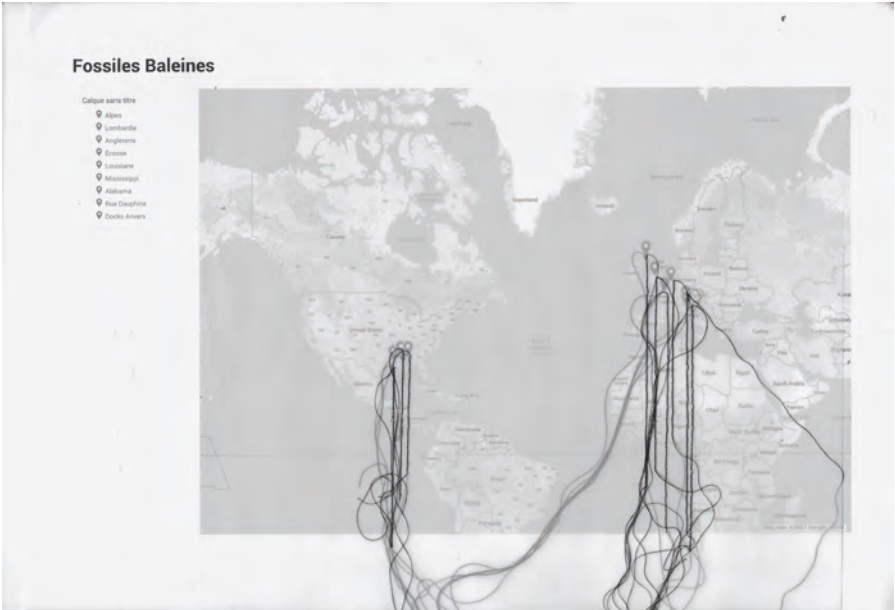
O. structures - mesures - côtes - carène embryonnaire - ressemble à une boule de billard blanche - les côtes du cachalot
G. considérer - mesurer
S. quelle expression sonore pour la considération et l'observation de ces mesures ?

07:36 (+1)
Q2
ESTHER

104

LA BALEINE FOSSILE

O_ dictionnaire (Johnson, *Dictionary of the English Language*, 1755) - fossilifère - ossements - fragments fossiles - sillage - tablettes égyptiennes - arche
G_ grossir les lettres en majuscules d'affiches - se dilater - exhumer - déterrer
S_ être emporté par les eaux d'un déluge - fonte des glaces - battre les mers



Coordonnées DMS (degrés, minutes, secondes)
de chaque lieu où ont été retrouvés des fossiles
de baleines.

07:44 (+1)
Q2
CHRISTINE

LA TAILLE DE LA BALEINE DIMINUE-T-ELLE ? LA BALEINE EST-ELLE VOUÉE À DISPARAÎTRE ?



390x220x530

O. extinction - cohorte - forteresse - refuge
G. mesurer - résister - survivre - défier
S. faire surface parmi la glace

07:36 (+1)
Q2
ESTHER

106

LA JAMBE D'ACHAB

O_ la jambe d'ivoire (fêlée) - le trou de tarière - Achab choisit les matériaux les plus fins et les plus solides (clous d'ivoire, etc.) qui se trouvent sur le bateau pour faire fabriquer une nouvelle jambe.
G_ cacher - explication de la raison qui a laissé reclus Achab au début du voyage : la terreur - (considérations assez métaphysiques) - (mais aussi s'explique par le fait qu'il fait une chute avant le départ et se blesse l'aîne avec sa jambe d'ivoire)
S_ lamentations



Jour noir.

08:12 (+1)

Q2

CAMILLE



8/12
Raboter.
Tirer sur la corde.
Entendre ce qu'il en ressort.

Hommage à l'artisan inconnu,
Charpentier de Charente-Maritime, dont les enfants
ont voulu allumer sa flamme avec le bois de ses
outils.

4 nœuds de 8 doubles.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O. bois - étau - fourneaux - charpentier - os - roue (dénouée d'intelligence, soliloque) - établi - homme couteau suisse : le charpentier comme un couteau
de poche contenant plein d'outils (ce charpentier, ce couteau à usage multiple)
G. trait d'esprit - la multitude des savoir-faire du charpentier - percer le lobe des oreilles et plein d'autres talents (pourant placidité impersonnelle) - son
caveau avait dû s'écouler très tôt jusque dans les muscles de ses doigts
S. claudiquant - souffre asthmatique - odeur d'ammoniacque et de mercure - soliloque - esprit de mercure - goutte d'ammoniacque

08:21 (+1)
Q2
SIMON



O_ ivoire - lanière de cuir - poussières d'os - Prométhée - nuage de suie - petite tablette d'ivoire
 G_ éternuer à répétition - (se) dissoudre - limer - la subsistance de la sensation de la jambe qui a disparu (geste relatif)
 S_ éternuements à répétition - bruit de talon

Bricolage à la poudre d'os.

08:33 (+1)

Q2

FRÉDÉRIQUE



Le vieil Alpha cède un bout de son bâton contre un éclair de raison.

O. fuite d'huile - jambe blanche
G. tracer des cartes - laisser l'air - outrager - hisser les palans
S. bruit de pas sur le seuil

08:46 (+1)
Q2
CHRISTINE

O. - cancé - les gens croient (Quiqueg et son peuple) que les étoiles sont des îles - le cercueil fait de planches sombres - la figurine - Quiqueg allongé dans son cercueil - le harpon - Quiqueg est une énigme (de la vie.) - le cercueil comme un coffre ouvragé de gravures
G. - dépérir - le charpentier construit le cercueil - reporter à même la table - creuser au couteau à chaque extrémités - clouer les planches (Quiqueg revient passagèrement à la vie : il décide qu'une maladie ne peut pas l'emporter, il faudrait une tempête).
 Le civilisé a besoin de six mois pour se rétablir, le sauvage se rétablit en un jour. remange, se dresse debout, saisit un harpon et se déclare prêt au combat - garde son cercueil comme un coffre personnel, le sculpte de nombreux motifs proches de ses tatouages
S. - sangloter - tambourins - exclamation d'Achab : « ah le diabolique supplice de tantale que nous inflige les dieux ! »



Faire tailler un costume en sapin [mourir]

- [1] Prendre les mesures du corps.
craie, repère, règle.
- [2] Reporter les marques en patronage.
calcul, courbe, coupe.

08:57 (+1)

Q2

CAMILLE



Douces palpitations.
Au centre fluctuer,
se répandre en songerie.

35°58'40.9"S 72°47'05.1"W



O. centre - roulements perpétuels - flux - monde liquide - corail
G. saluer - se soulever - s'abaisser - se retourner - palpitier - incliner la tête
S. respiration - frémissement - roulement - haleine salée

09:19 (+1)
Q2
ESTHER

112 LE FORGERON

O_ marteau - patience - échine brisée - ruine - cendres
G_ dépouiller - coups
S_ souffler



1/12
Tic tac tic etc.

09:25 (+1)
Q2
SIMON



2/12

Le bruit du faire sur une enclume.

Le dialogue cyclique et mécanique entre l'homme
et l'animal.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O_ enclume - clous de fer à cheval - vapeur bouillante - rasoirs - barbelures - trempe de la mort
G_ lisser une brèche - forger un harpon - chauffer au rouge
S_ ah han régulier - son caveineux

09:35 (+1)
Q2
CHRISTINE

114 L'OUVRIER DOREUR

O_ patte de velours
G_ gésir
S_ les hommes en pleine activité - vagues langoureuses - calme beauté de la surface de l'eau et dessous le danger

09:50 (+1)
Q3
FRÉDÉRIQUE

Le plateau lisse de l'océan sur lequel attendent
quatre pirogues.
Soixante égal un.
Enchevêtrement cyclique.
Le plateau lisse de l'océan sur lequel s'activent
quatre pirogues.
Douze, Quinze, Dix-huit, Vingt-quatre.
Enchevêtrement enchevêtré, (ir)régulier, irréversible.



Deux objets libres reposent sur
un même fragment de pellicule.
Une image à deux destins.

O... langue de bronze
G... faire déborder
S... brut barbare comme d'énormes tambours

09:57 (+1)
Q3
ÉTIENNE



O_ tête mourante - oiseaux sauvages
 G_ agoniser
 S_ vagues qui ne cessent de rouler

10:06 (+1)

Q3

TOMAS

« À peine trépassé, la mort fait virer le cadavre et dirige sa tête d'un autre côté. » (M.-D.)

Tumeur, protubérance, informe.

Elle dévore de l'intérieur.

Jette l'ancre et vire de bord.

Laisse-le couler.



« Il observait les requins comme des spectres autour du cachalot, et cernés par les ténèbres de la nuit, ils paraissaient être les deux survivants d'un monde disparu sous les eaux. » (M.-D.)

118 LE SEXTANT

O. sextant - instrument de verre coloré
G. écraser - piétiner - attendre pour mettre le cap - prise de mesure, notée sur sa jambe - examiner - insulter - changer de bord
S. bruit de piétinements

41°17'30.7"N.
70°05'30.9"O.

44°56'02.1"N.
1°36'28.1"E.

S'orienter pour avancer.
Avancer pour détruire.
Détruire pour se perdre.

Vains instruments.

10:15 (+1)
Q3
PHILIPPE

Nuit blanche.

O. feu de Saint-Elme - reflets - tatouages Quiqueg - lumière phosphorescente - trois chandelles de spermaceti - marinière
G. rouetter - taquiner - absorber le feu
S. orage - save tontruant

10:22 (+1)
Q3
TOMAS



O. vergue
G. amener (la vergue)
S. La colique est une maladie bruyante - le vent se lève

En prévision d'une tempête...

10:39 (+1)

Q3

ÉTIENNE



Personnage fleurissant.
 « Mon petit ami vous
 avez une tignasse d'un
 bien joli roux, mais nul
 ne réussirait à vous en-
 flammer à cet instant. »
 (M.-D.)

O... allumettes - poudre - un paratonnerre
 G... discuter - passer le tour - cire s'envole
 S... ouvrez vos oreilles - « Sapristi ! »

10:42 (+1)

Q3

ALICE

122

MINUIT DANS LA MÂTURE. TONNERRE ET ÉCLAIRS

O. du rhum
G. boire du rhum
S. MMMmmh - tonnerre

10:49 (+1)

Q3
ÉTIENNE

10/12

Giter.

Ciel couvert.

Du rhum noyé dans de l'eau salée.

Il fait meilleur au pied du mât.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)



O... le fusil - la rose des vents - présage - l'artefact d'Achab
G... frapper à la porte - armer et viser derrière la porte
S... profondeur souterraine - le souffle de l'inspiration dans la pénombre

Refaire l'histoire. Passage à l'acte. Tuer (Achab)
n'est pas jouer.

10:51 (+1)
O3
PHILIPPE

124

L'AIGUILLE

O_ boussole - maillet
G_ fausser les compas - erreur de cap - atteler les houles - fabriquer son propre compas (frapper plusieurs fois du maillet sur l'extrémité de la pointe de lance) - suspendre la pointe par un filin
S_ maillet qui tape trois fois



11:01 (+1)
Q3
ALICE

S'orienter pour avancer.
Avancer pour avancer.
Avancer pour réorienter.

Vaniteux personnage.



S'orienter pour avancer.
Avancer pour s'acharner.
S'acharner et se désorienter.

Vaine navigation.

O_ le loch - la ligne
G_ mesurer la vitesse - dérouler - ligne qui casse - réparation
S_ Peep Peep Peep

11:10 (+1)
Q3
TOMAS



O. bouée poreuse
 G. poursuivre sa route
 S. épouvantable lamentation - énorme plouf - bruit de bulles

11:21 (+1)

Q3
ÉTIENNE

0/12

Dispositif désuet.

Projet coulé.

Toucher le fond et l'écouter.

<https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/objets-libres-moby-dick>



Errer en pensées, malmené d'incertitudes ;
vagabond intranquille à l'haleine chargée de
tourments abandonne la sphère de la raison.

O_ jambe d'Achab - pic vert à tête grise
G_ déverser
S_ tac tac

11:31 (+1)
Q3
TOMAS



O_ enfant perdu - faveur
 G_ rechercher pendant seulement 48h - le cachalot blanc est apparu à la « Rachel »
 S_ plaintes

11h39 (+1)

Q3

ALICE

Au hasard, la *Rachel* tire des bords à la recherche de l'enfant perdu. Le *Pequod* au tracé inexorable croise sa route. Prendre la mesure du projet inflexible d'Achab.

Os noir et corps blanc ou l'inverse.

O_ veste de capitaine aux galons dorés
G_ enterrement - déguisement - délire
S_ peep peep ding dong dong

11:48 (+1)
Q3
PHILIPPE

130 LE CHAPEAU

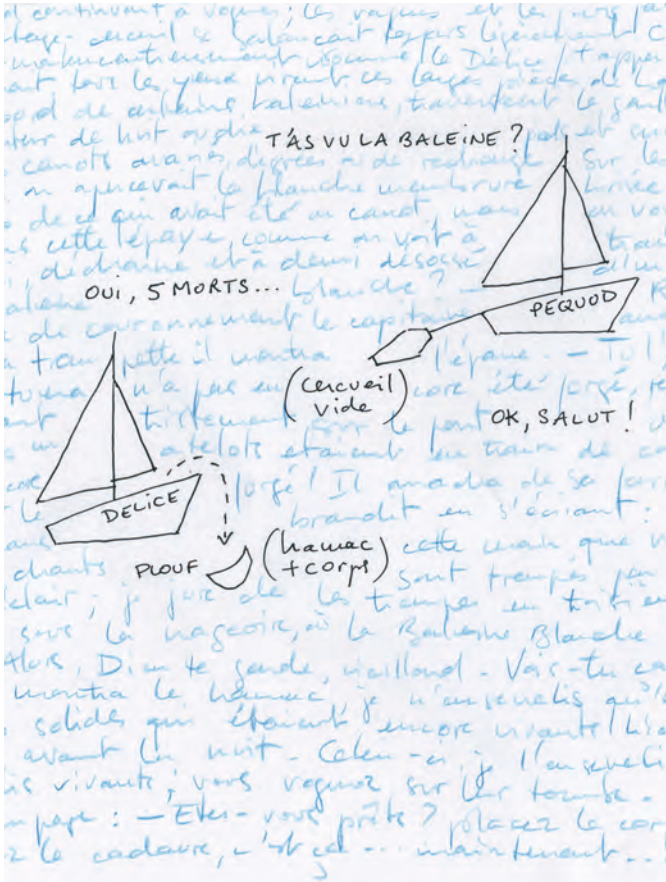


O_ membre - une ombre - capitaine monomaniac - perchoir - aigle des mers
G_ veiller - aller sur le pont - traquer son ennemi - dominer les hommes
S_ mutisme - sa voix d'airain - cloche - bruit de poulie

J167, Bordeaux, objet 12/13 :
mesurer sa hauteur.

12:06 (+1)
Q1
MARLAINE

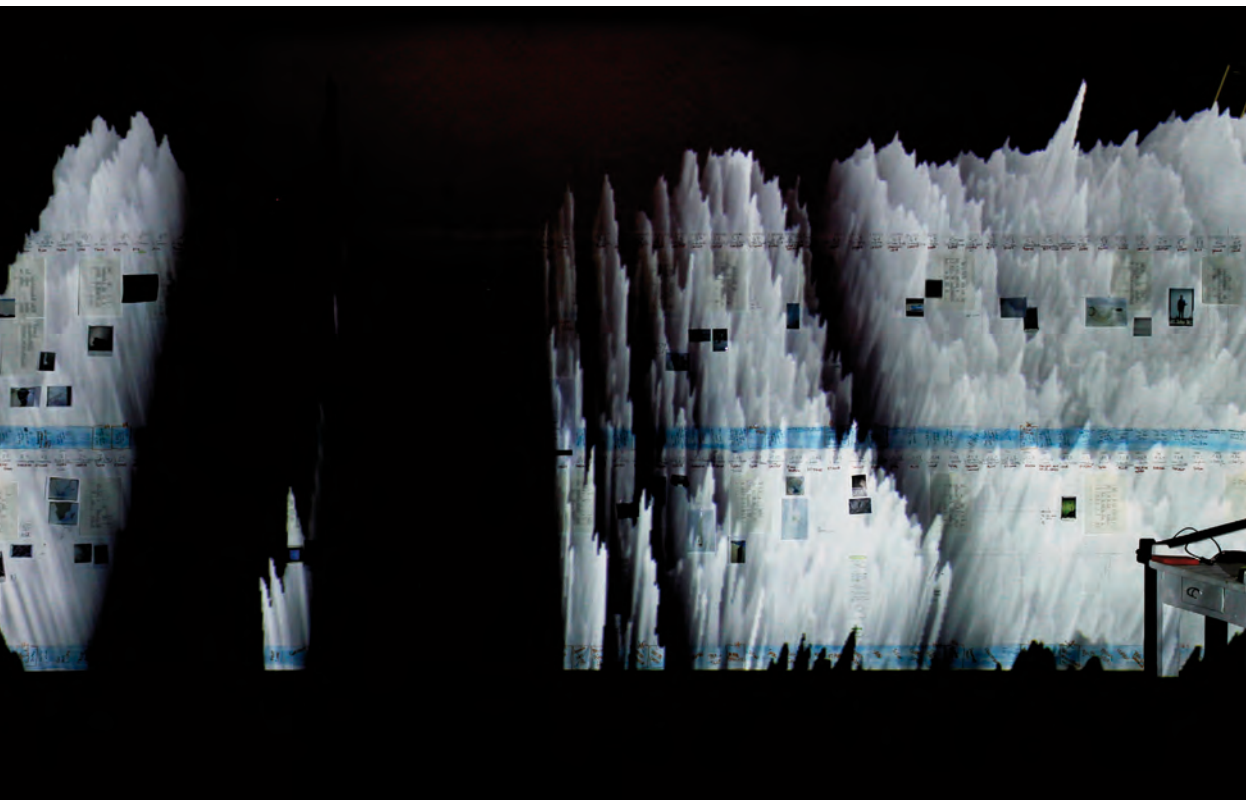
LE « PEQUOD » RENCONTRE LE « DÉLICES »



Brève rencontre en mer.

O. « As-tu vu le cachalot blanc » - bigues - cercueil - hamac - tombe
G. immerger avant de mourir
S. en avant toute la barre au vent - choc de la dépouille quand elle tombe dans l'eau

12:20 (+1)
Q1
CHLOÉ



O_ larme - le féminin (file la métaphore du féminin) -
Achab se confesse - vanité
G_ commander - dormir dans le champ - abandon - échanges
avec Starbuck - changer de cap - trouver son corps
S_ sanglot infini - respiration sans son - une larme dans
l'océan

12:24 (+1)

Q1
PIERRE

Pourquoi ne pas tous s'exprimer, tout mélanger,
tout en même temps ?

Pourquoi l'ordre... la discipline ?

Pourquoi pas le chaos ? Le royaume du hasard...

[https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/
objets-libres-moby-dick](https://soundcloud.com/moby-dick-project/sets/objets-libres-moby-dick)



« Moby Dick, c'est l'électron libre autour du noyau terrestre, une petite boule blanche qui tourne à grande vitesse et pulvérise tout sur son passage... » (cf. p. 227)

O. bosse - bulle brillante
G. poursuivre - culer
S. souffle

12:38 (+1)
Q2
CAMILLE

O. une houache - soc de charrue - coque unique faite de chêne, érable, pin, fer, goudron, chanvre - un paquet de harpons et de lances - poudre de muscade dans un bol de punch - la jambe d'ivoire d'Achab est réduite à un court moignon aigu
 G. mesurer la vitesse - laboureur-hisser - se laisser glisser sur les drisses - prendre la baleine « en tête à tête » - esquiver - entremêler - tourner
 S. note tonique - explosion d'une salve d'armes à feu - saut - « Il brèche » - choquer le front contre le fond de la pirogue - glas lugubre - bruit des marteaux et le bourdonnement de la meule



La chasse sous le regard du cachalot. Les hommes au loin, puis le bruit des pierres, hors-champ. Gouffre interdit, risque d'effondrement. Vidéo HD, 9'40".

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
 (Objets libres Moby-Dick Project)

13:21 (+1)

Q1.2.3

CHRISTINE



La chasse sous le regard des hommes.
Absurde, inéluctable.

Christine : « Ça m'a fait peur. Le monstre, le trou noir, on est loin de l'abri de la caverne. Le geste primitif du chasseur, lancer des pierres, (en montagne il ne faut pas lancer des pierres, je ne peux m'empêcher d'y penser), la lapidation aussi. Comme spectatrice cela m'a mise aux aguets. Puis vers 10 mn, je me suis habituée au bruit des pierres, à la réponse des oiseaux (comme des cliquetis). Puis j'ai pensé, "arrête de lancer ces pierres, c'est vain, tes tentatives ne mènent à rien, tu vas t'épuiser." Et là, le trou noir, le personnage, Pierre, disparaît, les sons changent, il y a de l'eau, et encore une présence humaine qui tousse et jure, puis, plus de bruit de pierres ni de Pierre. Ça me refait peur. Et c'est la fin. »

Vidéo HD, 16'21".

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Objets libres Moby-Dick Project)

O. étamine rouge - vêtement noir en loques du Parsi - peron - corbillard - linceul
G. sentir - enfilé en formant des cercles - demeurer suspendu dans l'air - retomber lourdement - ralentir son allure - enfoncer le harpon jusqu'à la garde - partir comme une flèche - charger contre la proue - être frappé d'inertie - rouler vers - clouer à coups rapides
S. « baratter l'écume crémeuse de son propre sillage blanc » - crier à pleine gorge - grondement sourd - bourdonnement souterrain - coups de fléau - frapper les marteaux sur les embarcations brisées - se rompre avec un claquement de fouet - les eaux s'engouffrent avec le fracas d'un torrent de montagne au fond d'un ravin

14:00 (+1)
Q1.2.3
CHLOÉ

ÉPILOGUE

624

Moby-Dick ou le Cachalot

s'approcha, et me recueillit enfin. C'était la *Rachel* à la course errante ; ayant rebroussé chemin pour continuer de chercher ses enfants perdus, elle ne trouva qu'un autre orphelin.

OU LE

Dire *Moby-Dick*.

O_ le cercueil-bouée
G_ flotter - tourner - être sauvé
S_ la bouée qui s'expulse suite au déclenchement du ressort

14:39 (+1)
Q1.2.3
BOROMÉE

OBJETS INTERMÉDIAIRES

Les objets intermédiaires sont des objets qui permettent à la recherche de prendre corps, de s'organiser et d'avancer. Tels que nous les avons identifiés, ce sont d'abord des lieux (qui créent des situations de travail), des appareils et des instruments (qui permettent aux expériences de se faire), des supports techniques (outils d'organisation matériels ou numériques – tableau *Excell*, document *Word*, *Soundcloud*, photocopies, etc.), des dispositifs (qui permettent de donner à voir, de valoriser – projection vidéo, exposition, maquette). Évidemment ce sont aussi des livres (dont l'objet fétiche : *Moby-Dick*). Mais ces objets intermédiaires sont également humainement incarnés : un ensemble de gestes à valeur de test, une parole livrée au titre de retour d'expérience, un entretien, une rencontre, une discussion. Ces objets intermédiaires sont donc avant tout fonctionnels, mais évidemment continuent toujours de penser avec la faculté sensible, intuitive, analytique et méthodique de la pensée créatrice, où toute forme et toute disposition font sens.

Ces OI influencent de manière déterminante le contenu même de la recherche et l'obtention de ses résultats.

Les objets intermédiaires sont un organe des objets libres.

GAILLARD D'ARRIÈRE



16-21.05.2017
ESPACE FLOTTANT

Lire *Moby-Dick*.

À la lecture Chloé, quart 1, Camille, quart 2.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>

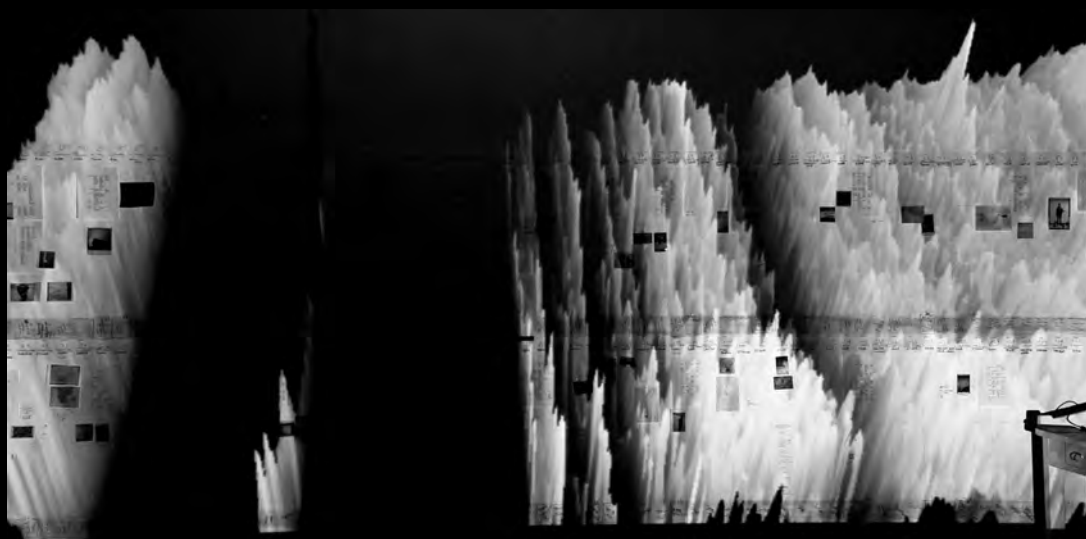
(Archives Moby-Dick Project - code : herman)



16-21.05.2017
ESPACE FLOTTANT

Atelier, espace du redire, faire par la forme.

Récit des trois quarts, le 18 mai 2017.
« On se la raconte », en 1h et 5 min.
<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Archives Moby-Dick Project - code : herman)



Le grand tableau : chapitre par chapitre, cartographie de *Moby-Dick*.

Superposition de la représentation graphique de la totalité des chapitres, en lecture simultanée, enregistrés sur le grand tableau.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/collections>
(Archives Moby-Dick Project - code : herman)

GESTES



Faits et gestes, Marlaïne et Chloé, Camille,
Christine, Esther, Pierre, Marlaïne.

16-21.05.2017
CORPS MIGRATEURS



Faits et gestes, Philippe, Simon et Alice, Tomas, Étienne, Alice, Chloé et Pierre.

16.05 - 23.12.2017
NUAGE

Tableau d'analyse des OGS (Objets, Gestes, Sons) et suivi de post-production.

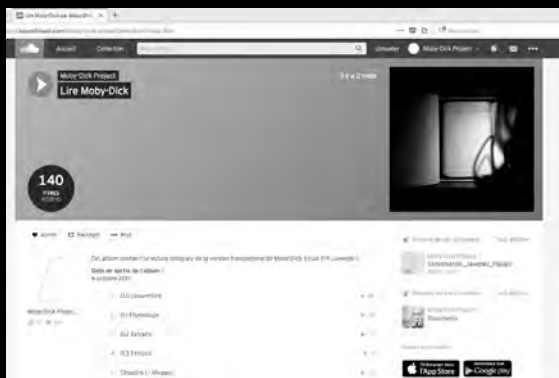
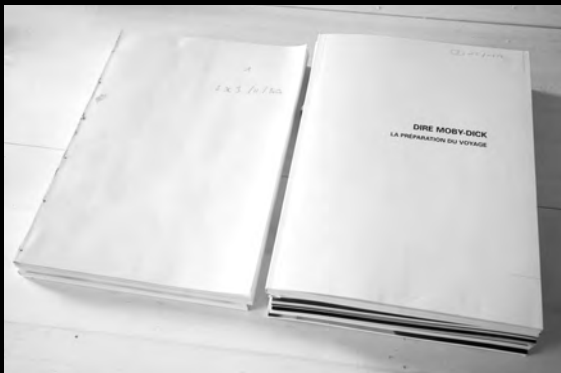


#	titre du chapitre en français	#	titre du chapitre en anglais	min	sec	#	titre du chapitre (anglais)	p.	127	titre	sec	PROD.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
CO	Quelques échos de son œuvre	110	Quelques échos de son œuvre	11	12	110	Quelques échos de son œuvre	110	110	110	110	110																					
CO	Le Pacifique	111	The Pacific	3	4	111	The Pacific	111	111	111	111	111																					
CO	Le Japonais	112	The Japanese	7	24	112	The Japanese	112	112	112	112	112																					
CO	Le Japon	113	The Japan	8	58	113	The Japan	113	113	113	113	113																					
COV	Feuilles d'or	114	The Golden	4	48	COV	Le Japonais et la forêt	114	114	114	114	114																					
COV	Le Japonais et la forêt	115	The Japanese meets the Forest	7	16	COV	Le Japonais et la forêt	115	115	115	115	115																					
COV	L'égérie du cachalot	116	The Dying Whale	3	46	COV	Le Japonais et la forêt	116	116	116	116	116																					
COV	La venue du cachalot	117	The Whale's birth	8	19	COV	Le Japonais et la forêt	117	117	117	117	117																					
COV	Le secret	118	The Secret	5	21	COV	Le Japonais et la forêt	118	118	118	118	118																					
COV	Un sergent Hanomoyes	119	The Sergeant	18	31	COV	Le Japonais et la forêt	119	119	119	119	119																					
COV	Le premier quart de nuit sur le pont peu avant le changement de sonnerie	120	The Deck Toward the End of the First Night Watch	1	16	COV	Le Japonais et la forêt	120	120	120	120	120																					
COV	Mourir, sur l'océan, à l'heure du lever	121	Mourning the Forgotten Dawn	8	17	COV	Le Japonais et la forêt	121	121	121	121	121																					
COV	Mourir, dans la nuit, tonnerre et éclair	122	Mourning the Thunder and Lightning	0	3	COV	Le Japonais et la forêt	122	122	122	122	122																					
COV	Le moussaka	123	The Mousaka	8	10	COV	Le Japonais et la forêt	123	123	123	123	123																					
COV	Le feu	124	The Fire	3	39	COV	Le Japonais et la forêt	124	124	124	124	124																					
COV	Le loch et la ligne	125	The Log and Line	6	55	COV	Le Japonais et la forêt	125	125	125	125	125																					
COV	La bouée du naufrage	126	The Life Buoy	7	3	COV	Le Japonais et la forêt	126	126	126	126	126																					
COV	Sur le pont	127	The Deck	3	3	COV	Le Japonais et la forêt	127	127	127	127	127																					
COV	Le Japonais rencontre le Russe	128	The Russian meets the Russian	10	35	COV	Le Japonais rencontre le Russe	128	128	128	128	128																					
COV	Le cabine	129	The Cabin	4	9	COV	Le Japonais rencontre le Russe	129	129	129	129	129																					
COV	Le feu	130	The Fire	5	17	COV	Le Japonais rencontre le Russe	130	130	130	130	130																					
COV	Le Japonais et la forêt	131	The Japanese meets the Forest	3	1	COV	Le Japonais et la forêt	131	131	131	131	131																					
COV	Le Japonais et la forêt	132	The Japanese meets the Forest	12	8	COV	Le Japonais et la forêt	132	132	132	132	132																					
COV	Le Japonais et la forêt	133	The Japanese meets the Forest	23	33	COV	Le Japonais et la forêt	133	133	133	133	133																					
COV	Le Japonais et la forêt	134	The Japanese meets the Forest	25	28	COV	Le Japonais et la forêt	134	134	134	134	134																					
COV	Le Japonais et la forêt	135	The Japanese meets the Forest	30	30	COV	Le Japonais et la forêt	135	135	135	135	135																					
COV	Le Japonais et la forêt	136	The Japanese meets the Forest	3	3	COV	Le Japonais et la forêt	136	136	136	136	136																					
COV	Le Japonais et la forêt	137	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	137	137	137	137	137																					
COV	Le Japonais et la forêt	138	The Japanese meets the Forest	28	33	COV	Le Japonais et la forêt	138	138	138	138	138																					
COV	Le Japonais et la forêt	139	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	139	139	139	139	139																					
COV	Le Japonais et la forêt	140	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	140	140	140	140	140																					
COV	Le Japonais et la forêt	141	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	141	141	141	141	141																					
COV	Le Japonais et la forêt	142	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	142	142	142	142	142																					
COV	Le Japonais et la forêt	143	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	143	143	143	143	143																					
COV	Le Japonais et la forêt	144	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	144	144	144	144	144																					
COV	Le Japonais et la forêt	145	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	145	145	145	145	145																					
COV	Le Japonais et la forêt	146	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	146	146	146	146	146																					
COV	Le Japonais et la forêt	147	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	147	147	147	147	147																					
COV	Le Japonais et la forêt	148	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	148	148	148	148	148																					
COV	Le Japonais et la forêt	149	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	149	149	149	149	149																					
COV	Le Japonais et la forêt	150	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	150	150	150	150	150																					
COV	Le Japonais et la forêt	151	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	151	151	151	151	151																					
COV	Le Japonais et la forêt	152	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	152	152	152	152	152																					
COV	Le Japonais et la forêt	153	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	153	153	153	153	153																					
COV	Le Japonais et la forêt	154	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	154	154	154	154	154																					
COV	Le Japonais et la forêt	155	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	155	155	155	155	155																					
COV	Le Japonais et la forêt	156	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	156	156	156	156	156																					
COV	Le Japonais et la forêt	157	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	157	157	157	157	157																					
COV	Le Japonais et la forêt	158	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	158	158	158	158	158																					
COV	Le Japonais et la forêt	159	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	159	159	159	159	159																					
COV	Le Japonais et la forêt	160	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	160	160	160	160	160																					
COV	Le Japonais et la forêt	161	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	161	161	161	161	161																					
COV	Le Japonais et la forêt	162	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	162	162	162	162	162																					
COV	Le Japonais et la forêt	163	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	163	163	163	163	163																					
COV	Le Japonais et la forêt	164	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	164	164	164	164	164																					
COV	Le Japonais et la forêt	165	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	165	165	165	165	165																					
COV	Le Japonais et la forêt	166	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	166	166	166	166	166																					
COV	Le Japonais et la forêt	167	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	167	167	167	167	167																					
COV	Le Japonais et la forêt	168	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	168	168	168	168	168																					
COV	Le Japonais et la forêt	169	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	169	169	169	169	169																					
COV	Le Japonais et la forêt	170	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	170	170	170	170	170																					
COV	Le Japonais et la forêt	171	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	171	171	171	171	171																					
COV	Le Japonais et la forêt	172	The Japanese meets the Forest	37	63	COV	Le Japonais et la forêt	172	172	172	172	172						</															

Traitement des sons.

Comparatif des temps de lecture et suivi de production des objets libres.

PROCESSUS INTERMÉDIAIRES



2017
ICI & LÀ

Feuilleter *Moby-Dick*, traduction Armel Guerne.
Façonner des maquettes intermédiaires.
Créer un espace d'écoute (Soundcloud) et un espace visuel commun (Facebook et Vimeo)
Continuer à ausculter les formes de la nature.
Imaginer des cartes des possibles : Tomas.
Imprimer la matrice en 3d.



Entretien avec Anne Colomes, Bordeaux, 5 octobre 2017.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/albums>
(Archives Moby-Dick Project - code : herman)

Entretien avec Jean Dupuy, Nice, 24 novembre 2017.

<https://vimeo.com/lesobjetslibres/albums>
(Archives Moby-Dick Project - code : herman)

Communication de Christine, colloque *The research in art*, Museo Arqueologico do Carmo, Lisbonne, 19 octobre 2017.

Communication d'Anne et Pierre, séminaire *Biomorphisme*, Université Aix-Marseille, 23 novembre 2017.

10 & 11.2017
BORDEAUX / NICE /
LISBONNE / AIX-MARSEILLE

PRÉPARATION AFFICHE DIRE *MOBY-DICK*



CONVERSATION AVEC PHILIPPE JAWORSKI ET CATHERINE POULAIN
15 NOVEMBRE 2017
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE
SALLE DE SPECTACLE - MAISON DES ARTS
10H-12H 14H-16H
SECTION ARTS PLASTIQUES / UR CLARE - ARTES
MOBY-DICK PROJECT - LABORATOIRE DES OBJETS LIBRES



11.2017
BORDEAUX

Réalisation de l'affiche *Dire Moby-Dick* sur papier gauffré, maquette d'Esther.

PRÉPARATION JOURNÉE DIRE *MOBY-DICK*



Salle de spectacle, Maison des Arts, Université
Bordeaux Montaigne.

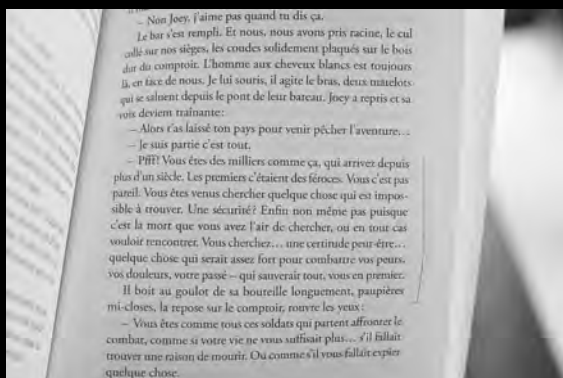
**05.10.2017
BORDEAUX**

JOURNÉE DIRE *MOBY-DICK*



15.11.2017
BORDEAUX

Mise en place, conversation et déjeuner avec Catherine Poulain et Philippe Jaworski, salle de spectacle, Maison des Arts, Université Bordeaux Montaigne.



Traces des livres : la *mousseline* (pré-édition non reliée) de *Moby-Dick* à la Pléiade de Philippe Jaworski, fragments de *Le grand marin*, maquette à plat du livre et bloc fatigué.



PARTIR RACONTER

Jean Dupuy – Dîners à Nantucket.

Catherine Poulain – « Ne pas retourner à soi ».

Anne Colomes – C'est une presqu'île, tu marches sur des cailloux et des manchots.

Starbuck, Quiqueg, Le Charpentier, Ismaël, Pip, Tashtego, Fedallah – Fictions sur la traduction.

Ces extraits sont issus d'entretiens menés avec Anne Colomes (le 5 octobre), Catherine Poulain (le 15 novembre) et Jean Dupuy (le 24 novembre) de l'année 2017. Les « Fictions » reviennent, sur le rôle de la traduction et en particulier sur celle de Philippe Jaworski (rencontré le 15 novembre) de l'œuvre de Melville publiée à La Pléiade.

DÎNERS À NANTUCKET



24 novembre 2017. Dans l'appartement de Jean et Olga, à Nice, Augustin, leur fils est également présent autour de la table. Il doit avoir une trentaine d'années. On a mangé des flageolets ; c'est Jean qui cuisine. Il aime bien les flageolets. Ils parlent à bâtons-rompus, de l'écriture des anagrammes, des haïkus, de la musique que fait Augustin, des activités d'Olga... Jean vient d'avoir 92 ans le 22 novembre. Olga, peut-être dix ans de moins, est très belle. Elle a une magnifique chevelure grise, elle est presque aveugle et presque sourde. Avant de rencontrer Jean, Olga vivait avec Billy Klüver. Il y a longtemps.

Augustin — Mum, Billy ! Your ex-husband, when did you leave Billy ?

Olga — Rrrrooooooooo I don't know ! I don't know ! Jamais j'ai écrit les choses comme ça : « aujourd'hui on a fait ça, hier on a fait ça ». Pff !

Pierre — Mais Olga ? Jean. Olga a quitté Billy parce qu'elle était amoureuse de toi ?

Jean — Nonnonnon. Elle a quitté Billy parce que Billy était une brute épaisse et qu'elle en avait vraiment marre de ce mari dégueulasse. Donc elle a quitté sa maison avec ses deux enfants, un fils et une fille. Alors là je l'ai rencontrée...

Olga — We were together a long time. We did not get married right away. Then we got married. Then we separated...

Jean — Attends... [voix douce] Olga tu vas trop vite...

Olga — ...parce que je dis pourquoi on habite ensemble ? Pourquoi tu fais ça ?

Jean — C'est une question de date. J'étais peut-être encore prof, parce qu'un de mes étudiants m'a dit, à cette époque-là, que si je voulais aller passer l'été avec ma nouvelle fiancée à Nantucket – ses parents étaient consuls de France et

JEAN DUPUY
OLGA ADORNO
AUGUSTIN DUPUY

aimaient beaucoup la France – qu’ils seraient enchantés que je passe l’été chez eux alors qu’ils n’y étaient pas et, en tout cas, même y étant, ils avaient construit une petite cabane sur une plage. Ils occupaient 350 hectares de plage, de forêt dans une partie de l’île.

Pierre — Complètement isolé ?

Jean — Complètement isolé, isolé par la mer. Fantastique ! Donc mon étudiant m’a dit : « voilà si tu veux passer deux ou trois mois là-bas, ils viendront seulement à la fin de l’été et si tu étais là, ils pourraient profiter de toi pour te demander d’organiser des soupers et des repas pour eux avec leurs amis à Nantucket », parce que j’étais connu pour faire la cuisine. J’avais un restaurant.

Olga — I had a tee shirt. Is it on the floor ? Nothing.

Augustin — No, I threw it away...

Olga — Ok ! it is not...

Jean — Alors on a passé deux mois dans la cabane. C’était fou. C’était fou. Moi je traduais Raymond Roussel. J’avais traduit Raymond Roussel avec un de mes amis qui était professeur dans une université de New York. Je ne sais plus comment s’appelle l’université au Nord de New-York. Ce n’est pas New York University... [Columbia] enfin bref, je le connaissais très bien. Donc on est parti avec Olga, pendant deux mois.

Pierre — C’est là que tu as commencé ta traduction de Roussel ?

Jean — Je l’avais déjà commencée et je la corrigeais. J’avais déjà traduit mais je voulais vérifier tout ça, j’avais une machine à écrire ; je vérifiais toutes les orthographes et tout le reste. Nous sommes partis avec Olga dans cette maison fabuleuse et ensuite avons habité la petite cabane.

Olga — La maison de qui ?

Jean — La maison des parents d’un étudiant.

Olga — Ah ok !

Pierre — Ce que tu traduais là-bas, c’était quel ouvrage de Roussel ?

Jean — *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Alors pendant ces deux mois, Olga a laissé son fils et sa fille à Billy, qui s’est empressé de les inscrire à l’école où ils habitaient dans le New Jersey. Il a voulu séparer la mère de leur fille et son fils, parce que quand elle est partie, elle est partie avec ses deux enfants.

Pierre — Quel âge ils avaient les deux gamins ?

Augustin — Six et dix ans... Ils ont trois quatre ans de différence...

Jean — Ouais c’est ça. Et donc Olga avait trouvé une petite maison sur deux étages, toute petite sur Ouest Broadway à Manhattan et elle habitait là. Et moi je venais, j’avais un grand loft dans Lower East Side et je venais tous les soirs ; j’arrivais avec du bois car la maison se chauffait avec du bois. Une toute petite maison ridicule, mais magnifique [rires].

Pierre — Quand tu étais à Nantucket, tu n’en avais rien à faire de *Moby-Dick* ? Tu n’avais jamais lu ce bouquin ?

Jean — Ah ben si j’avais lu *Moby-Dick* ! Tu penses, au contraire ! Je t’ai raconté *Moby-Dick*. Je me souviens du départ dans cette chambre où le Noir couche avec un marin...

Pierre — avec Ismaël...

Jean — ... pas pour des raisons d'amour mais pour des raisons de monnaie. Ils se partageaient un lit. Donc ça m'avait frappé ce départ de *Moby-Dick*, ensuite j'ai lu tout le livre. Quand tu commences *Moby-Dick*, tu ne peux pas t'arrêter, ce n'est pas possible. [rire caractéristique] C'est incroyable. J'étais enchanté par l'idée de ce roman fabuleux.

Pierre — Est-ce que tu as cherché à retrouver des lieux, comme le « Souffle de la baleine » [qui en fait n'est pas à Nantucket, mais à New Bedford]...

Jean — Non. Non. Je ne suis pas allé jusque-là.

Pierre — Est-ce que c'est une ville qui est marquée par ce roman ? Aujourd'hui, Nantucket est devenu une ville musée. Ça n'a plus rien à voir.

Jean — À ce moment-là, ce n'était pas si connu... peut-être, je ne peux pas te répondre, je ne sais pas. Je sais qu'après, on est parti au bout de deux mois. Au bout de quelques, trois, quatre, cinq semaines, les parents sont arrivés. Le consul est arrivé avec sa femme.

Pierre — Et là tu as fait les soupers !

Jean — Là j'ai fait les soupers. Tout de suite on est allé faire le marché. Le lendemain elle m'a dit : « Venez avec moi on va faire le marché et vous faites le repas pour quarante personnes », carrément ! À toute l'île. Ils étaient très connus, très riches. Donc j'ai fait un repas gigantesque et comme ça tous les soirs !

Pierre — Mais tu jouais juste le rôle de cuisinier ou c'était vraiment une performance.

Jean — Non non, j'étais cuisinier, mais je dînais avec eux...

Pierre — Ah...

Jean — Ben quand même, il ne faut pas exagérer !

Augustin — Et après tu as ouvert le restaurant...

Jean — C'est à ce moment où après, j'ai ouvert le restaurant parce que je m'étais exercé. C'était plus tard, en 1978. J'avais été déjà...

Olga — What is he talking about ?

Augustin — ... formé. Mum, about some restaurant he did. The restaurant in New York. *Ear in*. What was it call ?

Olga — *EAR IN* !

Augustin — Oh Yeah that's it !

Olga — Oh yeah *EAR IN* !

Jean [en parallèle] — Ensuite quand je suis parti du restaurant pour Paris, Olga était enceinte. C'est à ce moment-là que j'avais été invité par Beaubourg à faire des vidéos avec les artistes de mon choix sur un thème que j'avais donné qui s'appelait *Artist propaganda* et ensuite *Artist short*.

Olga [derrière la voix de Jean] — Il est toujours là ?

Augustin — yeah

Jean [qui continue] — Plusieurs fois j'ai été sponsorisé par Beaubourg. J'ai fait beaucoup de choses collectives. Des vidéos j'en ai cinq-six heures... [On entend : Top top top top... Jean bat la cadence].

Olga — Well, this is a very good area. There is no reason for them to close. There is always people going there to eat.

Augustin — C'est vrai que ça a survécu.

« NE PAS RETOURNER À SOI »

Le 15 novembre 2017, Catherine Poulain vient passer la journée en notre compagnie, aux côtés de Philippe Jaworski. Nous sommes dans la salle de spectacle de la Maison des Arts de l'Université Bordeaux Montaigne. Elle est intimidée (nous dit-elle) et nous aussi. On déjeune autour d'un ceviche et d'un chili.

Marlaine — Le mot embarquement a plusieurs synonymes : démission, lancement, abandon, prémices, origine, amorce, seuil, se jeter à l'eau. Parmi ces termes, lesquels ou lequel résonnent le plus par rapport à vos expériences ?

Catherine Poulain — Pour moi, départ ce serait le mot « arrachement ». Je pense qu'il faut toujours s'arracher, il faut vraiment que ce soit physique, que ça soit tout. Oui, tout larguer, absolument tout larguer pour commencer, pour peut-être naître.

Anne — Et une fois qu'on s'est jeté à l'eau, on laisse beaucoup de choses ? Qu'est-ce qu'on laisse ?

Catherine — Oui, et puis le temps est suspendu de toute façon. Il n'y a plus vraiment d'avenir, il n'y a plus de futur. Il y a un immédiat, qui va durer. Et on est libéré justement de ce temps. On est dans le mouvement, mais dans le « grand » mouvement, le mouvement de tout, le mouvement du monde et on est porté par ce mouvement tout d'un coup. On a quitté notre enveloppe terrienne. Oui on est en route. On est comme happé par ce souffle.

Pierre — Dans la question qui était posée par Anne, était aussi contenue celle du départ en relation à la mise à l'écriture.

Catherine — Le départ en écriture... J'ai toujours aimé écrire, j'ai toujours rêvé d'écrire, et puis je me disais toujours, « j'ai pas le temps ». Et, j'aime beaucoup cette phrase d'Anita Conti, parce que je voulais repartir pêcher — bon, auparavant je n'ai pas fait que ça, j'y suis arrivée plus tard à la pêche — mais j'étais toujours dans le mouvement justement. Il fallait que je bouge. Il fallait que je fasse vivre ce corps. Il fallait que j'aie à la rencontre de ce monde physique et puis il fallait que je le vive, que je le sente. Et je me disais, le livre, c'est le monde. C'est ça, il faut que j'entre dans le livre. Et le livre est là. Et, je me souviens, je repartais pêcher et, à ce moment-là, j'avais écrit quelque chose. On m'avait dit : « ça pourrait plaire à un éditeur ». J'ai dit : « je n'ai pas le temps moi ! Je retourne pêcher ! Hein ! J'ai pas que ça à faire. » Et à ce moment-là, j'ai lu la phrase d'Anita Conti que j'ai trouvée très très belle, qui est : « Choisir c'est sacrifier. La mer, les livres, l'important est de ne pas retourner à soi, de ne jamais retourner à soi. » Et je me disais : « c'est ça ! » Et il faudrait trouver l'équilibre mais l'écriture était toujours là. Je me suis dit, bah puisque je n'ai pas le temps d'écrire et bien ce sera ma vie, et je l'écirai avec mon corps. C'est difficile à exprimer. C'était faute de mieux !

Marlaine — Et donc, ce départ est venu après ?

Catherine — J'aimais écrire avant, bien auparavant, mais j'étais beaucoup dans l'action, dans les voyages et, de toute façon, avant de pêcher j'étais travailleuse agricole.

CATHERINE POULAIN

Il fallait toujours que je cours, que je sois dans cette espèce d'urgence. Mais j'écrivais, j'ai noirci des cahiers, des cahiers, des cahiers, des cahiers... toutes ces années. Ça m'accompagnait. Et c'était très important, ça me permettait de garder le fil des choses et je me disais : « il ne faut pas oublier. » Alors je me disais : « pourquoi ne pas oublier ? » Nos petites vies ne sont pas si importantes que ça et, de toute façon, on va disparaître et ça ne sert à rien. Mais, j'aimais déjà les mots, j'aimais retraduire, retraduire ce qui avait été senti et surtout ce monde vivant et tous ces gens, toutes ces créatures, tout. Il faut les dire. Alors, ce n'était que pour moi mais, je me disais, « si on est vivant, on est témoin de quelque chose, donc il faut le retranscrire. »

Anne — Est-ce que vous aviez, avant de commencer l'écriture ou le voyage, la mesure de la difficulté de l'entreprise ? Est-ce que vous saviez que ce serait aussi compliqué ?

Catherine — Heureusement que c'est difficile, heureusement que c'est du travail et qu'il faut trouver. L'important c'est de chercher et de se dire : « je vais peut-être y arriver, il faut que j'y arrive. »

Christine — Catherine Poulain, vous avez employé un glossaire à la fin de votre livre qui donne des traductions de mots anglais en français. D'autres sont restés en anglais dans le texte. Quand votre livre est traduit en d'autres langues, qu'est-ce que ça vous fait ? Comment vous appréhendez ça ?

Catherine — Eh bien, il a déjà été traduit dans d'autres langues, dans pas mal de langues. Et justement, j'ai eu un gros souci dernièrement, par rapport aux épreuves anglaises qu'on m'a envoyées et, justement, contrairement à ce qu'on dit, ils avaient rajouté des mots. C'était lourd. La musique. La musique n'était plus là. Je pense que la musique, c'est quand même le plus important. La musique, les couleurs. Moi j'aime une écriture physique. Il faut qu'on voit les choses, qu'on les sente. Or, ils avaient rajouté beaucoup, beaucoup de mots. Pour moi ce sont des mots. Et c'est lourd. Pour les autres traductions, j'ai fait très attention à la musique. Que ce soit le polonais ou le roumain, ou je ne sais quoi, évidemment je ne connais pas ces langues, mais je voyais que le rythme était là. Et j'étais contente.

Christine — Quant au choix de traduire certains mots et d'autres non...

Catherine — Oui, C'était important de les laisser justement pour qu'on sente qu'il y a cette musique des termes de là-bas. Je me souviens les dernières années où j'étais en Alaska, avant que je sois expulsée, mes carnets je les écrivais tous, pas en anglais mais en américain, parce que j'aimais cette langue. Et tout d'un coup je vivais à ce rythme. Donc la langue correspond aussi à la vie avant tout. Des amis m'avaient prêté le Goncourt français qui était sorti à ce moment-là. Je me disais « tous ces mots, tous ces mots mais que c'est fatiguant, que c'est fatiguant. » La simplicité. C'était important, dans mon livre, que je laisse justement pas mal de termes américains, de mots américains parce que ça fait partie de la musique, de la musique de ces hommes, de la musique de cette action. La musique, ça se passe là-bas.

Christine — D'accord. Et cette immersion dans l'anglais et dans un vocabulaire particulier, le vocabulaire du monde de la pêche, que vous avez appris sur le tas si je puis dire...

Catherine — J'ai dû l'apprendre très vite. Mais j'ai appris. Je dis parfois « J'ai appris ces termes comme un chien, comme un animal qui doit être dressé. » Parce qu'il fallait faire vite. Il y avait l'urgence. Et quand quelqu'un poussait un cri, tel son, je me disais « qu'est-ce qu'il faut faire ? » Il ne faut pas perdre de temps, et je voyais tout le monde se précipiter et faire quelque chose. Je me disais « bon, tel borborygme ou tel hurlement, ça veut dire ça. » Donc, c'était très intéressant parce que j'ai appris tous ces termes. Des années plus tard je me suis rendue compte que ça n'avait parfois aucune logique. J'avais réinventé moi-même des termes et des mots, mais ça donnait une poésie aussi à tout ça, à cette vie. Oui, les termes je les ai appris physiquement.

Christine — Par le geste.

Catherine — Par les gestes, par les hurlements, par les engueulades et... c'est ce qui est intéressant.

Christine — Catherine Poulain, vous parliez de la sonorité des mots. Est-ce que le style veut dire quelque chose pour vous ? Comment travaillez-vous ce style ?

Catherine — Alors le style. Il y a des choses qui allaient très très vite. Il faut que ça aille très vite, parce que c'est à bout de souffle. C'est avec le souffle. Et pour d'autres, au contraire, j'ai repris la ponctuation, je bougeais mes petites virgules. Je me régala. Je ciselais ici et là. C'était un bonheur, c'était vraiment un plaisir. Certaines phrases sont aussi très longues. Et là, la musique était importante. Alors je déclamais toute seule et puis, comme je le racontais, parfois je me laissais complètement emporter et ça devenait des phrases tellement lyriques que c'en était ridicule. Alors je relisais un peu plus tard et je me disais « là, tu t'es laissée un peu emporter. » Mais j'aimais qu'il y ait les deux, qu'il y ait un peu tout. Et d'ailleurs, lorsqu'on m'a renvoyé les épreuves, ils avaient voulu faire quelques corrections et j'étais encore aux brebis, donc je me levais à cinq heures, avant les brebis, pour travailler. Il y a des choses pour lesquelles j'ai insisté énormément. Je me disais « c'est peut-être mon premier livre, je n'ai peut-être pas le droit d'insister trop parce qu'on m'a donné une chance, et ils sont déjà assez gentils de m'avoir donné une chance. » J'ai dit : « malgré tout je ne vais pas lâcher le morceau. » Et ça avait toujours à voir, ou c'était toujours en rapport avec le rythme. Alors dans la marge j'avais l'impression d'être un professeur. J'avais expliqué une première fois : « si vous enlevez ce mot, vous cassez mon rythme. Vous ne voyez pas, c'est bref et ensuite c'est long. Il faut qu'il y ait tel nombre de syllabes pour que ça danse. » Puis je remettais dans la marge : « et le rythme, et le rythme, trois petits points ». Et puis, parfois aussi les couleurs, les choses physiques. Une fois, ils m'avaient enlevé un adjectif, « écarlate », « un ruisseau écarlate ». Je leur ai dit : « Mais c'est très important puisqu'avant on parle de la chair blanche. Il faut qu'on voit, il faut qu'on voit ce contraste des choses. » Pour certaines choses c'était vraiment étudié. Je me disais, « si on enlève ça, on va enlever de l'image, on va enlever de l'odeur, on va enlever de la couleur. » et parfois oui, il fallait que ça aille très très vite.

Christine — Quand vous dites « je déclamais » cela veut dire que vous lisiez à haute voix ?

Catherine — Oui, oui.

Chloé — À l'image du « voyage immobile » de Thoreau, vous aviez dit vous-même être à

la recherche d'une « écriture physique ». Cela vous parle-t-il, cette dualité entre mobilité et immobilité ?

Catherine — Oui beaucoup. Beaucoup beaucoup. Je voudrais trouver ce mouvement dans l'écriture et je cherche ce mouvement, parce que sans mouvement je ne pourrais pas vivre. Lorsque Olivier Cohen m'a offert ce contrat pour faire un livre, il m'a offert le livre de Giono *Pour saluer Melville*. J'ai trouvé ce livre très beau, jusqu'au moment où... Je trouvais que cet homme était très beau parce qu'il avait encore ses odeurs de mer, là, il arrivait. Il va dans un bar, il mange la nourriture du « Royal », là, il sent tous les parfums qui viennent des Philippines ; il boit son gin et il retourne se coucher. Il y a tout qui tangué et tout à coup il y a l'ange qui le rattrape, qui le prend en travers des épaules et qui le fait presque coucher, et qui dit « cette fois tu vas l'écrire ton livre ! ». Et pour finir il cède. Je me dis « quelle horreur ! Cet homme était libre ! C'est un homme de la mer, un homme qui rembarquait, il vivait dans ce rythme, dans ces odeurs et puis voilà qu'il va devoir s'enfermer dans une maison et puis jusqu'à la fin de ses jours, écrire son oeuvre. » Mais, Olivier Cohen m'avait offert ce livre comme, hum hum. Je ne sais pas si c'est ce qui m'attend. Donc je retourne, je réembarque en vitesse. C'est vrai qu'avec ce livre j'ai quand même perdu mon troupeau, parce qu'il a fallu que j'arrête. Donc je ne suis plus aux brebis et je ne suis plus tellement à la vigne. Maintenant il faut que j'essaie de continuer puisque cette chance m'a été donnée. Je me bats justement pour essayer de trouver le mouvement dans l'écriture.

Camille — Lire et dire un texte, c'est rentrer dans le texte, l'expérimenter, faire corps avec lui ou se mettre à distance de lui selon la façon dont chacun se l'approprié. Est-ce qu'on incarne les personnages, ou est-ce qu'on reste dans une forme plus neutre ? Le faire vivre et le donner à entendre. Catherine, quand vous avez écrit votre expérience, était-ce la revivre à nouveau ?

Catherine — Alors, d'abord, je ne voulais pas parler de moi. Je voulais parler de la mer, de la pêche. Je voulais parler de tous ces hommes. Et lorsque je l'ai écrit [son roman], c'est vrai que j'ai tout revécu. J'ai pu replonger. Je n'osais pas repenser à tout ça et là, c'est vrai que je l'ai vécu à nouveau et peut-être d'une autre manière aussi, oui. Puisque tout d'un coup je voyais les couleurs, je revoyais des odeurs, et parfois j'écrivais quand même des choses, et tout d'un coup elles m'emportaient. Et parfois je ne me souvenais plus de ce qui était réel, de ce qui avait été réel et de ce qui l'était devenu. Mais c'était quelque chose de très beau. La nuit, lorsque je m'endormais, j'avais des nuits extraordinaires. J'avais l'impression que j'étais sur une eau noire et je naviguais. Je suivais le fil des mots parce qu'il fallait écrire et puis j'étais aussi sur l'eau. Je me disais « Enfin je suis rentrée, je suis là-bas et je navigue à nouveau. »

Chloé — Quelle a été l'importance et la place de vos gestes de création au travail ? « Faire » c'est engager quelque chose, engager une action. S'engager sur un bateau, c'est aussi s'engager au quotidien dans des tâches répétitives, des choses qui paraissent insignifiantes mais qui pourtant ont beaucoup d'importance, pour tenir peut-être.

Catherine — Oui. J'avais l'impression que je créais ma propre vie par ce travail mais...

Comment dire ? Vous savez que dans la répétition du geste, dans le geste toujours répété, dans la répétition de tout, une partie de l'esprit avait quand même faim d'autre chose. Un jour je trouverai, un jour j'aurai le temps, un jour je créerai quelque chose de tout ça. Être artisan de sa vie oui, faire des choses, apprendre à travailler pour le mieux, à faire pour le mieux. Apprendre à le faire parfait peut-être. La création, je ne sais pas ce que c'est, c'était difficile. Il y avait quand même une certaine ambivalence, toujours ce désir de créer. Et ce désir et cette nécessité de se dire, « il faut que je travaille ». Je suis responsable d'abord de ça, d'abord de ma fierté ; mon orgueil c'est de faire pour le mieux.

Pierre — Il y a une forme d'automatisme et de spontanéité d'usage du geste avec lequel on arrive à produire une forme satisfaisante. Est-ce que le fait de connaître de mieux en mieux les gestes nécessaires (passer un poisson, le vider, etc.) était aussi une condition d'une « survie » dans un environnement hostile ?

Catherine — Oui. Et avant tout, ce que montre cet automatisme, c'est qu'on finit par trouver une unité. J'ai relu *Le carnet Vikings* d'Anita Conti qu'ils vont sortir [paru en janvier 2018 chez Payot, avec une préface de Catherine Poulain]. Elle parle de l'hallucination du geste mille fois répété. Et c'est vrai que ça nous mène à l'épuisement. Il y a le bruit rauque de la vague qui revient sans arrêt comme une litanie. On n'est plus nos têtes, et c'est pour ça qu'on n'est plus notre corps, on n'est plus que la vague. Et ce geste mille fois répété, il nous mènera de toute façon à cet épuisement qui va nous sauver. La volupté de l'épuisement. Enfin la tête, le corps ne sont plus qu'un seul. On est débarrassé de nos têtes qui nous encombrent, qui nous embêtent, pour certains encombrés par leurs *flashbacks* ou par d'autres choses. Et ce geste mille fois répété, c'est en ça qu'il est bon, surtout parce qu'il va nous mener à l'unité de nous-même, à l'unité avec les autres aussi, le reste de l'équipage. Enfin on est un seul, enfin on est dans le grand souffle des choses, enfin on est dans le sang peut-être, on est dans la tuerie peut-être, on est dans le cœur et dans le ventre des choses, dans le cœur de la vie et puis de la mort aussi.

Pierre — À quel moment prenez-vous conscience de votre corps ? On sent dans l'histoire de la piqûre du poisson qui vous empoisonne qu'il y a presque une espèce de proximité entre un phénomène d'empoisonnement et « d'empoisonnement ». En étant empoisonnée vous devenez presque poisson. Est-ce que cette assimilation aux choses de la nature que vous expérimentez a été un phénomène important ?

Catherine — Quand j'ai écrit ces choses, je ne voulais y mettre aucune analyse, aucun jugement. Toutes ces choses qui étaient là, je voulais les poser, mettre ces couleurs. Et c'était très important de parler du corps, parce que le corps, sur ce bateau, dans ce travail, c'était la seule réalité. Les seules réalités de la vie, étaient les réalités primaires : c'est la faim, le besoin de dormir et ce corps qui souffre, ce corps qui a froid, ce corps qui se repose enfin.

Christine — Vous disiez ce matin que vous répondiez aux ordres presque comme un chien. Donc c'est ce rapport à l'animal peut-être, à l'instinct, quand vous disiez à l'instant que « ce qui est important c'est la faim ».

Catherine — Retrouver le primaire, le primaire de soi-même aussi. Nous vivons tellement habités par nos têtes, dans les labyrinthes de notre esprit. Enfin pour moi je trouve que c'est parfois invivable. Et je me dis « enfin, retrouver les choses premières. » Je pense que c'est ça qui a sauvé beaucoup de vétérans du Vietnam et beaucoup de gens qui sont fracassés. C'est justement ce rapport avec la nature qui est intense. C'est tout ou rien. Il faut se donner, il faut tout donner, il ne faut pas se poser de questions, aller au bout de tout. Et puis ça passe ou ça casse. Enfin on est sorti des cases, on est sorti des jugements, on est sorti des analyses. On est, tout simplement.

Anne — Est-ce que ça peut s'apparenter à une perte du sentiment d'égo ?

Catherine — Oui de toute façon sur le bateau c'est très important. Les gars m'ont toujours dit « *don't take it personally* », « ne prend pas les choses personnellement ». Quand il y a une engueulade terrible, ne le prends pas personnellement. Et on apprend à faire pareil, à pousser des gueulantes épouvantables, à dire des horreurs, les pires horreurs qui soient possibles et inimaginables ; ça fait beaucoup de bien. On apprend que c'est l'urgence qui nous mène. C'est après l'urgence qu'on crie et parfois c'est après l'urgence qu'on pleure. Et justement, peut-être, ça va nous ramener plus tard à l'équipe, ça nous ramène à l'esprit collectif. Il n'y a plus qu'une chose qui compte. Là c'est la palangre ou le filet qu'il faut jeter à l'eau, ou ça peut être la baleine, cette baleine qu'il faut attraper. Il ne faut plus lâcher. Et tous ensemble on n'a plus qu'une seule quête, c'est la pêche, le poisson, c'est le bateau et c'est la survie de tous. Et c'est très très bon aussi de sortir de son individualité, qu'on retrouvera quand on remettra les pieds à terre, quand on remettra les pieds sur les *docks*. Ça va nous retomber dessus comme un gros bloc, notre condition d'être humain, notre condition de terrien qui... ah... allez : avoir une vie à soi.

Pierre — Il y a un sentiment d'apesanteur quand vous vivez ça, comme ça, sur les bateaux ?

Catherine — Oui, oui. Oui parfois il faut en baver, mais c'est étrange, alors les gens vont dire c'est du masochisme. Mais souvent, c'est justement grâce à cet épuisement qu'on va aller toujours plus loin et qu'on va enfin trouver cette unité. Mais aussi se donner toujours plus, c'est donner ses forces jusqu'au bout. Et c'est vrai que la terre semble tellement épuisante quand on arrive. Autant il y avait l'épuisement du travail, l'épuisement de ce corps, mais qu'est-ce que c'est épuisant de retrouver toutes les contingences de la terre, avec toutes les contraintes. D'abord, le temps est divisé, le temps est morcelé. Nos vies sont divisées par dix-mille petits devoirs qui servent à quoi ?

Camille — Et le bateau, comment le définiriez-vous ? Est-ce que c'est plutôt un non-lieu de ni mort ni vie, puisque quand vous êtes sur le bateau, ou plutôt Lili, vous dites justement que mourir n'a pas d'importance. Quel est ce lieu du bateau pour vous ? Est-ce qu'il intensifie le vivant ?

Catherine — Le bateau est vivant. C'est comme un ventre. On est dans son ventre. Il a un cœur de métal. Et on vit à son rythme. Lorsqu'on va dormir on s'éveille dès que le bruit du moteur change, parce c'est le cœur du bateau qui change, c'est qu'il se passe quelque chose, donc il faut bondir. Il y a une urgence peut-être. C'est

extraordinaire. Non, au contraire, pour moi ce n'est pas la non-vie, c'est la vie. C'est le *Tout* et encore ce sentiment d'unité, même s'il y a un enfermement. Il y a aussi cet enfermement. Mais dans l'enfermement il faut trouver sa liberté. C'est ça qui est intéressant. Ce n'est pas évident d'embarquer ! On va vivre dans une micro société, un huis clos. Et ça peut être absolument épouvantable. Parfois si on ne trouve pas la force à l'intérieur, on peut avoir envie de se jeter par-dessus bord ou de devenir fou. Mais on va apprendre une autre liberté, la force, la chose qu'on a à l'intérieur de nous, là d'où tout part.

Pierre — Catherine Poulain, est-ce que le voyage littéraire que vous avez fait a pu être influencé par des livres comme *Moby-Dick* ou des auteurs comme Shackleton ?

Catherine — Je dois être très très orgueilleuse, mais je me suis toujours dit, il ne faut pas que je me laisse influencer par une écriture, même si cette écriture me transporte. Et pendant très très longtemps, je n'ai plus lu à cause de ça. Parce que je voulais écrire. C'est moi qui ferais les livres. Autrement, si je lis trop, ou bien je vais vivre par procuration, ou je vais être influencée par les autres, par ces écrits. Mais je me suis rendue compte qu'on n'échappe pas à ça. J'ai retrouvé dans mon livre par trois fois une expression qu'avait utilisée Jean Giono. Bon, ce n'est pas très très important. J'en ai parlé à Olivier Cohen, j'en étais absolument affolée. Je lui ai dit : « Mais Olivier, vous vous rendez compte, il y a ces trois mots, à trois endroits différents du livre, Jean Giono a dit pareil ! » Il m'a dit : « Mais ça arrive souvent en littérature ». Je lui ai dit : « Mais c'est terrible ! Nous ne sommes pas libres ! ». En fait, les mots vont se cacher quelque part au fond de notre tête et, tout d'un coup, ils ressortent. C'est assez effrayant. On en vient à se demander : « Jusqu'à quel point est-ce moi qui ai écrit cette chose, cette phrase qui me transporte et qui me plaît ? Est-ce qu'elle ne vient pas de très, très, très loin, un lointain très, très enfoui ? »

Pierre — En somme vous dites que pour bien écrire il ne faut pas lire ?

Catherine — Je sais que c'est terrible de dire ça. C'est la chose que j'ai pensée pendant des années. Quand j'étais très jeune je me disais : « tu vas risquer de te laisser influencer », mais maintenant non, je lis quand même. J'ai quand même pas mal lu.

Pierre — Au delà des influences melvilliennes, dans *Moby-Dick* la conscience et les connaissances éthologiques ne sont pas celles que nous avons actuellement. Vous est-il arrivé de croiser des baleines et quelle contact aviez-vous avec l'animal ?

Catherine — C'est vrai qu'aujourd'hui quand on voit les baleines en Alaska, en tout cas pour les hommes, ils sont émerveillés. Là-bas, les quotas sont extrêmement sévères. Il nous est arrivé en pêchant au filet de prendre des marsouins. On n'avait vraiment pas fait exprès. On pêchait à la senne ; ça s'est refermé trop vite, on a essayé de les sortir. Ils sont morts étouffés tout de suite parce qu'ils ont eu peur. Ils suffoquaient et on a quitté les lieux de pêche. Ce n'était pas notre faute et on avait peur. Qu'est-ce qu'on avait fait là ? Deux marsouins sont morts à cause de nous. Donc là-bas ils font très très attention maintenant.

Anne — Anne Colomes est allée en Antarctique, en 2008, dans le cadre d'une résidence impulsée par l'Institut Paul Emile Victor, elle y est allée en tant qu'artiste et s'est

retrouvée avec des scientifiques. L'objectif était de confronter les méthodologies des artistes avec celles des scientifiques. Elle est venue nous faire part de son expérience, ce qui nous a amené à nous poser la question : « Comment trouve-t-on sa place sur un équipage ? ». Vous répétez souvent dans votre livre que vous avez été « adoptée par un bateau », « je voudrais qu'un bateau m'adopte », alors comment est-ce que l'on arrive à se faire adopter, d'une part, et comment est-ce qu'on se fait accepter quand on n'a pas une voix qui porte plus fort que les autres, d'autre part ? Quand on a un accent, quand on a du mal à se faire comprendre.

Catherine — Déjà il faut se donner à fond. Il faut que les gars voient qu'on est entêté, qu'on est têtue, qu'on ne lâchera pas le morceau. Pour rien au monde. Et puis on sait que de toute façon on peut être petit, mais les muscles ça se fait vite, ça vient vite. J'ai pêché avec des jeunes de dix-sept ans, qui arrivaient des États-Unis, qui étaient étudiants et qui, les premiers jours, et bien ils pleuraient. Et puis, au bout de quelques semaines, et bien ils étaient devenus... [solides ?]. Une femme c'est pareil. On est fait du même corps, du même sang, et on fait les muscles aussi rapidement, si on le veut bien. Pour trouver sa place il faut se dire « il faut que je sois complémentaire, il faut que nous soyons complémentaires ». Donc il faut essayer, essayer, et les hommes le sentiront. De toute façon, les hommes ou même les femmes, l'équipage le sentira bien. Il ne faut surtout pas se dire « bon bin on m'engueule, c'est pas juste, une petite femme comme moi », alors là on reste chez soi. Voilà, il faut passer par l'apprentissage, et l'apprentissage est dur.

Anne — Et trouver sa place, c'est aussi trouver un endroit où dormir, et là vous avez eu des problèmes au départ. Vous étiez *greenhorn*, c'est-à-dire *bleu* sur le bateau, donc le débutant, l'apprenti. Le plus urgent, c'est de se spécialiser dans une tâche ou d'être polyvalent quand on est dans cette position du *greenhorn* ?

Catherine — Oui il faut de toute façon toujours être polyvalent sur un bateau de pêche. Quelqu'un me disait « ça doit être comme un ballet », sur le bateau il faut que tu sois capable d'être... [partout ?] Lorsque ça se passe bien ça danse. Il faut que chacun puisse donner l'impression de pouvoir changer de place, et tah-tah-tah tah-tah-tah.

Anne — Comme une chorégraphie ?

Catherine — Oui... Bon, il y a certaines choses évidemment que je n'aurais pas faites, qui étaient réservées aux hommes, comme par exemple gaffer les gros flétans. Et oui la couchette, c'était très bien, parce que ça veut dire que — c'est du respect aussi — ça veut dire qu'on est traité comme le premier des novices. Comme un petit gars. Et si on n'a même plus un endroit où dormir ça veut dire qu'on commence vraiment à ras. On ne peut pas commencer plus bas. Et quand on est là, on ne peut qu'apprendre, oui, on ne peut qu'apprendre, on ne peut qu'avancer, on n'a pas de repli. C'est très important de ne pas avoir de repli, pour apprendre.

Marlaine — Est-ce qu'on la prend cette place ? Est-ce qu'on nous la donne ?

Catherine — Oh je pense qu'on vous la donne. Il ne faut pas arriver en intrus oui, il ne faut pas arriver en terrain conquis. Il faut savoir qu'on arrive dans un univers qui n'est

pas le nôtre. Et souvent lorsque c'est un univers d'hommes, il faut les respecter en se disant justement : « j'entre dans un univers qui ne m'appartient pas, mais nous sommes capables — je sais qu'il y a des femmes qui pêchent —, nous allons pouvoir le faire ensemble ». Mais il faut y aller doucement, parce qu'on n'a pas le droit d'arriver tambour battant. Et lorsque ces hommes vous donnent votre place, ça veut dire que nous sommes complémentaires et qu'ils vous respectent et qu'ils aiment votre travail et que donc on peut continuer. Mais, de toute façon, rien n'est jamais acquis. Pendant des années et des années, à chaque embarquement, il faudra recommencer. Il faudra recommencer à gagner ça. Et c'est bien aussi. Parce qu'on n'est pas trop sûr de soi et à chaque fois on doute un peu.

Camille — Quand vous êtes dans le bateau vous devenez un marin un peu anonyme au niveau du genre. Donc on ne parle pas d'hommes ou de femmes, et quand vous revenez à terre ça nous revient un peu à la figure, ce genre féminin. On vous replace dans ce sexe féminin, alors que la question ne se posait pas sur le bateau. Moi j'ai trouvé ça assez violent, parce que la question ne se posait pas avant, et se repose. Comment l'avez-vous ressentie ?

Catherine — Oh bien normalement ! De toute façon j'ai travaillé jeune dans des milieux d'hommes. J'étais saisonnière. J'étais la seule femme, donc j'avais l'habitude qu'ils soient un peu... Des fois ils étaient un peu bruts, oh ça se finissait en coups de poings et puis après ça repartait. C'était un peu comme des chiots qui se tarabustent. Des fois c'était évidemment parce que j'étais une femme. Donc, je connaissais déjà ces rapports. Justement, j'étais très étonnée de me rendre compte qu'une fois qu'on embarquait, alors là, non, on ne faisait plus attention. Le genre, on le laissait à terre. Parce que, justement, il y avait le travail. Je ne sais pas comment ça se passe sur d'autres bateaux. Je pense que sur les bateaux de croisière, ça n'a rien à voir. Mais là, il y a toujours cette urgence et on sait qu'on embarque pour plusieurs semaines. On a un but, un but commun, et c'est ce but qui compte. Et on sait que de toute façon ça ne serait pas vivable, ça ne serait pas pensable. De toute façon, il n'y a aucune intimité. Donc s'il commençait à y avoir des histoires, mais qu'est-ce qu'on serait, qu'est-ce qu'on ferait ? Ça ne serait pas sûr, on aurait des accidents sans arrêt. Il y en a qui passeraient par-dessus bord. On ne ferait pas attention. Et justement, c'est agréable aussi de se dire qu'une fois que je remets les pieds à terre, je redeviens une femme et les autres deviennent des hommes. C'est ça qui fait la vie, qu'il y a des moments « pour ». On a un rôle parfois à remplir et...

C'EST UNE PRESQU'ÎLE, TU MARCHES SUR DES CAILLOUX ET DES MANCHOTS



Le 5 octobre 2017, nous rencontrons Anne Colomes, artiste plasticienne. Elle nous raconte son Antarctique, à la base Paul Émile Victor de Dumont d'Urville. Pendant les Années Polaires Internationales, l'Institut Paul Émile Victor, à Brest, appelle deux paires d'artistes à partir, l'une au Pôle Nord, l'autre au Pôle Sud, pour confronter leurs méthodologies à celles des scientifiques et faire naître « quelque chose » de ce dialogue. Anne embarque en 2008 pour trois mois de résidence, avec son binôme artiste, qui ne tiendra pas trois semaines, isolé au fond du monde.

Anne Colomes — Je suis partie là-bas et, j'ai commencé à me dire que c'était peut-être le seul endroit sur Terre où on mettait tant de temps à arriver. Ça a eu un côté « déceptif » aussi. [rires] Le voyage était plus intéressant pour moi que quand je suis arrivée sur place. C'est-à-dire qu'on passe par Hong-Kong, par l'Australie, puis on va à Hobart en Tasmanie. Donc vous voyez, c'est en-bas. On a fait beaucoup, beaucoup d'heures d'avion, et en fait on embarque sur un bateau qui n'est pas très très grand, qu'on trouve au début trop mignon. C'est un bateau qui fait 50 mètres, qui n'a pas de cale, donc pas de stabilité : pour pouvoir aller sur la glace. Tous ces trucs techniques, en fait, ont une importance que je n'avais pas appréhendée. Et de manière générale, de toute façon on ne peut pas appréhender un voyage. On est donc resté huit jours sur ce bateau, enfermés, forcément, impossible d'aller sur le pont.

ANNE COLOMES

Pierre — Dedans, *dedans* ?!

Anne — Ah oui ! Oui parce qu'en fait on passe les quarantièmes rugissants, les cinquantièmes hurlants, etc. Oui, le vide ! Et c'était intéressant de voir comment on réagissait, quelle était notre vision. C'est une expérience assez physique. Un peu comme dans un concert de Métal, où on se fait brasser de l'intérieur, c'était quand même un peu ça. Et très vite on a eu des grosses grosses tempêtes, avec des creux de pffff... Des très très gros creux de quinze, vingt, mètres où tout rentrait en lévitation. C'est vrai que pour nous, enfin, on était deux artistes — on a commencé à échanger par rapport à ça —, ça devenait quasi une expérience initiatique spirituelle. Pour nous, c'était étonnant. On arrivait et on ne comprenait pas ce qu'il se passait. C'était une expérience aussi « plastique », au niveau des formes. Oui, tout rentrait en lévitation. Tout bougeait. Aller prendre une douche, c'était une expérience *dans le temps*. C'est-à-dire qu'on ne savait plus si on avait 95 ans ou 18 mois. C'était très physique. Donc impossible de faire des formes à ce moment. Il y a eu bien trois jours de tempête. Au bout de trois jours, on est très fatigué.

Pierre — Mais tu risques de couler ou c'est quand même *safe* ?

Anne — Non ce n'est pas *safe* du tout. Non, non, non, ce n'est pas simple. En fait, au début, quand on est à Hobart, quand on arrive avant la haute mer, ils sont obligés de nous faire une démonstration de sécurité où ils nous montrent comment enfiler une combinaison néoprène. Tout le monde était mort de rire, sauf nous deux, deux pauvres artistes qui ne comprenaient pas les blagues. Sauf qu'en fait, après on a compris la blague. C'est que si jamais il arrive quoi que ce soit, on a le temps de rien, de rien du tout et tout le monde y passe. Voilà. Il y a aussi cette confrontation avec la mort.

Au retour, on a quand même pu aller un peu sur le pont, parce qu'il n'y avait pas eu trop de tempêtes et c'est vrai que, quand on est sur le pont et qu'on voit la haute mer et cette eau noire... Le moindre truc sur le bateau est assez anxiogène et, en même temps, aussi bien l'autre artiste que moi-même, avons trouvé beaucoup plus intéressant le fait d'être sur ce bateau que d'arriver sur la base militaire scientifique de Dumont-d'Urville, où finalement c'est assez « déceptif ». On arrive et en fait il n'y a rien. Il y a des manchots, ce n'est pas du tout *La marche de l'empereur* en fait : ils sont tous tout pourris. Ils sont tagués avec des numéros par les ornithologues. Il y en a un qui s'appelait 02, j'ai voulu le prendre en photo, je n'ai pas pu.

On est au bout du monde, on sent bien que l'humain n'est pas fait pour rester en Antarctique. À part les manchots il n'y a presque pas d'oiseaux. La végétation : *idem*. On sent bien qu'on n'est pas adapté. En comparaison, les cultures que je connais assez bien, scandinaves, ou du Nord de l'Europe, toutes ont développé une intelligence de leur milieu. Or ici, on voit bien que l'État français — parce que c'est bien l'État français — n'a pas du tout développé l'intelligence de ce milieu-là. En 2008 c'était quand même encore une base qui fonctionnait au fuel et qui commençait à peine, depuis quelques mois, à recycler le plastique. Sinon tout allait directement dans la mer. Oui ! Je ne sais pas si vous imaginez !

Pierre — Mais les gens qui y allaient avaient une petite conscience écolo quand même ?

Anne — La conscience écologique chez les scientifiques est variable. Souvent ceux qui font les campagnes d'hiver sont juste des gens qui sont là pour relever des données, qui sont en général très jeunes et qui font l'hivernage. Ils sont déjà très concentrés sur eux-mêmes pour ne pas devenir fous. Je ne sais pas si vous avez vu ce film de John Carpenter, *The Thing* ? Ça se passe en Antarctique, un film d'horreur. C'est à voir. Il y a quelque chose de très fantomatique, parce qu'on est au bout du monde. On est au bout de l'expérience humaine.

Pierre — Au bout de l'expérience des images aussi ?

Anne — Il est vrai que quand je suis arrivée là-bas pour deux ou trois mois, finalement les images, pour moi, c'était impossible. C'était, je pense, la première fois de ma vie où je n'arrivais pas à faire, à construire, une image. Donc je me suis mise à écrire. Sur la base, j'ai aussi trouvé un vieux film 16mm oublié. J'ai fait du *found footage* et on a réussi à le projeter. Le film montre les premiers temps de la base, les premières expérimentations scientifiques. Ce qui était surprenant, alors qu'il y avait des ornithologues présents, on était en 2008, c'est que ça devait se passer dans les années 50. Ces ornithologues avaient complètement oublié ce rapport à l'animal qu'avaient eu leurs prédécesseurs. Sur certains extraits c'est clairement de la torture. Ils leur enfoncent des fils de fer dans la gorge. C'est ultra violent. Alors, j'ai filmé pour garder des traces, parce que ça commençait à prendre feu, tout était rouge, il n'y avait plus de son. En fait, c'est exactement ce que j'ai ramené de cet endroit-là : une pellicule ralentie, muette, qui n'a pas de son. [...]

Quand on arrive sur la base on fait tous le même rêve.

Anne W — Lequel ?

Anne — Quand on arrive, on dort dans ces espèces de trucs un peu bizarres, qui font penser au film de John Carpenter. Il faut savoir qu'il y a des vents qui soufflent très très fort, parfois des vents catabatiques : ce sont les vents qui viennent du centre de l'Antarctique et qui arrivent à 300km/h. Le lendemain on va tous au réfectoire. Il faut s'enchaîner les uns aux autres pour aller du dortoir au réfectoire. La nuit, tout bouge. Le lit bouge, tout bouge. Alors, le rêve... On fait tous ce rêve que notre lit part sur la mer, qu'on est au milieu de nulle part. [...]

Pierre — On est en dehors de tout en somme...

Anne — Une phrase est répétée sans arrêt quand on est là-bas, parce que c'est une petite base et c'est une petite communauté : « De toute façon, ce qui se passe en Antarctique reste en Antarctique. » Alors, en rentrant il y a de toute façon un *black-out*. Nous on sait ce qu'on a vécu, mais ceux qui n'y ont pas été ne sauront jamais.

Pierre — Est-ce que ça se passe un peu comme sur un bateau où il y a vraiment cette notion d'équipage, de répartition du travail ?

Anne — Il y a cette idée-là qui va avec « pas de conflit ». Sur un bateau c'est comme sur une île, on ne peut pas avoir de conflit. Il y avait quand même régulièrement des gens qui sortaient d'hivernage et qui pétaient un peu les plombs. À ce moment-là, il y a comme une espèce d'entente. C'est très étrange, collectivement on

est tous [mime une baisse de pression]. On est très calme, on l'apaise et il y a quelque chose de très sécuritaire par rapport à ça, psychologiquement. On a tous ce réflexe que si quelqu'un pète un plomb, tout de suite, on le calme. Ça ne doit pas monter, c'est impossible parce que sinon c'est invivable et c'est marrant parce qu'on le fait automatiquement.

Pierre — Tu le sens immédiatement ?

Anne — Oui. À part sur le bateau, effectivement. Sur le bateau c'était assez intéressant puisque le capitaine était français, le sous-commandant aussi et l'équipage était ukrainien. Les marins étaient ukrainiens et on était trois femmes. On avait interdiction de leur parler.

Marlaine — Et tu savais pourquoi ?

Anne — Oui, enfin on me l'a dit après. Le commandant ne rigolait pas. Donc, quand il te dit « tu ne lui parles plus jamais ». Et bien tu te dis « je ne lui parle plus jamais ». Là, j'ai compris direct. Oui, parce qu'en fait ce sont des gens qui ont des vies assez dingues. La personne avec qui j'avais discuté un petit peu m'avait parlé de sa vie. Il devait avoir à peu près mon âge, il avait fait la guerre en Afghanistan et après s'était enrôlé dans la marine Russe. Ce sont des gens brisés humainement ; émotionnellement c'est très dur. Alors effectivement il ne faut pas qu'ils aient trop d'émotions à bord. Clairement, le commandant m'a dit que ce sont des gens qui se jetaient à la mer. Donc, quand on nous pose les choses en ces termes, on arrête de parler très très vite.

Camille — Et j' imagine que vous n'étiez pas forcément majoritairement des femmes, qu'il y avait plutôt beaucoup plus d'hommes que de femmes. Et est-ce qu'on le sent ?

Anne — Oui, on sent bien qu'on est une femme.

Anne W — Comment ça se ressent ?

Anne — On a aussi à faire à des gens qui sortent d'un hivernage et qui n'ont pas eu beaucoup de contact avec des femmes pendant un an.

Anne W — Donc c'est plutôt comment ? Tu te fais draguer ou c'est agressif ou c'est de l'indifférence ?

Anne — C'est tout à la fois. Mais tu sens bien qu'il y a un rapport avec ça. Et tout peut être en même temps. Je me rappelle d'un homme qui avait pété les plombs, qui était très agressif avec moi. Je pense que c'était parce que j'étais une fille et que j'étais en train d'enregistrer un truc ; ça ne lui plaisait pas.

Camille — Et les autres femmes scientifiques, comment elles se sentent par rapport au reste de l'équipage ?

Anne — Bah, au bout d'un moment, un peu comme moi. Tu peux être une proie. Il y a un truc un peu animal.

Pierre — Tu te sens en danger ?

Anne — Non. Mais les animaux ne sont pas forcément en danger entre eux. [rire]

Pierre — Oui, mais si tu dis que tu peux être une proie, tu te sens menacée quand même.

Anne — Non, oui pardon ce n'est pas le bon terme alors. Ce n'est pas le bon terme, mais on sent qu'il y a une histoire de désir...

Tomas — Un désir réciproque ?

Anne — Oui, ça fait partie du truc « ce qui se passe en Antarctique reste en Antarctique ».

Pierre — Mais j’imagine qu’il n’y a pas que des choses de cet ordre-là qui restent en Antarctique. Ça fait partie d’un tout. Et est-ce que dans ce type de situation, il y a aussi dans les habitudes maritimes ou scientifiques polaires des us et des usages, si ce n’est cette histoire de non-dit ? Parce que tu disais que les choses sont quand même très balisées en termes de maîtrise.

Anne — Sur le bateau uniquement. Quand on est sur la base non. On peut faire ce qu’on veut. Mais sur le bateau c’était juste pour sécuriser ces marins qui sont émotionnellement très très très fragiles. Après sur la base non, il n’y a pas de règle.

Alice — Alors, au sein même d’une communauté la place de chacun est induite par celle des autres aussi ?

Anne — Non, ça tourne. Nous, on est sous l’autorité de ces gens qui gèrent la base. Il y a des tensions de toute façon, mais comme dans toute micro-société humaine. Simplement, quand on est là-bas, j’ai l’impression que le temps sédimente plus vite. J’ai l’impression que les expériences de vies s’accélèrent un maximum. Si tu dois rencontrer quelqu’un, parler avec cette personne, les sujets vont être très vite très profonds. On n’a pas le temps et on n’a pas l’espace, donc tout est très concentré. Et ça, je pense que sur un bateau, c’est assez similaire.

Pierre — Tu dis « on n’a pas le temps » mais en même temps tu es partie pour une durée assez longue. Tu avais des jours à tuer quand même.

Anne — Le temps est très bizarre, il est plus élastique. Comme si à certains moments il se compactait, comme si on vivait des choses en vingt-quatre heures, que moi je n’aurais jamais imaginé vivre en trois mois.

Pierre — En même temps, quand tu as fait une semaine de bateau et que tu n’as rien à faire, si ce n’est d’attendre et d’encaisser les vagues, tu dois trouver le temps long non ? Tu ne t’ennuies jamais ?

Anne — Non, de toute façon, je ne m’ennuie jamais. Et puis, c’est un voyage tellement étrange, qu’on est tout le temps attentif. Notre attention est portée sur tout. Alors, c’est peut-être parce que je suis artiste que j’ai une attention aux choses, à l’espace, aux formes, aux couleurs, qui fait que mon regard est occupé. Je scanne, j’emmagasine, je sédimente. Oui, mon attention était vraiment de chaque instant. C’est vrai que l’on n’est pas à terre ; c’est une autre vie, c’est une autre temporalité, c’est autre chose. On comprend le monde différemment, profondément différemment.

Pierre — Et comment cette expérience a-t-elle alimenté ton travail ensuite ? De façon diffuse ?

Anne — Diffuse.

Pierre — Comme un sachet de thé ?

Anne — Oui, il faut que ça infuse, ça c’est sûr. Et de toute façon j’avais déjà mis en place des choses par rapport au fait de vivre dans des pays isolés, où il n’y a pas beaucoup de monde et je pense que là, j’étais au bout de mon isolement et de ce côté insulaire. Je pense que ça n’a fait que le renforcer.

Pierre — D’après ce que tu décris, il n’y a même pas de paysage, ou il y a une étendue, mais on ne peut rien en faire ?

Anne — Non.

Pierre — Si tu vas en Islande ou dans des pays nordiques, j'imagine que là, c'est extrêmement marquant et différent ? Tu peux en faire plein de choses.

Anne — Oui parce qu'ils ont une culture liée à ça. Quand on va dans un pays scandinave, en tout cas pour moi quand j'y étais en formation pendant mes études, j'avais un lien avec la culture qui s'était développé en fonction de ces milieux. Alors qu'en Antarctique, il n'y a pas de culture. C'est le grand détachement. Et puis, c'est vrai qu'il y a cet état qu'on peut lier à l'impermanence, c'est-à-dire qu'on voit tout changer et rien ne change en même temps.

Anne W — Est-ce que tu avais emmené des livres ?

Anne — Non. Parce que j'avais emmené plein d'autres choses et que mon paquetage était limité en kilos... Et je me suis dit : « bon est-ce que vraiment je vais lire ? » De ma toute petite expérience, dans ce genre de voyage tout de même assez court, je savais qu'humainement j'allais être occupée à beaucoup d'autres choses. Donc strict minimum.

Pierre — Même pour travailler ?

Anne — Oui. Un crayon, un carnet, quelques feuilles pas très grandes et puis on y va. Ça vient de ma petite expérience du voyage et de déplacer du matériel. Je commençais un tout petit peu à me connaître au niveau de ma méthodologie. Je savais que j'allais faire des choses, mais qu'effectivement il fallait qu'il y ait un temps pour que ça infuse. Donc voilà, je préférerais m'en tenir arbitrairement à ce que je choisisais très vite, intuitivement.

Pierre — Et quand tu allais manger, tu avais une grande distance à parcourir ?

Anne — Oui ça allait. C'est une presqu'île. Tu marches sur des cailloux et des manchots.

Tomas — C'est dangereux ?

Anne — Non. Par contre, un de mes amis là-bas, qui était plongeur, le plongeur de la base, lui, je l'ai vu remonter deux trois fois un peu flippé [à cause des léopards de mer]. Parfois il avait peur, oui. Et, en fait, le truc c'est que, souvent, quand la glace est fine à cette période de l'année, ils nous voient marcher sur la glace, ils pensent que nous sommes des manchots, et ils veulent nous manger... [mimant le geste] [silence]. Ils mangent de la viande... Alors oui le rapport à l'animal est assez spécial.

Alice — D'autant plus que la loi du prédateur dans l'eau est à l'inverse de celle de l'animal dans l'air où les prédateurs sont au-dessus. Dans la mer ils sont en-dessous.

Anne — [Anne acquiesce du visage]. Oui. On est des proies.

Pierre — Est-ce qu'aujourd'hui, parce que ça fait déjà longtemps, il y a encore des choses qui ressortent, comme des marqueurs ou, bien qu'ayant été une expérience impressionnante, tu es passée à autre chose ? Je pense à ton travail de dessin et donc aussi à des marquages formels...

Anne — Je pense que de toute façon c'est encore un peu présent, mais plus comme une forme de continuité. J'évoquais ma formation, au cours de laquelle je suis partie en Finlande dès ma deuxième année des Beaux-Arts, âgée d'une vingtaine d'années. C'était comme un puzzle qui se formait. Donc ça compte. Je n'y suis plus, mais ça me constitue.

FICTIONS SUR LA TRADUCTION

Dans le contexte de la recherche, si la fonction analytique du langage passe souvent par une inscription jaugée et codifiée du discours, les espaces de travail et de dialogue numériques constituent un lieu à l'oralité inscrite bien particulier. Cette écriture vivante, cette autre forme de conversation spontanée derrière l'écran, entretient l'exercice du dire, permet aussi d'analyser et d'écrire des fictions à partir « des choses qui sont ». Il s'agit là de la seconde mise en application du procédé « on se la raconte », non plus en revenant sur notre performance de lecture de *Moby-Dick*, mais à la suite de notre rencontre avec Philippe Jaworski et à l'appui de la lecture de ses notes de traduction contenues dans l'édition de *Moby-Dick* à La Pléiade.

Starbuck — Quand l'histoire autour de *Moby-Dick* a commencé, c'était vers 2012. J'étais parti de la traduction d'Henriette Guex-Rolle chez Flammarion. C'était pratique car c'est une version format « poche ». J'ai transporté le livre plusieurs années un peu partout avec la ferme intention de le lire un beau jour, d'une traite. Mais ça ne s'est jamais passé comme prévu. Dans le fond, c'est un livre dont tout le monde parle, mais que personne n'a vraiment lu. Je l'avais mis entre les mains d'un copain [Stéphane Thidet] au retour d'un *workshop* et on s'était dit qu'on pourrait un jour faire un beau projet sur un cargo. On partirait, et le temps du voyage on sortirait un livre avec des étudiants. Mais pour tout dire, ça ne s'est pas vraiment passé comme ça non plus. On a beaucoup procrastiné. Par contre ce livre ressurgissait régulièrement dans mon travail comme les remontées à la surface d'une figure un peu mythique qui vient respirer, qu'on approche avec méfiance et crainte car c'est de l'ordre de l'intouchable et un peu comme si, à chaque fois qu'on en parle à quelqu'un, lui aussi a déjà fait ce chemin, lui aussi a vu la chose, l'a lue et la connaît toujours un peu mieux que toi. Alors en fait, *Moby-Dick* fut d'abord une lecture prescrite à dose homéopathique. Il y avait cette présence animale dont je ne savais pas vraiment quoi faire et à l'égard de laquelle j'ai mis beaucoup de temps à comprendre que, dans le fond, il s'agissait surtout d'une question d'attention et de milieu. Et puis j'ai réalisé tardivement que la meilleure solution pour aller au-devant d'une telle « chasse » n'est pas de jouer le marin solitaire. C'est à travers l'effacement dans un organisme collectif qu'on a le plus de chances de comprendre l'animal. Il y avait quelque chose de pire encore. Une grande part de ce livre dépassait ma compréhension ; je le trouvais daté et parce que daté, paradoxalement d'une profonde actualité et ouvert à d'énormes possibilités de travail. Quoiqu'il en soit je ne m'étais jamais vraiment posé la question du sens de la traduction dans un tel livre, avant qu'on ne décide de le lire aussi frontalement. J'avais bien conscience du rôle déterminant de la traduction lorsqu'on lit un ouvrage dans la langue qui n'est pas originale, mais à ce point, je dois avouer que non. Or, la démonstration de son caractère crucial, on l'a vu, prend quelques secondes... « Appelez-moi Ismaël »... Aussi, la version de Philippe Jaworski est vraiment celle qui nous est très vite apparue comme la plus utile. Je ne sais pas si vous vous souvenez. On avait même, avant que Jaworski ne vienne nous rendre visite, eu quelques

**STARBUCK, QUIQUEG, LE CHARPENTIER, ISMAËL, PIP,
TASHTEGO, FEDALLAH**

échanges avec lui. C'est vrai que ça pose vraiment beaucoup de questions ce problème de la traduction.

Quiqueg — Je me demande si pour nous cela a changé quelque chose d'utiliser cette traduction ? Est-ce que, à notre échelle, on pouvait saisir les subtilités ? Enfin c'est là qu'on se rend compte qu'on ne peut pas tout saisir, que l'on passe à côté de certaines finesses. Et vu le poids qu'a pris ce roman dans nos vies grâce à ce projet, maintenant je trouve ça limite dommage, enfin c'est personnel, de ne pas l'avoir lu dans sa langue originale. Je me dis que s'il y a un reproche que l'on peut se faire, c'est celui de ne pas avoir essayé (même si ça me paraît très compliqué). Quoi qu'il en soit, je suis d'accord avec toi, cette expérience m'a permis de reconsidérer certaines lectures, de me demander si finalement j'avais vraiment été au plus proche de l'écriture de l'auteur. Je ne pense pas que le passage d'une langue à une autre change radicalement le texte mais je me demande si, par exemple, certains livres que j'ai appréciés, je le dois aussi au traducteur. Pourrait-on dire que c'est de l'ordre de 80% relevant de l'auteur et de 20% du traducteur ? Jaworski nous disait qu'il fallait, lorsqu'on est traducteur, aller au-delà de la langue, emprunter le style et le phrasé de Melville. La traduction, c'est compliqué, car il y a finalement une part de subjectivité, qu'il faut impulser dans son travail de traduction tout en restant dans quelque chose de très « scientifique ». Et ce travail autour de *Moby-Dick* (au sens traduit par Jaworski), je pense que ça nous a fait réfléchir au degré de confiance que l'on doit accorder au traducteur. Finalement il faut se laisser porter par la traduction tout en ayant conscience que nous ne lisons plus du Melville à 100%. J'ai vu que certains romans sont publiés en version originale et traduite, c'est-à-dire que sur la double page apparaît traduit le texte et dans sa langue originale.

Le Charpentier — Si on l'avait lu en version originale, on serait probablement passé à côté de pas mal de subtilités, je pense. Par contre, je suis d'accord avec toi sur la version bilingue (avec la double-page). Ça se fait beaucoup pour la poésie, où on peut difficilement traduire un texte sans l'abîmer. Si on ne peut pas comprendre toutes les subtilités de la langue étrangère, on peut néanmoins avoir conscience de son rythme, de son flux en la voyant écrite et en essayant de la reproduire phonétiquement, de recréer une sorte d'oralité. C'est un peu ça le problème de la traduction. Mais pour le coup, je trouve, d'après ce que Philippe Jaworski nous a dit, que la version que l'on a lue était quand même très fidèle au rythme de Melville. Et c'est en ça qu'on pouvait faire confiance à cette traduction.

Quiqueg — Oui bien sûr, mais c'était plus dans le sens où si on était bilingue. Avec nos niveaux d'anglais, c'est sûr que nous n'aurions rien compris, c'est clair. Mais quand Philippe Jaworski nous a parlé de la difficulté de traduire certains chapitres. Ça m'a marqué, quand il a dit que, par exemple, les mots comme *Quickly*, en français donnaient « rapidement ». Même s'il a fait en sorte de se rapprocher le plus possible du rythme, je me demande s'il n'y a pas des pertes dans le rythme, pour nous qui l'avons lu à voix haute.

Ismaël — On perd effectivement le rythme par la lourdeur des adverbes en français, aussi très simplement parce que notre grammaire nous impose des phrases

avec *sujet - verbe - complément* tandis que la langue anglaise est plus libre. Alors oui, on perd la musicalité, certainement à la faveur d'autres formes de richesse du français dont on n'a pas conscience. Mais là où nous sommes vraiment perdants, c'est par la perte des doubles-sens américains : on garde le « mot », mais on perd « l'image du mot », toutes les connotations qui vont avec, toutes leurs charges d'images qu'elles renvoient. Quand on lit « *Moby-Dick, ou le cachalot* », on ne voit pas instantanément « Moby-Bite, ou la baleine à sperme »... pourtant c'est bien ce dont il est question, et c'est bien l'image qui frappe un anglophone, à l'égard de l'animal. C'est peut-être à ça que Starbuck faisait référence tout à l'heure...

Starbuck — Oui mais c'est *Moby-Dick or the whale* (et pas *sperm whale*), après oui on peut comprendre. Je ne sais pas d'ailleurs pourquoi Melville n'a pas mis *sperm whale* car lui, connaissait la différence entre une baleine et un cachalot.

Ismaël — Mmmmmmh bonne question. On peut demander. Azy [vas-y], je vais googler, *why melville didn't choose sperm whale instead of whale for the title of his novel*? [quelques secondes plus tard] Ah bin parce que *whale* ça englobe toute la famille des cétacés qui se divise : *blue whale, sperm whale, mink whale, fin whale*, etc. Donc en anglais ce n'est pas faux de dire que c'est une *whale* (traduit par baleine, qui chez nous réduit à la baleine bleue).

Starbuck — Baleine, franche, grise, etc. non ?

Ismaël — Oui en français on n'a pas assumé de dire « baleine à sperme » alors on a inventé le mot cachalot et zou... mais au final c'est quand même une baleine/cétacé [pas de distinction en anglais]. Bref, en fait je ne sais pas.

Starbuck — Oui bon, c'est tout un bazar, à en lire mon manuel *Cétacés du monde, systématique, éthologie et tralala...* de Jean-Pierre Sylvestre. En fait, l'organisation méthodique de tous ces animaux se fait aux alentours de 1867/1891, ce qui veut dire que, de toute façon, ce n'est pas *claro claro* dans la tête du bonhomme (Melville) lorsqu'il écrit. Et ce qui est intéressant, c'est le fait que le manque de connaissances (ces couillons croyaient que c'était du sperme...) alimente tous les fantasmes : un animal en forme de bite qui envoie des éjaculations de plusieurs dizaines de mètres de haut. Si ça ce n'est pas un fantasme dominateur de la gente masculine... et dire que ce n'est pas très loin des hippopotames...

Ismaël — Ils n'avaient pas la lumière à tous les étages. À quel moment ont-ils trouvé étrange que même les cachalots sans *dick* éjaculaient aussi ce qu'ils pensaient être du sperme ? Azy moi je file m'acheter de quoi me faire un hamburger. J'ai faim.

Starbuck — Normalement il faudrait que tu dises : « je file m'acheter ma galette de Hambourg » ou « de jambon »... Enfin, « cachalot » est en fait un mot proprement français qui vient d'un des foyers de l'industrie baleinière : Saint-Jean-de-Luz. Au début, vers 1628, « cachalut » voulait dire le mâle de la baleine. Puis « Cachalote » est *cachalote*, aussi *cacholote*, dérivé de cachola « grosse tête ». Et voilà encore de la confusion dans l'air : celui qui a une grosse tête est le mâle de la baleine (petite tête). Misère de misère. Mais ça explique la particularité francophone de ce mot cachalot, au détriment — pour Ismaël du forum — du beau « *sperm whale* »... les English n'y sont pas allés par quatre chemins.

Mais pourtant, il faudrait aussi se souvenir de l'étymologie de *Whale* (vient du danois « courbé » notamment). Je viens de retomber sur un super passage de Régis Durand (dans *Melville, Signes et métaphores*, Âge d'Homme, 1980). [p. 120 et 121 du livre] En anglais l'animal qui rentre en jeu joue de courbes et de roulades... ligne et mouvement, forme et geste. Et ce qui est génial, c'est que pour Durand, tout tient à un H... comme s'il s'agissait du même petit H qui se ballade (« la lettre est un atome » écrit Durand !) dans le nom d'Ismaël, dont nous a parlé Jaworski, et de l'hérésie du geste d'Armel Guerne qui fait migrer le H un peu loin : IsmaHel. Vous vous souvenez évidemment... Bon, et pour vraiment finir, le mot *baleine* est emprunté (1080) au latin *ballaena*, *ballena* désignant un grand mammifère marin. Le mot est lui-même peut-être emprunté au grec *phaleina*, employé aussi à propos de tout animal marin monstrueux (donc dans baleine il y a monstre -> Léviathan). Mais si on va un peu plus loin, ce mot appartient aussi à la même famille que *phallos* « pénis » (-> phallus) qui contient une racine indo-européenne *bhel- signifiant « se gonfler ». Bref, si on en revient à l'origine de ce qu'on voit de sa forme, cela reste, quoi qu'il en soit, un *Tout* qui jaillit hors de l'eau. « Alors bon », comme disait Jaworski, oui c'est clair, l'allusion était présente et évidente dès la publication du roman (aux USA en particulier), « mais enfin, globalement ça n'a pas choqué ». [P. Jaworski renvoie dans ses notes du traducteur à La Pléiade à Robert K. Martin, « Melville and Sexuality » dans *The Cambridge Companion to Herman Melville*]. Qui plus est, disait-il, Melville a beaucoup joué avec les ambivalences possibles de genre pour nommer l'animal tantôt avec *he*, *she* ou *it*. C'est un peu *queer*...

Ismaël — *Queer, queer, queer !* comme le Charpentier qualifie Achab dans le chapitre cent-huit, ce qui, à l'époque, veut dire « étrange / bizarre ». Mais le double sens, aujourd'hui, du terme « *queer* » fait d'autant plus sens, puisque c'est précisément dans cette tirade du Charpentier qu'il émet l'idée que sa jambe d'ivoire ne serait autre que sa « *bedfellow* », sa compagne de lit, « un bâton en mâchoire de cachalot pour femme ». Ça nous laisse bien présager quelque chose de l'ordre du plaisir prostatique chez le Capitaine.

Pip — Je voudrais revenir à cette histoire de lettre, de « H » déplacé par Armel Guerne, le traducteur interventionniste. Jaworski a une position bien différente de retrait devant le texte, d'effacement du traducteur au profit de l'auteur. C'est une attitude de déférence. Il nous a rappelés les deux options possibles en traduction, soit on respecte une certaine qualité de français, soit on fait apparaître l'étrangeté de la langue que l'on traduit. Il se place clairement dans la deuxième posture et part à la recherche de l'idiome de l'auteur d'« une langue creusée à l'intérieur de l'anglais ». Le « H » d'Ishmael, Guerne le fait migrer pour des raisons inconnues au final, pour donner à IsmaHel une création toute personnelle qui détourne le sens du texte de Melville. Guerne outrepassa sa responsabilité de traducteur, il se veut auteur, poète... Richard Hakluyt, chapelain de la cathédrale de Bristol et archidiacre de l'abbaye de Westminster, est un géographe, historien, traducteur, éditeur et diplomate anglais de l'époque élisabéthaine ; c'est à lui que Melville fait référence en introduction du roman. Il cite un type de l'époque élisabéthaine, qui met précisément l'accent sur l'importance de ce « H » dans

le nom de la baleine. À l'époque on dit « *whale-fish* », on ne sait pas encore que ces animaux sont des mammifères, cela sera connu seulement au XVIII^e siècle.
[Je vais faire cuire mon gratin, je reviens...]

Quiqueg — Mais Guerne... C'est pas non plus sympa de le détruire.

Ismaël — Il est un peu mort de toute façon ?

Quiqueg — Oui mais quand même, on parle même pas anglais, on base nos propos sur des rumeurs. Ok, il a pas bien traduit la première phrase mais en attendant c'est quand même quelqu'un qui a fait de la résistance et qui a été félicité et était ami avec des personnes comme André Breton et Maurice Blanchot.

Starbuck — Plus sérieusement, ça pose la question de la place du « H » et des influences judéo-chrétiennes. Donc ce n'est pas inintéressant. Aussi la charge de Jaworski était assez « piquante » et éclairante dans sa manière de justifier une forme d'éthique du traducteur. Soit dit en passant, il juge un peu de la même manière la traduction de Giono : avec celle de Guerne, ce sont des traductions d'écrivains. Tout simplement, ce n'est manifestement pas sa façon de concevoir la traduction, et plus encore dans le contexte d'éditions à La Pléiade probablement. Ce qui pourrait être intéressant, ce serait d'arriver à dégager un portrait du traducteur à l'image de Jaworski. C'est, en quelque sorte, une personnalité très melvillienne (façon Bartleby ou plutôt Ismaël – pas anodin qu'il redonne une place à Ismaël dans le récit de Melville) au sens où elle s'efface derrière le souffle de l'auteur et va se caler dans un espace créatif très très particulier qui est celui du passage d'une langue à une autre. C'est dans ce glissement de la langue que s'opère la création. Car livrer un mot pour un autre, n'est pas rien. Il y a un choix qui se fait. Or la manière de choisir de Jaworski réfute tout mouvement, disons, d'inspiration, d'interprétation excessives. Il joue sans artifice en somme. C'est factuel, c'est du Rivette en quelque sorte. On n'a peut-être pas encore assez analysé ce retrait. Et le choix de Jaworski de ne pas publier ses propos répond à un ensemble logique et une exigence de précision et d'excellence qui fait signe.

Quiqueg — Ce que je veux dire c'est que tout n'est pas blanc ou noir.

Pip — Sur la traduction de Giono, Jaworski s'en explique aussi. Il a à faire à deux traducteurs qui sont aussi des auteurs et qui ont leur lyrisme, leur style. Jaworski se place en traducteur dans une option de traduction qui est de faire ressortir la langue originaire, dans notre cas l'anglais, avec toutes ses spécificités, vitesse, place des mots dans la phrase, sonorité, etc.

Quiqueg — C'est-à-dire que le traducteur fait des choix. Soit il reste au plus près du texte pour que le lecteur comprenne que de base c'était écrit en anglais et qu'il est face à une traduction, soit il laisse place, on va dire, à de la subjectivité. On parle donc de langue source et langue cible. On traduit mot pour mot ou pour le sens ? Donc ce sont deux écoles et on ne peut pas dire « lui est mieux ». Enfin si. On peut préférer un choix de traduction. « *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu* » c'est-à-dire, en gros, se positionner du côté du sens et non pas mot pour mot. Ces questions de choix de traductions sont là depuis...

Pip — ... ce n'est pas une question de mieux ou pas. C'est de savoir ce qu'on lit et comment cela a été écrit. Si tu préfères lire du Giono, tu lis. C'est d'ailleurs très intéressant de faire des lectures dans les différentes traductions. Cela évoque

d'autres images, c'est cela la magie du texte, faire apparaître des images. Cela va au-delà du sens. Le sens, c'est tout ce qui est contraint dans le structuralisme. L'écriture, alors là on part ailleurs. Melville il n'écrit pas du « sens ». Il écrit un roman, une épopée, deux chasses, une galerie de personnages, des réflexions sur son siècle, sur la place de la religion, sur l'aventure, etc.

Quiqueg — Non, mais bien sûr, mais essayer d'être au plus proche d'une sensation, c'est comme quand il t'arrive quelque chose et que tu le racontes. Ça sert à rien de le raconter vu que les mots ne peuvent pas dire ? C'est évident qu'on retrouvera jamais les paroles de Melville parfaitement, sauf en le lisant dans sa langue originale. Mais le traducteur peut faire le choix d'essayer de donner un peu de subjectivité.

Pip — D'objectivité, c'est ce que fait Jaworski, son objet c'est Melville, ou Steinbeck, ou etc. Il bosse pour cela, il se documente et travaille la langue encore et encore. C'est beau, c'est un métier d'orfèvre, il me semble.

Ismaël — Tranquille Pip,...

Pip — Je reviens encore sur cette histoire de « H », qui n'est pas lié qu'au prénom biblique d'Ishmael, que Jaworski choisit de traduire par Ismaël en référence à la Bible protestante de l'époque de Melville (celle de Louis Second). Je disais que Melville fait référence à Richard Hakluyt [avant que je me mette à faire mon gratin de chou-fleur béchamel, et j'ai mon bar qui attend de passer au four]. Donc Hakluyt insiste sur le « H », il y en a même deux « H » dans le mot *whale-fish*, *h* que l'on retrouve dans notre cachalot. Pourquoi ce « H » contiendrait l'essence d'une baleine ?

Starbuck — Eh bien je n'en sais rien.

Pip — La réponse vient peut-être dans les lignes qui suivent. Melville fait appel aux encyclopédies de l'époque, l'origine du mot *whale* en suédois, en danois. Le mot *hval* pour désigner l'animal prend une *forme* « arquée » et prend une *attitude* en hollandais et en allemand « rouler », « se rouler ». Et si cela prenait aussi du *son* : un souffle ? Que dans ce « H » serait contenue la respiration de la baleine. Cette respiration intermittente qui ne l'occupe qu'un septième de son temps. Cachalot, sept lettres. Le « H », un septième du mot.

Tashtego — Je vois loin, mais à ce point je ne sais pas...

Pip — Cette question de subjectivité et d'objectivité dans la traduction... Il y a une chose qui m'avait frappé dans notre conversation avec Philippe Jaworski. C'est quand il nous a parlé de ses recherches sur le jargon maritime et le travail conséquent de documentation que cela avait demandé. En effet, comme dans tous les métiers : « si on n'a pas le mot, on ne dit pas l'objet ». Il n'y a pas de subjectivité qui entre en compte, il faut avoir le mot juste pour désigner l'objet. C'est une approche pragmatique, on ne décrit pas l'objet, ce qui pourrait amener de la subjectivité sur la façon de le décrire, on dit l'objet. Pour des choses non objectivables, comme le Pacifique, le cachalot... il y a les mots de Melville, il y a la subjectivité de l'auteur que le traducteur, comme un passeur, peut nous faire ressentir. L'idéal serait de pouvoir lire Melville dans le texte. Pour moi c'est impossible ! Il y a une telle densité de vocabulaire. Néanmoins, je me plais à écouter la version anglaise en ligne *Moby Dick Big Read* [sur ce je vais manger].

Starbuck — Je me suis fait la réflexion lorsqu'il a parlé de cela en effet. C'est une question linguistique et de rapport au langage sur une base anthropologique. Pourtant je me suis dit : « même si on n'a pas le mot, on peut avoir l'objet ». Mais là c'est différent. Puisqu'il s'agit de dire, c'est-à-dire de convertir par une parole ou un texte. Par extension, ça touche à nos préoccupations : comment va-t-on traduire cela dans un langage plastique, une tournure de geste ? On peut donc se poser cette question de la traduction, mais dans le fond si elle n'a pas de finalité, ça ne sert pas à grand chose. Alors, d'abord, comment on forge notre langage ? Et si on peut avoir l'objet sans langage, le dire permet de développer une intelligence de cet objet. Si on s'en parle on finit par comprendre des choses qui nous avaient échappées. (...) Et puis, par raccourci, ça peut aussi générer des formes d'incompréhension... si on suit la thèse que le cachalot attaque à cause du tic tic du forgeron, c'est bien qu'il y a malentendu (si on peut dire, pour qui a le sens de l'écoute hyper-développé)... ou usurpation d'identité (ce pauvre forgeron qu'on croyait être un cachalot n'est pas cet objet qu'il nous dit par la langue qu'il emploie sans même le savoir). Par extension, mais que ferait « notre » Pip de *Moby-Dick* dans sa langue originale ? Plus ça va, plus on peut penser que le mythe se construit sur des incompréhensions de langage. Aussi quand tu écoutes *The Big Read*, on peut se dire qu'il se passe tout de même quelque chose qui fait sens à sa manière, comme s'il y avait des raccourcis ou des non-dits dans le langage, au même titre que les démonstrations scientifiques, elles-aussi, procèdent par élisions (ce qui explique que certaines démonstrations prennent parfois plusieurs années avant qu'elles ne soient intégralement vérifiées par les pairs). Bon, certes je m'égare, mais ça va avec un principe de fond complexe en termes de recherche que cette compréhension de l'objet (quelle que soit sa nature), car la pensée plastique avance aussi avec une certaine incapacité de dire qui permet tout de même d'avancer. Parfois (souvent ?), ça se fait et ça tombe bien. On n'a pas besoin de « dire l'objet » pour le faire exister. Il suffit qu'il existe. Plus précisément Philippe Jaworski nous a dit : « si on n'a pas le mot on n'a pas l'objet, on ne dit pas l'objet ». Sa langue a un peu fourché. Certes pour dire, il faut avoir les mots, mais pour l'avoir (l'objet), probablement qu'on n'a pas besoin d'avoir le mot dès lors que tu t'en empires ou que tu le montres du doigt, plus encore que tu le prends, voire le donnes. Je suppose que le glissement spontané dans sa phrase, vient du fait qu'il a senti cette « diablerie » du langage : le mot n'est pas l'objet, mais dire l'objet appelle le mot.

Fedallah — C'est une question qui m'a vraiment interpellée pendant la discussion. J'ai l'impression qu'il y a aussi quelque chose entre ce que dit Pip : « lire Melville dans le texte » et Starbuck : « pour l'avoir (l'objet), probablement qu'on n'a pas besoin d'avoir le mot ». Donc peut-être que je suis à côté mais, même si « sa langue a fourché », je me dis que la nuance est sans doute dans le vécu de celui qui *dit* l'objet, et même s'il ne le dit pas (l'objet pensé suffit pour exister dans l'imaginaire de son auteur). Je pense au cas de Melville qui n'est pas un écrivain connu pour avoir passé sa vie dans un bureau. Le fait qu'il ait boursinué influence énormément son écriture. La sensorialité et la matérialité de sa langue est donc à la fois dans le *dire* et dans le *faire*. Alors, est-ce que ce

n'est pas en cela aussi qu'il est très difficile de traduire. Jaworski disait devoir « tailler et creuser » dans la langue de Melville...

Tashtego — Vrai ! Ça me fait penser à ce bon vieux Jack London. Il disait, à propos de son écriture, qu'il était incapable d'imaginer une fiction s'il n'avait pas vécu la chose avant. Attends fais voir, c'est ça : « Je ne parviens même pas à imaginer une intrigue acceptable – mon épouvantable inaptitude à la création, voyez-vous. Je crois que je ferais mieux de devenir un interprète des choses qui sont, plutôt qu'un créateur des choses qui pourraient être. » [dans la préface de ses écrits à La Pléiade].

Fedallah — Oui voilà c'est ça, d'ailleurs Philippe Jaworski a bien insisté sur l'idée que traduire ce n'était pas du mot à mot. Il nous a parlé de sa « chance » d'avoir du temps et donc de pouvoir faire des recherches approfondies. C'est autant un chercheur qu'un traducteur et aussi un biographe ! Le fait qu'il se soit beaucoup penché sur la vie de Melville enrichit sa manière, ou plutôt sa pratique, de la traduction, autant que d'éplucher les registres de vocabulaire marin. Le fait que Philippe Jaworski essaie d'aller au plus près de l'auteur pourrait être comme une approche de sa façon de voir, de faire, de sentir les objets, personnages et environnements. « Si on n'a pas le mot, on n'a pas l'objet », oui mais est-ce qu'il n'y a pas cette « ruse », ou ce que je ne sais pas, du traducteur qui fait qu'on peut l'avoir quand même grâce à un ensemble d'autres mots : former une ambiance, une atmosphère, une matérialité autour de l'objet qui s'approche du vécu, qui l'incarne ?

Pip — Ne pas dire l'objet n'empêche pas l'existence de l'objet. Je me demande si dans *objets libres* on ne peut pas entendre, aussi, des objets dont on n'aurait encore rien dit ? Je partage l'idée que la désignation puisse se passer de mots (que disait Beuys à ce sujet ?). L'hypothèse que la pensée même est de l'ordre d'un « hors langage » me séduit beaucoup. Mais je voudrais revenir à la distinction, s'il y a lieu, entre auteur et traducteur. Philippe Jaworski nous a parlé de sa place de traducteur. Il ne s'est pas présenté comme un auteur, mais partage avec Catherine Poulain, c'est lui qui l'a évoqué, le terrain de l'écriture. Deux positions différentes – auteur, traducteur – avec le même moyen d'écriture. [après mon dîner – la cuisson du bar était parfaite et le gratin de chou-fleur plutôt réussi...]. D'abord, que signifie le mot *auteur* ? J'ai envie de soumettre à votre réflexion cette remarque de Michel Serres dans *Éclaircissements* [p. 122] en parlant d'auteur « Un mot sur ce dernier mot, qui nous vient du droit romain et signifie : le garant d'authenticité, de loyauté, d'une affirmation, d'un témoignage ou d'un serment ; mais, primitivement, il veut dire *celui qui augmente* ; non celui qui prend, résume ou réduit, mais seulement celui qui fait croître. *Auteur, augmentateur*... tout le reste est de la triche. L'œuvre évolue dans la croissance, comme un arbre ou un animal. » Si on s'arrête au sens de « garant d'authenticité », il se pourrait que le travail de traduction entrepris par Philippe Jaworski tende vers cette finalité ; alors on pourrait le considérer comme un auteur.



ÉCRIRE

Analyses :

Chloé Bappel – L’aventure par les gestes.

Anne Wambergue – Les objets intermédiaires, une question de temporalité.

Étienne Beaudouin et Simon Deniboire – *Moby-Dick* ou la chasse aux sons.

Christine Bielle – Intelligence collective, une question d’espace de travail.

Tomas Smith – Charge de rupture.

L'AVENTURE PAR LES GESTES

« Aventure et parole, vie et langage se confondent et le métal qui est issu de leur fusion est celui du destin¹. »

Il n'existe pas d'aventure qui n'implique pas le corps. L'aventure ne se situe pas dans la pensée, elle nécessite un engagement physique, une disposition à la mobilité. L'écriture d'Herman Melville est extrêmement composite et beaucoup portée par l'aventure, en particulier dans « l'œuvre monstre² » qu'est *Moby-Dick*. C'est un enchaînement de gestes qui guide le récit de façon continue. Scènes épiques, de chasses, de tempêtes, ou scènes triviales du quotidien, sont décrites dans le roman avec une précision remarquable due à l'expérience propre de l'auteur et à ses recherches. Une trentaine de chapitres sont consacrés aux gestes, dont quatre portent sur les artisans en personne³. Cette singularité capte l'attention du lecteur en faisant appel à sa mémoire sensorielle et à ses connaissances. Avec *Moby-Dick*, on peut *entrer dans le texte*, se projeter dans un espace physique où l'on voit, sent, touche, goûte, entend au travers du narrateur Ismaël. Cet ancrage dans le réel transporte le lecteur et lui permet de contempler la circumnavigation du *Pequod* et de son équipage. Par analogies entre le récit de Melville, le rapport au voyage de Catherine Poulain et notre propre expérience – lire / vivre / faire –, nous allons essayer de voir comment l'aventure est conduite par deux principes complémentaires : d'une part, les gestes d'usages qui impliquent une aptitude, une application à suivre le mouvement et à obéir aux commandements et, d'autre part, l'apparition d'une forme d'usure dans les gestes des acteurs, induite par cet excès d'usage. Ces deux principes sont caractéristiques de la vie et du travail à bord et c'est tout cet environnement qui constitue l'équipage.

GESTES D'USAGES : L'EXPÉRIENCE DE LA RÉPÉTITION

Endurer

Sur un bateau, les gestes de « routine » du quotidien prennent une dimension colossale.

Ils peuvent même devenir une force de survie. Chasser, pêcher, découper le gras de baleine, brasser le *spermaceti* à la main, lancer les harpons, aiguïser les lames : ce sont le sentiment d'urgence, la *pression* d'un supérieur hiérarchique, le devoir, qui sont à l'origine de ces gestes qui s'enchaînent mécaniquement,

1. Giorgio Agamben, *L'aventure*, Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2016, p. 30.

2. « *Moby-Dick* comme livre monde et livre monstre » Agnès Derail, in Matthieu Garrigou-Lagrange, *La compagnie des auteurs : Herman Melville 2/4, Moby Dick œuvre monstre*. [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 09.02.2016, France culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/herman-melville-24-moby-dick-oeuvre-monstre>

3. Chapitres : 33 « Le Coupeur de lard », 47 « Le Tresseur de natte », 107 « Le Charpentier » et 112 « Le Forgeron ».

poussent parfois l'individu dans ses retranchements les plus profonds et intimes. Catherine Poulain explique que dans son expérience à bord d'un bateau de pêche, c'est la répétition et l'automatisme développés par chacun qui donnent au collectif sa force solidaire. « Et ce geste mille fois répété c'est en ça qu'il est bon, surtout parce qu'il va nous mener à l'unité de nous-même, à l'unité avec les autres aussi, avec le reste de l'équipage. Enfin on est un seul, enfin on est dans le grand souffle des choses, enfin on est dans le sang peut-être, on est dans la tuerie peut-être, dans le ventre des choses, dans le cœur de la vie et puis de la mort aussi⁴. » Lorsque la nécessité de remplir les tâches qui nous ont été confiées devient une condition de survie, on s'épuise. Cette radicalité contient un potentiel créatif de l'ordre d'une construction de pensée. C'est celle que nous avons expérimentée, dans une moindre mesure, en nous donnant l'objectif de *redire* chaque chapitre de *Moby-Dick*. Obéir à des règles incite à vivre instantanément, à débarrasser la création de la réflexion et de l'analyse systématique. Il s'agit de réaliser des gestes simples, dans un temps et un environnement donnés, puis de voir ce que cela peut générer comme formes plastiques. Automatisme, répétition, spontanéité, sont en ce sens porteurs d'une satisfaction née de l'endurance et du dépassement de soi.

Éprouver

Il ne s'agit pas de *re-faire* *Moby-Dick* dans une version « artistique », il ne s'agit pas non plus d'être des artistes et de faire des œuvres⁵. L'expérimentation physique, l'épreuve, la pratique, ne remplacent pas la lecture mais pour ainsi dire, cela l'augmente. Trois jours pour pratiquer, parcourir, placer, déplacer *Moby-Dick* : nos automatismes sont advenus dans la nécessité de *redire* les cent trente-neuf chapitres du roman. C'est dans une relation extrême avec son corps, en usant volontairement de comportements radicaux et intenses (vers l'épuisement ou l'euphorie), que l'on peut enfin « retrouver le primaire⁶ ». *Le grand marin*⁷ est un roman physique où les descriptions des gestes sont extrêmement sensorielles. Durant notre journée de conversation *Dire Moby-Dick*, Catherine Poulain a précisé : « Quand j'ai écrit ces choses, je ne voulais y mettre aucune analyse, aucun jugement. Toutes ces choses qui étaient là, je voulais les poser, mettre ces couleurs. Et c'était très important de parler du corps, parce que le corps, sur ce bateau, dans ce travail, c'était la seule réalité. Les seules réalités de la vie, étaient les réalités primaires : c'est la faim, le besoin de dormir et ce corps qui souffre, ce corps qui a froid, ce corps qui se repose enfin⁸. » Ce n'est qu'avec une mise à distance que l'on peut assimiler les enseignements de l'épreuve, réaliser que l'on a appris des chaînes de gestes, dans l'urgence. Catherine Poulain nous a confié que l'écriture arrive dans un second temps, hors du moment vécu avec intensité. Raconter, c'est vivre à nouveau.

4. Cf. Catherine Poulain, « Ne pas retourner à soi », dans le présent ouvrage, p. 170, 171, (propos recueillis : *Dire Moby-Dick*, conversation avec Philippe Jaworski et Catherine Poulain, 15/11/2017).
5. Cf. Pierre Baumann dans le présent ouvrage, p. 214.
6. Cf. Catherine Poulain, *op. cit.*, p. 171.
7. Catherine Poulain, *Le grand marin*, Paris, Olivier, 2016.
8. Cf. Catherine Poulain, « Ne pas retourner à soi », *op. cit.*, p. 171.

Performer

Trente-deux heures et seize minutes pour lire *Moby-Dick* : cette performance est impossible sans l'organisation de quarts de lecture, entre longues veilles et courts repos. La chaîne de gestes de l'équipage se met vite en place, et dans la répétition, elle trouve sa perfection. Nous avons sélectionné une quantité de chapitres variables avoisinant les cinquante pages environ, soit toutes les deux heures, pour changer de quart. C'est aller au gaillard arrière, retrouver son équipe, s'installer en vitesse, faire silence, s'apprêter à prendre en notes les O.G.S⁹, et enfin, *entrer dans le livre*, tour à tour. Ensuite, sortir, se disperser, se reposer, se restaurer, bavarder ou méditer. Il s'agit de « faire autre chose » jusqu'à ce que l'on recommence. À la fin de la performance, on a un sentiment de satisfaction, de maîtrise. En seulement quelques heures de répétition, nous avons créé une habitude confortable et excitante, à l'image d'une embarcation, où l'équipage devient une unité. Notre *Préparation du voyage* développe sa propre chaîne de gestes collectifs répétés : *lire / dire / redire*. Simultanément, d'autres se développent à l'intérieur de celle-ci. Dans la série, « Tuer pour préparer » j'utilise la graisse d'un canard pour opérer différents gestes, en analogie avec cachalot. Le corps animal devient matière et les manipulations effectuées en questionnent les considérations humaines¹⁰. Découper la bête, la préparer à la consommation, conserver cette matière, utiliser la graisse pour nettoyer et s'éclairer. Cette chaîne est le fruit de ma création mais elle appartient aussi à la chaîne de gestes collective. Cette ambivalence souligne l'importance de l'évolution des recherches au sein d'un *microcosme* : enchaînement, répétition et correspondances sont nécessaires puisque tout se produit en circuit fermé. L'usage d'un geste ne peut aboutir qu'à l'usure des autres à venir. Le travail en boucle n'est pourtant jamais tout à fait le même. Répéter n'est pas refaire à l'identique. Répéter conduit à user et, par conséquent, à approfondir un geste, à connaître une forme de transe, d'exaltation du « rabâchage ».

USURE DES GESTES : RÉSILIENCE DE LA CRÉATION

S'occuper, bricoler, réparer

Être « travailleuse de la mer » est *a priori* loin des questions liées à la création, pourtant il y a dans la manière de faire quelque chose qui peut y faire écho, à la fois mentalement et physiquement. Faire, c'est engager quelque chose, une action : « dans la répétition du geste, [...] une partie de l'esprit quand même avait faim d'autre chose. [...] Être artisan de sa vie oui, faire des choses, apprendre à travailler pour le mieux, à faire pour le mieux. Apprendre à le faire parfait peut-être. [...] Il y avait quand même une certaine ambivalence, toujours ce désir de créer. Et ce désir et cette nécessité de se dire : "il faut que je travaille" ».

9. O.G.S. (Objets / Gestes / Sons) : guides dans la création pour *redire Moby-Dick*, les notes permettent d'affiner, de radicaliser une pièce, d'effacer, d'ajuster. Elles forment une base de données comme un état des lieux du *sensoriel* condensé dans le roman.

10. Cf. dans le présent ouvrage, série de gestes « Tuer pour préparer » : chap. 65 « La Baleine au menu » (*Canards, performance de dépeçage*) p. 73, chap. 97 « La lampe » (*Voir par la graisse*) p. 105, chap. 98 « Arrimage et nettoyage » (*Savoir fabriquer la poussière*) p. 106.

Je suis responsable d'abord de ça, d'abord de ma fierté ; mon orgueil c'est de faire pour le mieux¹¹. » Si les gestes directement liés au travail sont l'essence même de l'engagement, de l'embarcation, du don de soi, voire de l'aventure elle-même, ils ne peuvent s'accomplir sans la présence des *petits gestes* de création. Dans *Le grand marin*, on retrouve l'attention portée à la description de gestes communs, comme dans *Moby-Dick*. Coudre, sculpter un morceau de bois, peindre¹², c'est s'évader. Une forme de déviance en réponse à l'obligation d'être toujours dans un mouvement grégaire, souvent aliénant. Le chapitre 47, « Le tresseur de natte », illustre parfaitement l'exemple du désœuvrement qui devient propice à la création. Melville y décrit Quiqueg qui révèle nonchalamment son savoir-faire de tresser une natte, simplement pour passer le temps. C'est un moment de grâce où tous les gestes, habituellement « accrochés » au personnage s'estompent, pour laisser place à sa créativité salvatrice. Son statut de harponneur semble usé. Quand « l'esprit à faim d'autre chose », comme dit Catherine Poulain, le corps semble suivre cette métamorphose.

Tresser une natte, nettoyer le pont encore et encore¹³, recoudre les voiles, réparer les instruments de navigation, sculpter, peindre... Melville consacre des chapitres entiers à la figure des artisans et il donne aussi la possibilité à tous les matelots d'*Être* dans ces moments de latence. Observateurs, nous n'avons plus qu'à relever les qualités pittoresques contenues dans l'usure des corps, ainsi que l'innovation ingénieuse du désœuvrement.

« C'est un roman des *travailleurs de la mer* comme dirait Victor Hugo, et il y a le navire, la toile, le chanvre, les planches, et puis les hommes qui travaillent, qui vivent, qui désirent, qui se battent, qui se mutinent, qui se résignent. [...] Je ne suis pas sûr que quiconque, parmi les plus grands romanciers de la mer, ait réussi à parler aussi bien que lui de l'équipage, c'est-à-dire de cette communauté humaine qui se trouve sur cet outil, sur cet objet extraordinaire qu'est un navire¹⁴. » Cette qualité indéniable est sans doute liée au vécu de Melville comme matelot. « Engagé à vingt et un ans sur le baleinier trois-mâts l'*Acushnet*, ayant vagabondé pendant quatre ans dans les mers du Sud d'où il rapporta ses deux premiers livres, Herman Melville est le plus magnifique exemple d'écrivain formé par l'aventure [...] »¹⁵. » L'habitude de Melville, de raconter ses histoires du Pacifique à ses camarades de bord, pourrait être une forme de préparation des écrits à venir. Melville passe du *vivre* au *dire* puis au *faire*. Passer du *dire* au *faire*, c'est aussi la vocation de notre ouvrage, entre aventures, recherches et inventions.

11. Cf. Catherine Poulain, « Ne pas retourner à soi », *op. cit.*, p. 170.

12. Catherine Poulain, *Le grand marin*, *op. cit.*, « coudre », p. 10, « sculpter un bout de bois », p. 16, « peindre un vélo », p. 91, « je dessine et je peins des hommes ailés », p. 296.

13. Chapitre. 98 « Arrimage et nettoyage ». « Tuer pour préparer. Préparer pour nettoyer. Nettoyer pour s'occuper. Savoir fabriquer la poussière. Trois morceaux de bois, recueillis, transportés, brossés, lavés, brossés, peaufinés, graissés. » (performance filmée et photographiée).

14. Philippe Jaworski, in *La Compagnie des auteurs* par M.G. Lagrange, 08/02/2016, émission 1/4 : « La difficile existence de Melville. » <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/herman-melville-14-la-difficile-existence-de-melville>

15. Dominique Fernandez, *L'art de raconter*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2006, p. 222.

LES OBJETS INTERMÉDIAIRES, UNE QUESTION DE TEMPORALITÉ

Les objets intermédiaires sont rarement représentés dans le produit fini, à ce stade ils ont fait la preuve de leur efficacité, au mieux on les classe, au pire on les jette et, de toute façon, on finit par les oublier. Mais ici, la mise en lumière de ce travail (de l'ombre) révèle des degrés d'organisation collaborative entre des acteurs ayant des connaissances et des sensibilités hétérogènes. C'est très utile pour comprendre un processus qui, d'un point de vue personnel, se joue essentiellement dans la zone incertaine qui relie la 3^e à la 4^e dimension¹. Ainsi l'ensemble des objets, des gestes et des événements issus de cette entreprise prennent un relief particulier si on les considère sous l'angle de leurs différentes temporalités.

« La notion d'objet intermédiaire fut, tout d'abord, utilisée pour qualifier ces choses qui circulaient entre les membres d'un réseau². » Les objets intermédiaires désignent une catégorie d'objets éphémères et transitoires, créés ou collectés, qui marquent les étapes d'un processus. Ils résultent d'une intervention humaine qui met en relation des matériaux, des outils et une mise en espace dans l'objectif de matérialiser efficacement une pensée. Leur position intermédiaire entre l'idée et sa réalisation se double d'une fonction d'intermédiaire entre les collaborateurs, le mot *intermédiaire* est donc tout autant un nom et un adjectif. Concrètement ce sont les schémas, notes, croquis, maquettes, tableaux, photographies, textes, échantillons, listes, prototypes, etc. En fait, est intermédiaire tout objet utilisé dans le but d'*aider à faire avancer* (Vinck) et qui circule dans un réseau de conception.

Pour Dominique Vinck, sociologue des sciences et de l'innovation, l'objet intermédiaire cumule plusieurs fonctions :

- La *représentation* : « l'objet intermédiaire est chargé par ses auteurs de véhiculer des fragments d'une nature à propos de laquelle la connaissance est en cours de construction³ ; »

- « Ils sont aussi les médiateurs du processus sociocognitif [...] permettant de construire un référentiel commun sur lequel s'appuie la suite de l'action⁴ ; »

- La *traduction* : « le passage de l'intention à la réalisation ne se fait pas sans transformation. [...] La matérialisation introduit quelque chose de nouveau, un glissement, qui n'est pas nécessairement voulu ni contrôlé, voire une trahison. L'objet résultant réalise autre chose que ce qui était voulu⁵ ; »

- Ils sont également supports de mémorisation et d'*expérimentations* ;

- Enfin, le *marqueur temporel* : « Tous ces objets intermédiaires de la conception permettent de saisir et de rendre compte d'une partie importante des processus. [...] L'ordre d'apparition de ces objets et les renvois mutuels des uns vers les autres permettent de reconstituer leurs relations et enchaînements effectifs dans un processus de conception. Ils révèlent du même coup l'organisation du

1. Ayant rejoint ce groupe comme on saute dans un train en marche, la sensation de décalage temporel a sans doute influencé l'angle d'approche.

2. Dominique Vinck, « De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2009/1 (Vol. 3, n° 1), p. 53.

3. *Ibid.*, p. 56.

4. *Ibid.*, p. 59.

5. *Ibid.*, p. 56, 57.

processus⁶. » Chaque objet marque une étape dans le projet et suppose qu'il y a un avant et un après son apparition dans le processus.

Ce dernier point soulève la question du temps d'usage, qui peut faire perdre leur statut d'intermédiaire aux objets qui ne sont plus actifs. Leur activité prend fin dans le produit fini, il est donc nécessaire de savoir de quel produit fini on parle. Parmi les objets intermédiaires présentés ici, certains concernent directement cette édition. Et puis il y a les autres, qui semblent indiquer que l'édition elle-même s'inscrit comme une étape dans une évolution en cours et laissent présager une suite.

Si on s'en tient à une définition des objets intermédiaires au sens strict, où chacun de ces objets concrétise une étape dans la réalisation d'un projet et peut influencer celui-ci, tout objet ayant été créé ou collecté dans le cadre de ce projet peut être qualifié d'intermédiaire à un moment donné. Les objets intermédiaires ont donc quelque chose de fluctuant et d'omniprésent, ce qui rend la notion un peu insaisissable : plus on essaye de préciser, plus on est dans le flou.

On peut toutefois distinguer deux sortes d'objets ayant eu une influence décisive sur le projet éditorial :

Il y a les objets intermédiaires matérialisés, à commencer par la version photocopiée du roman et dont les 2,195 kg (*post-it* compris) symbolisent la base commune, dense et ancrée du travail. Puis la répartition des chapitres à lire et à traiter s'est faite au moyen d'un guide de travail mural réalisé à la main (p. 149). Les dimensions de ce tableau révélaient tout autant l'amplitude du travail que son étalement chronologique. Plus tard est apparue la maquette de cette édition, sans oublier l'affiche et les flyers pour la communication de la journée du 15/11/17 ainsi que tous les objets qui ont été mobilisés pour la mise en scène de la discussion et du repas de cette même journée. Listés, manipulés, disposés selon certains critères, ils ont participé à la mise en place d'un climat spécifique. Les objets intermédiaires dématérialisés : tableaux Excel, textes, sons, documents divers, publications et tout ce qui a été échangé via *Facebook* et *Google Docs*, représentent une somme de travail d'organisation mené avec rigueur. C'est aussi le lieu des échanges « en marge » qui ont marqué une évolution dans les rapports humains et révélé différentes méthodes d'investissement personnels, permettant à chacun de se réadapter en permanence au contexte pour y trouver sa place.

Mais bien évidemment, les frontières ne sont pas aussi nettement délimitées, les choses migrent et se transforment, se dématérialisent et se rematérialisent, se séparent et s'agglutinent. On peut noter ici l'expérience réalisée par Simon (p.149), qui consiste à projeter la grille de montage du son (superposition des séquences de lecture du roman) sur le tableau des chapitres (celui fait à la main). Le défilement de la vague numérique, où chaque niveau correspond à une voix et se transforme en rumeur sonore, fait coexister les différents espaces chronologiques en une action synchronisée.

Partant de cette définition des objets intermédiaires au sens strict, les objets libres,

6. *Ibid.*, p. 60.

les objets finis, les objets constats et les objets qui découlent de l'entreprise mais n'ont pas participé directement et concrètement à son élaboration ne peuvent pas (ou plus, ou pas encore) être qualifiés d'intermédiaires. Ce qui ne les empêche pas de le (re)devenir dans une autre ramification du projet. Parmi eux on trouve les photos, les vidéos, les prises de sons et l'ensemble des traces qui se sont construites en parallèle du projet. Ces objets pourraient matérialiser la mémoire affective de l'aventure à long terme.

Au cours du *workshop*, et aussi après, les participants se sont interrogés sur la relecture du roman et en ont proposé une autre strate à travers la création d'objets relatifs au texte. On peut leur attribuer des caractères intermédiaires dans le sens où ils concrétisent des cheminements de pensée autour de la perception du roman, et aussi parce qu'ils circulent entre les membres du réseau, via *Facebook*. Mais en tant qu'« objets libres », ce sont des créations individuelles à caractère artistique. Certaines de ces choses ont acquis une sorte d'autonomie dans le temps et l'espace, elles continuent d'exister hors du contexte éditorial. Il est difficile de dire dans quelle mesure ces objets plus ou moins complexifiés ont eu une influence décisive sur la compréhension collective du roman. La période pendant laquelle ils ont été construits, en revanche, semble avoir nettement influencé l'orientation du projet. Pendant la semaine de *workshop*, le terme *blitz*⁷ a été employé (puis abandonné) pour désigner des productions spontanées et d'exécution rapide, il correspondait à un mode de fonctionnement pendant le temps limité du *workshop*. C'est important, parce que même en cherchant à conserver le même état d'esprit, ce qui a été fait par la suite ne répond plus aux mêmes enjeux d'improvisation. On est passé à un mode d'élaboration prolongé dans la durée qui a donné lieu à des objets plus ou moins décontextualisables (anti-*blitz* ?). La juxtaposition ici de ces différentes temporalités réifiées, qui ne semblent correspondre ni à la longueur des chapitres auxquels elles font référence, ni à la durée de l'action qui s'y déroule, proposent une autre intensité chronologique du roman. Un mélange de rythmes discursifs singuliers que l'on perçoit aussi à l'écoute de la lecture des chapitres.

Si on élargit la notion d'*objet*, il faut signaler l'importance des situations et événements intermédiaires : *workshop*, repas, réunions, discussions et autres moments de convivialité. Outre leurs fonctions d'accueil et d'échanges, ces situations intermédiaires ont permis l'ouverture et renforcé la cohésion du groupe. Les interventions de Anne Colomes, Catherine Poulain et Philippe Jaworsky ont marqué des temps forts dans l'élaboration du projet, leur participation a été déterminante à plusieurs niveaux. Lors de ces rencontres, on a pu noter l'attention portée à la disposition des chaises autour d'une table ou le choix des objets posés dessus (livres, cahiers, crayons, bouteilles d'eau...), des transats pour le public et l'installation d'un coin café / thé / gâteaux pour une ambiance confortable. Dans cette mise en scène, « l'objet intermédiaire participe au

7. *Blitz* = éclair, terme utilisé ici pour désigner des créations improvisées, des objets réalisés dans l'urgence avec les moyens du bord.

cadre de l'action, notamment en délimitant, structurant et différenciant les espaces⁸. » Ce qui implique également un point de vue différent pour chaque acteur en présence, « cela renvoie soit à la construction d'une illusion collective (ils ne se rendent pas compte qu'ils ont des points de vue différents), soit à la compensation des différences introduites par leurs perspectives respectives par une activité cognitive⁹. » Ainsi, la disposition des gens et des choses participait à la remise en question des points de vue en influençant le cours de la discussion ainsi que l'intérêt du public.

Face au risque de régression à l'infini qui ferait de chaque chose, individu ou situation un objet intermédiaire (encore plus si on prend l'*objet* au sens large : matière, cause, substance...), on peut resserrer la notion autour du temps d'usage d'une chose en activité à l'intérieur d'un projet défini. Il est alors possible de différencier les outils des objets intermédiaires, ces derniers n'étant pas aussi facilement réutilisables que les outils, dont la fonction est pérenne et intrinsèque quel que soit le cadre d'activité. Mais on peut aller plus loin : « Le statut de l'objet (intermédiaire [...]) est variable et éphémère. Il n'est pas une propriété intrinsèque de l'objet. Le cours de l'action est modulé par les forces en présence de telle sorte que le statut de l'objet est coproduit tout autant que l'action en cours¹⁰. » Les objets intermédiaires s'inscrivent dans une période d'activité qui va de l'ébauche d'idée au produit final. Si le statut d'intermédiaire se détermine en fonction d'une temporalité, leur apparition dans cette édition leur fait logiquement perdre ce statut. Et gagner celui des pièces à conviction, au même titre que les photos en noir et blanc, ils sont des preuves que ça a réellement eu lieu et donnent une idée du *comment* : les méthodes, les intentions, le climat, etc.

Considérant maintenant que l'objet intermédiaire ne peut l'être qu'en temps réel, sur la durée qui va de sa conception à son utilisation, n'y aurait-il pas un paradoxe temporel à les nommer ici « objets intermédiaires » ? Une question de sémantique pose cet objet à l'intersection entre deux coordonnées « une coordonnée profonde, symbolique, et une coordonnée étendue, de classement¹¹ » Ici l'intermédialité *est signifiée par la représentation de l'objet, elle n'est pas l'objet* (R. Barthes). Le déplacement temporel entraîne un déplacement de sens, ainsi « l'objet paraît toujours fonctionnel au moment même où nous le lisons comme un signe¹². »

En résumé, le caractère intermédiaire d'un objet se définit par son utilisation dans le moment présent et sa position chronologique dans l'activité en cours. En dehors de ce champ d'action, il peut perdre ce caractère. La temporalité inhérente aux objets intermédiaires en fait des obsolescents programmés, la représentation ici de ces objets devient alors une opération de recyclage. En d'autres termes : il n'y a plus d'objets intermédiaires parce que ce livre tout entier en est un.

8. Dominique Vinck, *Op. cit.*, p. 62.

9. *Ibid.*, p. 62.

10. *Ibid.*, p. 64.

11. Barthes Roland, *L'Aventure sémiologique*, « Sémantique de l'objet » p. 249-260, Seuil, Paris, 1985, p. 254.

12. « Il y a dans l'objet une sorte de lutte entre l'activité de sa fonction et l'inactivité de sa signification. Le sens désactive l'objet, il le rend intransitif. » *Ibid.*, p. 259.

MOBY-DICK OU LA CHASSE AUX SONS

Le livre de Melville est le souffle initial d'un travail d'enregistrement, d'analyse, de production et de composition. S'il n'est pas une partition en soi, il établit tout de même des bases temporelles et spatiales, et constitue un réservoir potentiel d'expressions sonores concrètes. En musique, il arrive parfois d'appeler familièrement *sondier* le technicien du son. Il s'agit de notre fonction dans l'équipage que nous avons constitué. Il est amusant de noter une curieuse ressemblance entre le métier de baleinier et celui de *sondier* : il chasse, capture, transforme, stocke et réutilise. Soulignons toutefois ce que raconte réellement l'histoire de *Moby-Dick* : au-delà d'une campagne de pêche à la baleine, c'est avant tout une traque, celle d'Achab qui poursuit inlassablement le cachalot blanc. Ici, le rôle du *sondier* tient plutôt de celui du harponneur, du forgeron, du charpentier ou du coupeur de lard que de celui du capitaine obsédé par une seule proie.

Pour filer la métaphore entre technicien du son et baleinier, il faut d'abord établir les différentes étapes d'une chasse à la baleine et de la même façon, d'une chasse aux sons. Le *sondier* et son équipe déterminent une zone de chasse et préparent l'équipement nécessaire. L'élaboration d'un « plan de navigation » permet de fixer la recherche dans un cadre et ainsi de restreindre le temps passé à la capture de l'objet convoité¹. Cette organisation définit une méthode de travail et dresse les différents moyens qui seront mis en œuvre pendant la chasse². Comme le charpentier dans *Moby-Dick*, véritable couteau suisse sur le *Pequod*, le *sondier* fait feu de tout bois et n'exclut ni le bricolage, ni la « triche », afin de parvenir à ses fins.

La deuxième phase est consacrée à la capture et au traitement de la matière récoltée. La prise de son peut être, soit hasardeuse, soit prédéfinie. Suivant le plan de navigation évoqué précédemment, elle peut prendre la forme de la première solution, de la deuxième, ou des deux en même temps³. Le son une fois « amarré » peut, suivant l'usage qu'on lui destine, être servi sans traitement, dans son ensemble. Mais le plus souvent le *sondier*, comme le baleinier, choisit de ne garder qu'une partie : la plus riche. Commence alors un travail méticuleux de dissection de la matière. Il faut avant tout l'analyser et la connaître. Sans une compréhension de la substance étudiée, un savoir-faire, une expérience, le travail serait laborieux, incomplet et passerait à côté

1. L'organisation de notre groupe pendant la lecture complète de *Moby-Dick* a permis de recueillir tous les éléments concernant les objets, les gestes et les sons contenus dans le récit de Melville. Nous avons ainsi pu constituer une gigantesque banque d'idées pour la création des introductions de chaque chapitre.
2. Dans notre cas, il s'agissait de différencier les sons à enregistrer, ceux que nous avions déjà dans nos sonothèques et ceux que nous pouvions créer par le biais d'objets conçus pour « Redire *Moby-Dick* ».
3. Pour nous, il s'agit des deux. En effet, ayant défini une zone de recherche avec l'équipe, nous avons enregistré des sons tous ensemble, ceux-ci étaient prédéfinis et nous savions dans l'ensemble à quoi allait ressembler le résultat. En revanche, il est aussi arrivé que l'on capture des sons sans savoir si cela fonctionnerait, comme pour le chapitre 46, ou pour le chapitre 126.

ÉTIENNE BEAUDOUIN
SIMON DENIBOIRE

d'éléments essentiels⁴. On peut alors, si on poursuit cette analogie, parler de découpage. Lorsque le baleinier recueille le *spermaceti*, ou le lard de baleine, il ne récupère finalement qu'une infime partie du cachalot. Et lorsqu'elle est extraite, il la fait chauffer pour la rendre liquide. Il la fond afin de former un mélange homogène. Il lui arrive également d'écarter certaines parties du cachalot, trop abimées, pour ne pas gâter l'ensemble. Le *sondier*, quant à lui, sélectionne dans un enregistrement – qui peut parfois faire plusieurs heures – un échantillon qu'il considère représentatif de l'idée qu'il veut véhiculer.

Il reprend ce fragment sonore et le « dissout » également parmi d'autres dans le but de créer un ensemble harmonieux, en supprimant le reste de l'enregistrement⁵. Cela sous-entend que le *sondier* est capable de parvenir à une forme issue d'une réflexion, d'une recherche et d'un agencement, afin de dégager par ces formulations sonores une dimension analytique du texte, qui sera propre à chaque auditeur.

Lorsque le travail de mixage est effectué, le baleinier stocke cette nouvelle matière dans des barils en vue de pouvoir la conserver, la transporter et la ramener à bon port pour la réutiliser. Cette action est essentielle pour le son également. Cette matière sonore n'est pas figée dans l'espace, mais s'inscrit dans le temps. Aussi, le stockage est fondamental dans le métier de *sondier*. Avec les outils analogiques et numériques dont on dispose aujourd'hui, n'importe quel échantillon peut être retravaillé, modifié et transformé⁶. Mais il faut savoir user d'un son avec parcimonie pour pouvoir le réactiver en temps voulu. Le métier du *sondier* s'inscrit de ce fait dans ce que l'on pourrait qualifier d'une écologie du son. À l'instar de la chasse à la baleine, le *sondier* doit veiller à maintenir une biodiversité de son environnement sonore et veiller à ne jamais commettre une capture intensive, qui pousse une espèce à la disparition. Se constituer une sonothèque et conserver précieusement ses enregistrements est un bon moyen pour justement éviter ces déconvenues⁷. Une captation raisonnée et une diffusion pondérée permettent d'arriver à un équilibre d'absorption du son, en évitant de tomber dans une surconsommation.

4. Heureusement pour nous, la composition de notre équipage met en relation un musicien professionnel, deux moussaillons travaillant le son depuis plusieurs années, un capitaine extrêmement curieux et à l'écoute et des matelots débordants d'envie, apportant leurs idées et leur énergie dans la recherche sonore.
5. Ce travail a surtout été effectué durant l'été 2017, en tenant compte de chaque enregistrement réalisé par l'équipe, vocal, musical ou bruitiste. L'idée initiale était de créer une unité entre tous les chapitres lus, de raconter une histoire uniquement par des sons ; il fallait donc que chaque bruitage, chaque son sélectionné se fonde avec les autres et fasse sens.
6. Dans ce projet, il nous est arrivé de réutiliser des sons enregistrés plusieurs années auparavant. Ces sons ont trouvé, dans ce travail, une place à part entière parmi une multitude de fragments. Ils ont servi à appuyer un propos, bien qu'ils n'aient pas été capturés pour cette fin lors de leur enregistrement.
7. Les sons sont eux-mêmes classés dans une sonothèque et pourront prochainement apparaître lors d'événements ou dans d'autres projets. Ils s'inscrivent dans une démarche collective de recyclage et plus particulièrement d'écologie de l'art.

INTELLIGENCE COLLECTIVE

UNE QUESTION D'ESPACE DE TRAVAIL

« Pour ce qui me concerne, s'il s'avérait qu'existe en moi quelque qualité première encore cachée ; [...] j'en attribue d'ores et déjà l'honneur et la gloire à la pêche de la baleine ; car mes universités, c'est à bord d'un navire baleinier que je les ai faites, non pas à Yale ni à Harvard'. »

Il n'y a pas de lieu spécifique où acquérir de la connaissance nous dit Herman Melville², par la voix de son double Ismaël. Pas de lieu, mais peut-être des espaces de pratique en commun qui font travailler l'intelligence, des espaces où les interactions entre les membres d'un groupe génèrent des savoirs (faire, être, penser). Ainsi par la multiplicité des échanges, une collectivité arriverait à résoudre des *problèmes complexes* à partir du *comportement simple* de chaque individu. Comment aborder, travailler, penser, faire avec un objet de recherche complexe comme *Moby-Dick* ou le *cachalot* ? Pour notre « bande » de chercheurs et chercheuses procéder à partir du faire et du dire de chacun ne s'apparenterait-il pas à de l'intelligence collective ?

FAIRE À PLUSIEURS

L'intelligence collective est une notion communément associée à l'idée de *travail à plusieurs*. Par conséquent elle intéresse de nombreux domaines où sont mis en œuvre des compétences individuelles à finalité collective. L'intelligence collective, lorsqu'elle s'applique par exemple à l'espace de l'entreprise ou à l'espace de la recherche, amène évidemment des résultats d'une nature différente. Mobilisée par l'entreprise à des fins de rendement, la visée économique est alors clairement productiviste. Utilisée dans la recherche, il s'agit surtout de produire du savoir. L'objectif de l'un pouvant devenir la problématique de l'autre et vice versa. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, un groupe d'individus se trouve confronté à une problématique du *faire*. C'est à partir de là que l'intelligence collective agit, dans la *résolution de problèmes* par le travail du collectif. On pourrait penser que le nombre et l'implication des individus, parce qu'ils entraînent une diversité d'actions et de pensées, augmentent la connaissance du groupe et sa capacité à faire (... des bêtises aussi, mais ce n'est pas le sujet). Néanmoins, le nombre et la motivation ne sont pas des constantes suffisantes. Pour que l'intelligence collective s'applique, il est nécessaire que les individus trouvent des espaces d'échange, de communication et d'interactions.

1. Herman Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*, Gallimard, La Pléiade, 2006, traduit par Philippe Jaworski, p. 136.
2. Melville (1819-1891) n'est pas allé à l'université. Sa connaissance du monde et des hommes, il la doit en partie à l'espace du « gaillard d'avant ». Par nécessité, il a dû embarquer plusieurs fois : en 1839, comme mousse à bord d'un navire marchand, en 1840 à bord du trois-mâts baleinier l'*Acushnet* qu'il déserte en 1842, puis sur le baleinier *Lucy Ann* – les conditions de vie y sont insupportables, il se mutine – il s'embarque à nouveau sur un baleinier et enfin en 1843 comme gabier à bord de la frégate de guerre *United States*.

ÉCHANGER

Dès lors, l'intelligence collective revêt une dimension sociale non exclusive à la condition humaine et englobe les espèces animales dites sociales, soit la plupart des mammifères – y compris les cachalots – ainsi que certains insectes (termites, abeilles, bourdons, guêpes, fourmis). Ces insectes *eusociaux* ont poussé l'organisation en société vers une forme d'*altruisme*³ renforçant les relations entre individus, tout en les destinant à se vouer à la collectivité. Pour œuvrer à la communauté, les échanges entre individus doivent être efficaces et assurer un partage d'informations utiles à la connaissance du groupe. Comment rendre possible un tel partage quand il y a absence de langage⁴ ? Sur quoi repose alors le mode de fonctionnement des insectes sociaux et – nous posons cela comme une hypothèse – notre petit groupe⁵ de chercheurs et chercheuses ? La question prend alors une dimension éthologique ; par l'étude du comportement animal, il devient possible de mieux comprendre l'organisation des interactions, des relations, des mœurs au sein d'un groupe humain⁶. Il ne s'agit pas de calquer l'un sur l'autre mais de tester si une connaissance acquise par l'observation et l'étude du monde animal peut être source de connaissance dans un autre contexte, dans notre cas celui de la recherche en art. Il se trouve que le chercheur en sciences David Chavalarias⁷, dans son intervention sur « Les formes de l'intelligence collective », a mis à notre disposition un élément de réponse.

LA STIGMERGIE

La stigmergie, comme support de l'intelligence collective, permet d'expliquer, par exemple, comment collectivement une colonie de fourmis peut trouver un chemin relativement court vers une ressource intéressante. On entrevoit l'intérêt de la stigmergie dans les processus de recherche à finalité concrète. C'est d'abord par l'observation des termites, dans leur contexte naturel, puis recréé à titre expérimental, que Pierre-Paul Grassé théorise le concept de stigmergie en 1959. Pour le zoologiste, la stigmergie consiste en « une stimulation des travailleurs par l'œuvre qu'ils réalisent ». L'étymologie est claire.

3. Chez les cachalots, l'importance du groupe prévaut également sur l'individu. On assiste à une coopération au soin et à la garde des plus jeunes. La socialisation s'exprime par une attention à l'autre, de la « tendresse », des « caresses » d'après François Sarano, docteur en océanographie, auteur de *Le retour de Moby Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les hommes et les océans*, Actes Sud Nature, 2017. À entendre aussi in Mathieu Vidard. *La tête au carré : Plongée avec les cachalots*, [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 26 septembre 2017, France inter, invités François Sarano, Fabienne Delfour. <https://www.franceinter.fr/emissions/la-tete-au-carre/la-tete-au-carre-26-septembre-2017>
4. Le langage est une notion très vaste que l'on posera pour le moment dans son acception cartésienne de « la parole », proprement humaine, à la base de la différence anthropologique.
5. Au sein de ce groupe, plusieurs personnes avaient déjà collaboré ensemble lors d'un précédent *workshop*. Le résultat est consultable dans la publication *De Cibecue à Lemniscate* aux Presses Universitaires de Bordeaux, collection « Un artiste / des étudiants », Bordeaux, 2017. La référence à « la fourmi laborieuse » tournait alors comme une boutade entre les membres du groupe.
6. Il s'agit d'une équipe plutôt hétérogène, constituée au départ de onze personnes avec des profils, des pratiques, des âges très différents, réunies par l'envie de participer à un projet commun.
7. David Chavalarias est directeur de recherche CNRS, Centre d'Analyse et de Mathématiques Sociales, directeur de l'Institut des Systèmes Complexes, Paris Île-de-France. Il étudie notamment les dynamiques de la connaissance scientifique. Il était invité au colloque *Le Rêve des formes : Arts, sciences & cie*, le 7 septembre 2017, au Collège de France à Paris.

Le mot se compose du grec στίγμα (stigma), piqûre et ἔργον (ergon), travail. On voit déjà que, ce qui est moteur, c'est le résultat attendu et l'excitation qu'il suscite. « On désigne sous le terme de stigmergie un ensemble de réactions automatiques qu'exécutent des groupes d'insectes sociaux, aboutissant à une œuvre cohérente, exigeant apparemment une étroite corrélation entre les actes⁸. » Il y va donc d'un certain automatisme que l'on rapprocherait pour nos chercheurs et chercheuses du savoir-faire intégré dans leur pratique, qu'elle soit photographique, performative, sculpturale, sonore, dessinée... Pour Pierre-Paul Grassé, la stigmergie « ne paraît convenir qu'aux comportements créateurs d'objets concrets » pour lesquels il identifie deux phases opératoires : 1 – une phase d'incoordination repérable par des actes simples et une indifférence aux actions des autres. Par analogie pour notre groupe, cela correspondrait aux moments de mise en route, lorsque les actions débutent au hasard et aux moments dévolus à une répétition de tâches ; par exemple lors de la lecture ininterrompue de *Moby-Dick*, l'action simple consistant à noter individuellement les objets, gestes et sons relevés à l'écoute du texte ou, autre exemple, au « gaillard d'avant » lors des temps d'atelier, une mise en place automatique par chacun dans la pratique de son médium.

2 – une phase de coordination nécessitant une densité de stimulus pour conduire et orienter l'action. Dans notre cas, on peut citer, à titre d'exemple, la frise murale. Elle organisait en colonnes l'ensemble des chapitres. Elle est devenue par l'étendue de sa surface de collecte d'images et de textes, un stimulus visuel fort (cf. p. 149).

De manière générale, les formes, les sons, les objets présents, produits ou récupérés étaient déclencheurs d'actions. Les actions ou les produits des actions devenaient eux-mêmes source d'inspiration. Il en résultait que « se mettre à faire » entraînait une organisation du faire, que ce qui était produit laissait une trace stimulante qui entraînait une nouvelle action. Il y avait bien un processus d'excitation par « l'œuvre » que nous réalisons. Il est intéressant de relever que le mot « œuvre » appliqué aux termites perd d'office une connotation artistique pour reprendre le sens d'« objet créé par l'activité, le travail de quelqu'un⁹. » Dans le projet *Moby-Dick*, il en va de même. Certes, l'activité de chacun crée des objets appelés « objets libres » mais, à un moment donné et dans un espace précis, l'action de tous va se constituer selon un appareillage (un métaobjet ?). L'« œuvre » est donc à comprendre comme l'« ouvrage collectif, intelligent, remarquable, qu'un et qu'un seul ne peut réaliser¹⁰ », matérialisé par la termitière. Dans notre cas, cet ensemble structuré se figera momentanément¹¹ dans une forme concrète et cohérente, cette édition par exemple.

8. Pierre-Paul Grassé, « Stigmergie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2017, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedia/stigmergie/>

9. 1^{ère} moitié XII^es. *uvre* « objet créé par l'activité, le travail de quelqu'un » *Canticum Habaccuc*, 2 ds *Psautier Oxford*, éd. Fr. Michel, p. 239.

10. Je dois cette définition de « l'œuvre » à Pierre Baumann lors de la relecture de cet article.

11. Ce qui pose aussi une question de temporalité abordée par Anne Wambergue, dans son article (p. 192), en conclusion duquel elle propose de donner à cette édition le statut d'un « objet intermédiaire », notion dont elle a précédemment défini le contour.

ESPACE DE TRAVAIL

Faire appel à la notion de stigmergie, la tester *a posteriori*, la décliner dans les contextes spatiaux expérimentés par notre groupe de travailleurs chercheurs, pourrait devenir un principe méthodologique d'analyse d'un processus créatif. C'est une piste de recherche. Pour le moment, nous nous concentrerons sur les spécificités de nos espaces de travail.

Le *faire* du workshop, chronologiquement le premier – même si le travail commence toujours avant – force les conditions habituelles de travail, restreint le temps et l'espace, oblige à des proximités et requiert des stratégies économiques et ou amicales de partage d'espace de travail, de repas, de chambre, de transport... Si on peut penser à une artificialisation des rapports, il faut plutôt considérer le lieu du *workshop* comme un laboratoire d'échange expérimental et vivant.

Puis, un *faire* sans lieu propre¹² dilue les temporalités, passe sous le régime du discontinu, permet l'ubiquité. Le *faire*s'écrit sur le fil de l'actualité, sans hiérarchie spatiale. L'espace de travail est partagé dans des documents interactifs *Google Docs*, sur des plateformes d'échanges *Facebook*, *Soundcloud*. Si on pense à une dématérialisation des rapports, il faut aussi considérer cet « hors lieu » comme à la fois un espace préparatoire d'événements et un espace de retour critique.

C'est là où le modèle animal, bien que précurseur, atteint ses limites. Pour pouvoir être critique, il faut avoir conscience de ses agissements et discerner l'impact de son action dans un ensemble agissant, pas seulement *faire* mais aussi *dire ce qui est fait*, une réflexivité du *faire*, un retour pensé qui demande un espace d'écriture. Il est nécessaire de faire appel au langage¹³, au discours argumenté si l'on veut augmenter l'intelligence collective.

ESPACE COLLABORATIF

C'est donc dans un espace virtuel de collaboration, accessible à tous les membres du groupe, où chacun peut donner librement et en toute autonomie son avis, que s'est mise en place l'écriture. Évaluations, commentaires, sélections, corrections sont rendus possibles dans ce système interactif d'échange. Certes, l'espace de travail change de dimension mais l'interaction entre individus passe toujours par la dépose de traces, de marques qui s'inscrivent cette fois en réseau, sur un territoire extensible. Dans ce contexte dématérialisé, le concept de stigmergie¹⁴ peut continuer à s'appliquer au réseau lui-même.

12. Un lieu de travail à disposition à l'université avait été évoqué...

13. Si on entend maintenant par langage : des systèmes de communication et d'échange entre individus, alors, on peut faire référence pour les cachalots, aux « clicks » (signaux acoustiques vocaux de base, utilisés en immersion) aux « creaks » (succession rapide de « clicks », utilisés comme écholocalisation) et surtout aux « codas » (succession rythmique courte utilisée en groupe social). Les « codas » diffèrent d'un groupe de cachalot à l'autre ; une sorte de « patois » propre à chaque communauté, qui n'est pas fonction du lieu mais du clan d'appartenance. Ce qui ferait dire à des biologistes de la vie marine que les cachalots posséderaient une « culture » : C. Konrad, S. Gero, T. Frasier T, H. Whitehead (Submitted). *Kinship influences sperm whale social organization within, but not between, social units*. Royal Society Open Science.

14. Dans son exposé au Collège de France (*op. cit.*), David Chavalarias s'est intéressé aux modes de représentations et aux méthodes pour donner contour et forme – visibles et interactives – aux

Pour Pierre Lévy, la notion d'intelligence collective se rapporte précisément aux réseaux numériques dans leur capacité à augmenter les moyens de coopération entre individus ou entre collectifs. Pierre Lévy précise sa conception de l'intelligence collective et dit qu'elle est « une intelligence partout distribuée, sans cesse valorisée, coordonnée en temps réel, qui aboutit à une mobilisation effective des compétences¹⁵. »

Les compétences singulières de notre petite « bande » de chercheurs et chercheuses se sont trouvées fortement mobilisées dans ce travail en collectif. Parfois, il a fallu sortir de son domaine de compétence. Il y a alors une valorisation par l'apprentissage. La densité du roman force aussi à faire équipage¹⁶. Faire à plusieurs touche à l'aventure humaine ; ça laisse des traces. Les traces plastiques, imagées, photographiées, filmées, actées, dessinées, sculptées, sonores, dites et écrites, posées au cours de cette recherche ont non seulement stimulé la recherche, mais constituent un appareil démultipliable, exploitable dans de nouveaux espaces, prêt à voyager.

ressources d'intelligences collectives présentes sur le Web.

15. Pierre Lévy, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994, p. 29.
16. L'équipage, c'est l'objet du roman de Melville, bien plus que le cachalot. Le roman se construit à partir et autour des interactions entre les hommes de l'équipage du *Pequod* et des équipages qu'il croise. À terre, avant d'embarquer, un collectif intelligent se forme avec l'alliance d'Ismaël, le novice et de Quiqueg, le harponneur confirmé. Mais en mer, l'intelligence collective va se désagréger. D'abord l'organisation sur un bateau est à structure verticale. Ensuite, le capitaine Achab abuse de son pouvoir, impose sa règle et déstructure les lois de la pêche à la baleine et de la communauté des *travailleurs de la mer* (Victor Hugo, 1866). Aveuglé par Achab, le collectif en perte d'intelligence ira à sa perte.

La charge de rupture est la résistance d'un corps solide jusqu'à sa fracture sous l'effet d'une tension. C'est comme un point de non-retour lorsque la matière cède et se brise dans sa continuité. C'est, de fait, une fatalité, puisqu'on ne peut tester indéfiniment les limites d'un organe sans qu'il ne finisse par rompre. C'est un peu le *Pequod* percuté par Moby Dick ; il sombre. Si on revient longtemps en arrière : c'est un peu Ismaël lorsqu'il choisit de quitter la terre. Sa charge de rupture atteint bientôt sa limite de résistance. Il lui faut embarquer ou mourir. Alors, il prend la mer et se décharge. Ismaël, c'est ce fil rouge du roman, à l'épreuve de l'usure du temps et de la tâche. Il absorbe la force et la contrainte, aussi la crainte et l'angoisse. Il est ce fil, ce narrateur qui est à la fois tendu, tiré, noué, mais il survit ; ça ne cède pas. Le narrateur déjoue sa charge lorsqu'il embarque, il évite sa rupture. C'est là qu'il donne l'histoire – au sens qu'elle existe, maintenant, sous nos yeux et dans nos mains – et il continue de résister jusqu'au naufrage. C'est encore là qu'il donne l'histoire, que la boucle se referme entre « Mirage » et « Épilogue », que l'« Épilogue » devient prologue. C'est ce fil indestructible, sa charge de rupture toujours repoussée, jamais atteinte, qui en fait une histoire sans fin, un cycle donc : Ismaël raconte son départ, son aventure, son retour – mais dès la première ligne du roman, il est déjà ce rescapé qu'il deviendra, cet « orphelin¹ » repêché, un survivant – pour être à même de raconter son départ, son aventure, son retour. Ainsi de suite. Le fil devient la boucle, qu'on pourrait pincer à tout endroit. *Moby-Dick* devient ce roman à 360° qu'on pourrait entamer à n'importe quelle page², lire pour revenir toujours au même point. C'est, peut-être, aussi en cela que se joue la tragédie. Dans ce perpétuel recommencement, il n'y a pas d'échappatoire. Alors, *Moby-Dick* devient éternité : une masse absurde³.

1. C'est le mot de la fin du roman. Herman Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*, Gallimard, La Pléiade, 2006, p. 624, traduction Philippe Jaworski.
2. Si on ne peut évidemment lire *Moby-Dick* que dans un sens, on peut cependant s'imaginer pouvoir le lire à partir du deuxième jour de chasse, pour en finir la lecture au premier jour. On casserait en deux, de fait, l'ascension psychologique des personnages, notamment la fureur grandissante du capitaine Achab ; mais de toute façon, « à la fin », tout l'équipage disparaît.
3. « Absurde » : Qui commence à penser la nature mécanique de l'existence. Le temps qui passe nous rapproche, jour après jour, de la mort. L'absurde descend de la collision entre l'homme et son incapacité à comprendre le monde sans lui. Il résiste à une interprétation rationnelle. A-t-il un sens ? En guise d'épilogue – à contre-sens de la circularité de *Moby-Dick* – j'allais moi-même dangereusement vers la limite de ma charge de rupture. Avant d'embarquer, j'allais craquer. J'allais étouffer, imploser, me désintégrer comme une vieille corde nouée (une corde perd environ 40% de sa charge de rupture pour chaque nœud qui la compose. Je crois pouvoir avancer qu'il en est de même pour un nœud au sens figuré : dans la gorge, les tripes). Mes nerfs, mon corps, ma raison, résistaient sous le poids d'une angoisse indiscernable, mais violente. J'étais un peu ce naufragé qui flotte sur un cercueil-bouée à la dérive, attaché avec trois tours morts autour du cou. Paralysé. Mais, le projet *Moby-Dick*, son équipage, m'ont repêché et ramené à terre. Ils m'ont emmené vivre. Ils m'ont fait lire pour vivre une aventure. C'est l'histoire de *Moby-Dick*, un peu la mienne à l'envers : elle commence pieds perdus dans l'eau salée, froide, instable et corrosive. Elle se finit là où commence le roman. On a coupé la corde qui me rattachait au cercueil — pas si solide en définitive, ou forts sont mes amis — pour rejoindre la boucle, entamer un autre cycle, en état de choc mais fort d'une équipe qui avance au coude à coude. Je n'ai plus de corde. J'ai pied. Je n'ai plus seulement deux bras, j'ai ceux des autres. Je suis paré à l'aventure. Maintenant je suis prêt au voyage, je peux suivre la carte de tous les possibles.

EGKI
WOBA-DICK

DÉCRIRE DÉFAIRE RÉÉCRIRE

Expliquer, analyser, prospecter.
Pierre Baumann – Lire *Moby-Dick*, sur
la durabilité de la recherche en arts
(Recherche et continuité des écritures
liquides III).

LIRE *MOBY-DICK*, SUR LA DURABILITÉ DE LA RECHERCHE EN ARTS (RECHERCHE ET CONTINUITÉ DES ÉCRITURES LIQUIDES III)

« J'aimerais mettre avec toi le cap vers l'écriture et la lecture telles que les représentent ces récits dont je t'entretiendrai pour te retenir. Mettre le cap, donc, vers une navigation sans cap, déboussolée et néanmoins aimantée¹. »

Peter Szendy

HYPOTHÈSES

Ce texte est une version remaniée d'un article écrit en français, puis traduit en anglais et en portugais². Il traitera deux questions d'ordre général. Un, comment faire de la recherche en arts, dans le contexte français en particulier ? Précisément, on peut parler de recherche *sur*, avec ou *par* l'art. Aussi je m'attacherai à l'idiome « par », autrement dit à étudier les termes qui font que l'expérience de création est à même de produire de la recherche sur un mode majeur qui permet de déplacer la définition des objets « artistiques » qui sont produits³. Deux, quelles sont les conditions de durabilité de cette recherche en arts ? Qu'est-ce qui fait que cette recherche ne fait pas exception aux principes éthiques de la recherche : *chercher, supposer, trouver (ou pas), observer, analyser, expérimenter, tester, restituer, modéliser, conceptualiser, employer, conserver et tracer*. Ceci écrit, on a à la fois tout dit, et rien dit, mais on peut d'ores et déjà affirmer que cet objet⁴ « artistique » gagnerait à perdre passagèrement son nom pour ne plus être trop rapidement assimilé à une œuvre d'art. Il faudrait, en quelque sorte, *neutraliser* son nom et sa fonction et le sortir de ses usages courants (principes d'exposition, de diffusion, de marchandisation et production qui relèvent des privilèges de l'artiste). Cet objet artistique, toujours ici au seuil abstrait de l'hypothèse, résulterait d'un savoir intégré, d'un savoir expérimenté, d'une connaissance profonde, dépassant la pure théorie, au profit de savoirs théorisés acquis par le *test* et parfois la sérendipité⁵. Cette hypothèse fait pencher explicitement l'objet artistique du côté des sciences expérimentales, qui tendent à valider leurs conclusions par la répétition des expériences. Cette répétition, constituerait l'une des conditions de la durabilité de la recherche en arts⁶.

1. Peter Szendy, *Les prophéties du texte-Léviathan, lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004, p. 21.
2. Traduit par Lucy Edward du français à l'anglais et par Diogo Costa de l'anglais au portugais, il fut d'abord publié dans Quaresma Jose (dir.), *New Perspectives on Research in the Arts Between Serendipity and sustainability*, Lisboa, AAP Lisboa, CLARE Université Bordeaux Montaigne, DCAI University Auckland, 2017, p. 18-70.
3. Si la thèse est défendue de longue date, il existe aussi de solides détracteurs de cette conception à la fois progressiste et évidente de la recherche en art(s).
4. Cet objet est tout aussi bien une production d'éléments matériels, d'actions, de gestes, d'images visuelles ou mentales, ou de concepts abstraits.
5. Savoirs propres à l'artiste bien sûr, mais c'est ici la dénomination d'œuvre qui pose problème pour ce qu'elle comporte de connotations contraignantes, à laquelle Kaprow s'était lui-même attaqué et que rejoignent de nombreux jeunes artistes tels que Jean-Baptiste Farkas.
6. On notera que cette répétition peut être perçue comme un premier signe d'éloignement du principe général d'unicité de l'œuvre qui fait encore bonne presse aujourd'hui, bien qu'il ait été largement rebattu depuis les analyses postmodernistes des années soixante.

PIERRE BAUMANN

On pourra utiliser schématiquement une représentation des espaces de recherche et de production des œuvres en quatre zones (voir diagramme pages suivantes) : les *objets libres*, les œuvres, les artistes et les chercheurs. Chaque zone peut être discutée individuellement et en relation aux autres. Chacune d'elles répond à une définition générale exposée dans le diagramme. Le protocole que je présenterai consiste à tester les identités et relations possibles qu'énonce ce diagramme élémentaire et en particulier celles de deux zones complexes relativement poreuses que nous appellerons A et D. A caractérise l'étude des objets de recherche (objets libres) produits par les chercheurs. D observe ces mêmes objets de recherche élaborés par des chercheurs-artistes.

Cette proposition provisoire est accompagnée d'un postulat qui pourra être négocié : ces objets artistiques de recherche n'ont de valeur que si l'on s'en sert. Ils ne sont utiles que si on met précisément en péril leur durabilité par leur usage. Prenons l'exemple d'un appareil⁷ composé d'un javelot et de celui qui le lance. Le javelot n'est utile, dans le cadre des fonctions qu'on a bien voulu lui affecter, que si on le lance sur sa cible et, dans le même temps, sa durabilité est mise en péril, s'il ripe, ricoche, se tord ou se brise. Si on peut, on le récupère, éventuellement on le répare s'il s'est abîmé. Si on le perd, on le remplace. La durabilité, autrement dit, serait une contre-économie de l'usure⁸ ouverte à deux perspectives, la *maintenance* ou le *remplacement*⁹. Pour compléter l'hypothèse sur le bénéfice de la durabilité, supposons encore que si le javelot est utile dans le cadre de la discipline qui l'occupe (la chasse) l'objet et/ou la maîtrise de son usage peuvent servir opportunément d'autres activités et d'autres disciplines utiles, dont la recherche en arts. Par extension, on laissera le lecteur imaginer d'autres possibilités encore (levier, canne, athlétisme, jeu, etc.). Il en serait de même pour l'objet artistique quant à ses conditions de durabilité – ou d'épuisement – et plus encore de sa vocation à se rendre utile en dehors des limites de l'art dans un cadre anthropologique et social élargi¹⁰. À l'instar de la proposition duchampienne (*Readymade réciproque*), on pourrait utiliser un Rembrandt comme planche à repasser et déplacer ses perspectives de durabilité. J'y reviendrai.

7. Dans la lignée de J. L. Déotte et P. D. Huyghe, l'exemple englobe le projectile, mais aussi celui qui le lance et les savoirs gestuels qu'il a acquis.

8. Je me réfère en sous-main ici à nos travaux collectifs sur l'usure in Baumann P. et de Beaufort A., *L'usure*, Bordeaux/Bruxelles, PUB/ARBA, 2016.

9. Le Clézio en parle dans *Hai*, Toni Grand s'emploie à sa mise en œuvre.

10. Processus inverse du concept d'*artification* analysé par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro in *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012. Il ne s'agit pas, dans la droite et durable ligne duchampienne, d'étudier ce qui « désigne le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités » (p. 20), mais plutôt de discuter, dans le prolongement de la logique de « création permanente » de Filliou, des bénéfices à tirer de l'usage des processus artistiques en dehors du domaine de l'art, sans qu'on n'ait plus besoin de les nommer comme tels, dans nos façons d'agir, dans notre manière d'organiser notre économie des objets, au-delà même du champ du *design* ou de l'architecture, dans le contexte de nos vies courantes, privées ou collectives. Au passage, notons que N. Heinich est fermement contre la présence du créateur à l'Université, car ce créateur ne pourrait pas répondre aux prérequis de la recherche que j'ai listés dans le diagramme.

LES ZONES DE LA RECHERCHE EN ARTS

(FAIRE COMME CONDITION)

OBJET LIBRE DANS UN CHAMP
ANTHROPOLOGIQUE ÉLARGI
(CHAMP D'APPLICATION UTILE)

CHERCHEUR.E O.L.
(ZONE « SEMI-OBJECTIVE »)
(ZONE COMPLEXE)

CHERCHEUR.E SANS ARTISTE
AVEC ŒUVRE
(ZONE COMPLEXE)

ŒUVRE SANS ARTISTE

OBJET LIBRE

ŒUVRE

CHERCHEUR.E

ARTISTE

L'ART EN GÉNÉRAL

ARTISTE SANS ŒUVRE

BELLE FAMILLE DES CHERCHEUR.E.S

ARTISTE CHERCHEUR.E SANS
ŒUVRE AVEC RECHERCHE
(ZONE COMPLEXE)

ETC.

ŒUVRE

RÉPOND À UNE DÉFINITION GÉNÉRALE DE L'ŒUVRE QUI INTÈGRE LA DIMENSION ANTHROPOLOGIQUE OCCIDENTALE D'UN OBJET SOCIAL. (DONT ART DES MUSEES, DES GALERIES ET DES CENTRES D'ART).

IL FAUT NOTER QUE CETTE DÉFINITION MÊME DE L'ŒUVRE EST À DISCUTER.

=> L'ESPACE N'EST PAS HOMOGENE

EXEMPLE : PLUS ON S'APPROCHE DE LA ZONE « RECHERCHE », MOINS LA DIMENSION MARCHANDE EST PRÉGNANTE.

ARTISTE

RÉPOND AU MÊME CONTEXTE DE DÉFINITION QUE L'ŒUVRE ET À LA MÊME REPRÉSENTATION SCHEMATIQUE ANTHROPOLOGIQUE, SOCIOLOGIQUE ET PHILOSOPHIQUE DE L'INDIVIDUALITÉ DE L'ARTISTE.

L'ARTISTE FERAIT DES ŒUVRES.

CHERCHEUR.E

CHERCHEUR.E. / RECHERCHE. PRENDRE APPUI SUR LA DÉFINITION DU MANUEL DE FRASCATI (OCDE) :

LA RECHERCHE ET LE DÉVELOPPEMENT EXPÉRIMENTAL (R-D) ENGLOBENT LES ACTIVITÉS CRÉATIVES ET SYSTÉMATIQUES ENTREPRISES EN VUE D'ACCROÎTRE LA SOMME DES CONNAISSANCES — Y COMPRIS LA CONNAISSANCE DE L'HUMANITÉ, DE LA CULTURE ET DE LA SOCIÉTÉ — ET DE CONCEVOIR DE NOUVELLES APPLICATIONS À PARTIR DES CONNAISSANCES DISPONIBLES.

S'APPUIE SUR CINQ CRITÈRES :

- VISER À OBTENIR DES RÉSULTATS NOUVEAUX (CRITÈRES DE NOUVEAUTÉ)

- REPOSER SUR DES NOTIONS ET DES HYPOTHÈSES ORIGINALES ET NON ÉVIDENTES (CRITÈRES DE CRÉATIVITÉ)

- REVÊTIR UN CARACTÈRE INCERTAIN QUANT AU RÉSULTAT FINAL (CRITÈRE D'INCERTITUDE)

- S'INSCRIRE DANS UNE PLANIFICATION ET UNE BUDGÉTISATION (CRITÈRE DE SYSTÉMATISATION)

- DÉBOUCHER SUR DES RÉSULTATS QU'IL EST POSSIBLE DE REPRODUIRE (CRITÈRE DE TRANSFÉRABILITÉ ET/OU DE REPRODUCTIBILITÉ).

REMARQUE : REDISCUER LES ARTICLES 2.64 À 2.67 SUR R-D. ET CRÉATION ARTISTIQUE ON S'ATTACHE ICI À UNE RECHERCHE PAR L'EXPÉRIMENTATION (FAIRE).

OBJET LIBRE

ENSEMBLE DE PRODUCTIONS QUI RÉSULTENT NOTAMMENT DU FAIRE ARTISTIQUE. N'EST PAS UNE ŒUVRE (AU SENS DE LA DÉFINITION PRÉCITÉE). MAIS UNE ŒUVRE PEUT ÊTRE UN OBJET LIBRE.

1°) L'OBJET LIBRE EST UN CORPS MATÉRIEL OU CONCEPTUEL FLOTTANT MAIS QUI PEUT SE SOUMETTRE À N'IMPORTE QUELLE ANALYSE SERRÉE ET CONVOQUER DES DISCIPLINES DIVERSES ;

2°) L'OBJET LIBRE EST UN MOT VALISE QUI PERMET D'ENGLOBER DES OBJETS QUI NE SONT PAS D'ART (UN JAVELOT PAR EXEMPLE) ;

3°) L'OBJET LIBRE DÉSIGNE UNE CLASSIFICATION OUVERTE DES OBJETS QUI PARTICIPE DU PROCESSUS CONTINU DE LA RECHERCHE À PARTIR D'UNE APPLICATION DURABLE DE LA CRÉATIVITÉ ;

4°) L'OBJET LIBRE DOIT ÊTRE ANALYSÉ EN PRENANT EN COMPTE SON ÉCOSYSTÈME ;

5°) L'OBJET LIBRE DOIT PERMETTRE DE VERBALISER LES CHAMPS ÉLARGIS DE LA CRÉATIVITÉ, AU MÊME TITRE QU'ON PEUT INTERROGER LA VALEUR D'UNE MONNAIE ET SES RAPPORTS D'INTÉRÊTS, L'UTILITÉ EFFECTIVE DE SES APPLICATIONS, À LA CONDITION D'AVOIR PRÉALABLEMENT DÉTERMINÉ LE CADRE DE CETTE « UTILITÉ » ;

6°) L'OBJET LIBRE POSE LA QUESTION DU LANGAGE ET DE SON USAGE ;

7°) ENFIN, L'OBJET LIBRE VA CHERCHER LE MINIMAL, LA CONCENTRATION ET LA FORME POUR OPTIMISER LES DÉPENSES.

CONTINUITÉ

Au juste, sur quoi s'appuient ces hypothèses ? Sur des travaux dont les conclusions furent en particulier exposées dans un article intitulé « hypothèse par indifférence vs fiction juridique (Recherche et continuité des écritures liquides)¹¹ » et qui tiendraient en trois mots : *continuité du discontinu*. Ces conclusions prennent appui sur cinq principes que nous exploiterons et qui se résument ainsi : 1°) chercher la continuité du discontinu (autrement dit trouver de la cohérence dans l'absurde, de la solidité dans la fluidité, de la relation entre chaque phase, même si selon Whitman toute écriture est fragmentaire¹²) ; 2°) appréhender la dureté du faire – la dureté partage partiellement la même étymologie que la durabilité, d'une chose « qui résiste au toucher » – (se remettre littéralement dans le réel pour le réel, qui dit dureté dit endurer et faire durer) ; 3°) réchauffer l'indifférence (repositionner des positions, déplacer les finalités, relocaliser les objets de recherche, questionner le sens du montage) ; 4°) discuter les relations et les emplois entre analogie et métaphore (à partir de l'usage des sciences, du droit ou de l'art) ; 5°) contredire la théorie par l'évidence des faits et vice versa (tester et « fictionner »). Or, un principe n'est utile que s'il est débattu, testé, repoussé, déplacé, analysé et, en quelque sorte, converti en connaissance utile par le biais de vérifications, de la répétition des tests. Tel est l'objet de la restitution analytique qui suit.

REDIRE DIRE FAIRE

Avant d'aller plus loin, j'aimerais m'attarder un instant sur un ouvrage récent publié par Pierre-Damien Huyghe, intitulé *Contre-temps*¹³ et dans lequel il revient sur les enjeux de la recherche en arts, architecture et *design*. Il n'est pas ici question d'embrasser tout l'ouvrage, mais il y a quelques points qui ont retenu mon attention parce qu'ils pointent des positions qui, certes peuvent déjà avoir été dites autrement et bien avant – l'auteur ne s'en cache pas – et qui ont assimilé depuis longtemps les injonctions de « l'artification » évoquée plus haut. Ce livre reclasse également la consigne que donna le Ministère de la Culture aux Écoles d'Art, à savoir « faites de la recherche ». Accessoirement si ce positionnement pose rapidement la différenciation classique entre faire (*poïesis*) et agir (*praxis*),

11. Pierre Baumann, « hypothèse par indifférence vs fiction juridique (Recherche et continuité des écritures liquides) », in Quaresma José (dir.), *Research in Arts and Absurdity*, ESTC/U.Auckland/Creative Arts and Industries Dance Studies, Lisboa, 2016, p. 143-162.

12. Plus précisément à propos de Whitman, Deleuze explique, qu'il y a ici différenciation entre les Européens qui ont « un sens inné de la totalité organique, ou de la composition, mais ils doivent acquérir le sens du fragment » alors que les Américains « ont un sens naturel du fragment, et ce qu'ils doivent conquérir, c'est le sentiment de la totalité (...) ». Whitman parle de « spontané et fragmentaire ». Deleuze précise ce que Whitman dit : « Ce qui est propre à l'Amérique, ce n'est donc pas le fragmentaire, mais la spontanéité du fragmentaire. » (in Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 75.) Pour bien faire, il faudrait assumer, contre tout schématisme, cette double politique de l'écriture (de la recherche) ; en bon Européen, monter sa bicyclette, comme disait Jacques Taté, « à l'Américaine ». C'est bien aussi du rapport entre des conceptions pragmatiques de la recherche en arts (à l'instar de celles conduites au Canada et à l'UQAM en particulier) et l'organicisme français dont il est potentiellement question ici.

13. Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps, de la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, avril 2017.

Huyghe brosse trois points. Le premier, c'est que l'esprit de l'époque est un peu « à l'abandon du faire et de ses qualités¹⁴ ». On en dit sans en faire et ce fait d'énonciation fait désignation comme un fait¹⁵. Huyghe se propose de discuter de ce processus performatif. Deuxième point, l'auteur note que ce processus performatif a quelque chose de « spéculatif » qui fait qu'on inverse en quelque sorte la vapeur. « La spéculation ne suppose pas d'abord qu'on réalise les choses, mais qu'on se les dise¹⁶ ». Il y aurait symptôme d'une minoration du faire au profit d'une majoration du « faire-savoir » ou « faire-croire » et de s'en remettre à une question qui fait thèse et que je partage : « Pouvons-nous décidément faire cas du seul fait de faire quelque chose, d'un fait délié d'annonces, de promesses et de significations ? Et qui, comptant pour nous, appellerait de la parole – un commentaire plus qu'une explication ou une interprétation – sans en être d'avance entouré¹⁷ ? » Troisième point enfin, Huyghe rappelle l'injonction, que je viens de rappeler, du Ministère de la Culture aux Écoles d'Art : « faites de la recherche ». Il y aurait de la recherche dans « le faire-lui-même » bien difficile à trouver si on se soumet au *dire* dominant de l'époque selon Huyghe, pour laquelle il propose une parade en retournant l'injonction qui consiste en somme à faire, puis à questionner pour tester « la distance entre le faire et le dire ». Ce qui nous semble particulièrement intéressant, ce n'est pas tant la nouveauté d'avancer ça, qui n'en est pas une, et que les collègues universitaires, artistes ou professeurs en École d'Art ont pour acquis de longue date (en accord avec l'esprit du Bauhaus et l'analyse des écarts de langage par Foucault). Ce qui marque, c'est la nécessité de dire encore et toujours ce qui n'a pas été assez dit¹⁸ parce que l'adresse est ici comme faite au politique et que le politique avance avec *retards*¹⁹. Nous rejoignons Huyghe lorsqu'alors il assimile ce qu'est la recherche – « chercher, rechercher » – à une action de re-disposition, proprement moderne, logique *cinématographique* du montage, que Didi-Huberman s'est aussi employé à décrire à partir de la poétique de Brecht comme une entreprise cruelle de disposition et de *dysposition*²⁰.

14. Huyghe rejoint ici le débat sur le *deskilling*, à savoir la perte de compétences notamment techniques critiquée dès 1981 par Jan Burn à partir de l'analyse de l'Art conceptuel ou encore par Hal Foster, et qui fait en 2017 l'objet d'une ligne de recherche intitulée « le faire comme cheminement » à la HEAD de Genève.

15. Huyghe rappelle à nos bons souvenirs l'ouvrage de John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, publication en 1962 de conférences dites vers 1955. J'ajoute qu'on retrouve un emprunt à cet auteur plus ou moins explicite dans l'ouvrage au titre non moins allusif, dirigé par Patricia Brignone, *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, MacVal, 2012. On y retrouve la mise en œuvre, si on peut dire, de l'emploi verbal comme action artistique.

16. Huyghe, *op. cit.*, p. 24.

17. *Ibid.*, p. 25.

18. C'est en substance ce que dit Delacroix dans son *Journal*. Aujourd'hui la situation française de la recherche en arts souffre de toute évidence d'un manque de visibilité et de lisibilité à l'échelle internationale notamment en raison du bipartisme des institutions (Universités vs Écoles d'Art) qui ont en charge de développer la recherche en arts, et du fait que cette recherche peine 1° - à se situer elle-même, 2° - à être acceptée comme telle par les organismes de recherche (CNRS, ANR, ERC).

19. Esprit d'escalier duchampien sur une situation actuelle tristement problématique si on approfondit la lecture des textes institutionnels qui définissent la recherche et le manuel de Frascati publié par l'OCDE en particulier.

20. Cf. P. Baumann, « je ne sais pas ce que c'est, mouvement, détournement, montage » in Quaresma J., Rosa Dias, F. (dir.) *Research in Arts, The Oscillation of the Methods*, Lisboa, FCT, 2015, p. 157-177.

ART SANS ŒUVRE ET SANS ARTISTE

Dans un autre chapitre intitulé « la thèse dans les disciplines artistiques » Huyghe avance la riche idée de « l'écrire avec l'art²¹ ». Concédonsons qu'on ne peut pas en faire ici son affaire en trois lignes, et il faudrait s'engager dans une discussion plus élaborée par ailleurs avec un appareil philosophique. C'est un fait, la thèse en art a de forts enjeux de professionnalisation et doit donc être questionnée comme telle en négociant avec ce qu'elle engendre du côté de la recherche en arts. Nous partageons aussi pleinement l'idée que la recherche se joue (aux dés ?) dans la capacité à naviguer sous *hypo-thèses*, comme sous des vents qui déposent au loin toute certitude. Huyghe fait ainsi parler ce chercheur imaginé : « Je croyais que..., se dit-il, et voilà que je m'aperçois que ce n'est pas nécessairement comme je croyais²². » Alors en effet, cette posture d'humilité nécessite quelque exercice de remise en question de la confiance que l'artiste a supposément de son travail. Huyghe, en somme, prévient : – vous artiste, faites attention où vous mettez les pieds car en cherchant une accréditation de vos « recherches » par le doctorat, vous prenez le risque de déplacer l'idée que vous vous faites de votre pratique. Aussi il s'agirait de voir comment l'artiste *descend* vers la recherche et comment cette même recherche, par effet de vases communicants, *monte*. J'émettrais une autre hypothèse qui paraîtra moins ambitieuse pour le philosophe que je ne suis pas. S'il est acquis que le doctorat constitue – bien que cela soit aussi largement débattu entre autres dans les Écoles d'Art – le cadre symbolique et institutionnel d'une mise en action de la recherche, si l'on accepte par ailleurs que tout se joue au stade des hypo-thèses, ne faudrait-il pas revoir ce qui constitue semble-t-il un présupposé solide, à savoir que la recherche en arts, celle qui convoque la pratique en particulier, est conduite par des *artistes* ?

OBJET LIBRE

Aussi, le protocole de ce que je décrirai prend appui sur une hypothèse qui déplace la condition suprême de la figure de l'artiste : pour que ça marche, il faut d'abord dissocier la figure de l'artiste du faire artistique qu'il convoque. Plus simplement encore, disons qu'il faut se débarrasser de l'aura sociale et schématique de cette figure de l'artiste. Il faut blanchir l'individu, s'en tenir à la littéralité de ce qu'il est et sait faire. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire que cette figure blanche agit par ses capacités de faire, de penser et de dire avec, par exemple, son sens de la couleur, avec sa haute conscience de la composition, sa maîtrise des dispositions, sa *façon de voir*, sa connaissance spécialisée des gestes, son imagination, sa puissance visionnaire et critique, etc. Par conséquent et premièrement, ce qui est posé comme condition, « la recherche en arts est faite par des artistes » (c'est moi qui interprète), est renversée avec autant d'excès : il n'y a pas d'artiste dans la recherche en arts²³, mais il y a toute la

21. Huyghe, *op. cit.*, p. 98.

22. *Ibid.*, p. 106.

23. Voir ce que cela implique dans le diagramme.

force et la connaissance de création de celui qui la porte.

Deuxièmement, ça veut dire qu'il n'y a plus vraiment d'œuvres telles qu'on les conçoit dans notre logique culturelle occidentalisée. Il y a des objets anthropologiques, libérés de leur appareil symbolique, des *objets libres*, à l'instar de ceux qui figurent dans la présente édition, qui convoquent les savoirs artistiques par le faire et le dire et qui *marquent* les hypothèses²⁴. Pour aller vite, ça facilite pas mal de choses car on peut malmenager et débattre sur et avec ces objets artistiques sans avoir à souffrir de l'objection que c'est l'artiste qui a fait l'œuvre, que ça ne s'explique pas et que, quand bien même ça s'expliquerait, ça ne se négocie pas. Au contraire ça se discute et ça se teste, ça s'analyse et se démonte comme toute autre hypothèse de recherche d'une discipline lambda (je pense par exemple aux mathématiques, à la biologie ou à l'archéologie). On objectera que cette humilité du chercheur va avec l'humilité de certains artistes (nombreux) tels que Cage ou Filliou. C'est, toujours comme hypothèse, certainement une des conditions de durabilité de la recherche (en arts) et qui assortit cette même recherche d'un présupposé : il doit y avoir discussion, autrement dit mise à l'épreuve du test par un appareil collectif.

Troisièmement, l'hypothèse de Huyghe – qu'il brosse comme une possibilité d'exercice parmi d'autres à conduire avec des étudiants – qui consiste à dire d'abord « taisez-vous et montrez » pour pouvoir ensuite en discuter, va comme exercice d'acquisition d'une habitude de recherche (en arts) mais pas comme principe général de recherche. Autrement dit le rapport entre *dire* (appelons-le B) et *faire* (appelons le A) n'existerait que sur la base d'un principe de continuité qui nous permet de passer sans cesse de A à B, puis de B à A. mais aussi de A à A' et de B à B'. Et donc aussi de A' à B ou encore de B' à A. Il va sans dire que, dans l'hypothèse actuelle, il faut aussi tester le rapport d'équivalence instauré entre faire et dire (autrement dit A=B). Bref, cette structure continue nécessite d'avancer de façon plus nuancée et méthodique en qualifiant précisément la fonction des différentes opérations que cette suite continue déploie²⁵ (évidemment de façon variable en fonction des situations de recherche).

Aussi, il n'est pas certain qu'on puisse raisonnablement user, en français, ce

24. Cela ouvre ici un champ éthique et juridique sur le statut de ces objets produits, qui ne révoque en aucun cas, au même titre que toute autre production de recherche, la valeur de la propriété intellectuelle. Sur un plan sociologique cette conception est certainement à rapprocher des *objets intermédiaires* étudiés par Dominique Vinck, rencontrés dans les réseaux de coopérations scientifiques. Ces objets peuvent être des textes, des instruments, des matériaux, des fantômes, des animaux ou de très grands instruments, plates-formes technologiques et dispositifs instrumentaux. Vinck a constaté que les équipes qui consacraient beaucoup d'attention à ces différents objets obtenaient des résultats plus concluants. Selon Vinck ces objets contribuent à la *représentation* et à la *traduction* de la recherche. Représentation parce que « l'objet intermédiaire est chargé par ses auteurs de véhiculer des fragments d'une nature à propos de laquelle la connaissance est en cours de construction ». Notamment, « il est une promesse ou une hypothèse de résultat scientifique potentiel ». Traduction : « il renvoie à l'idée selon laquelle le passage d'un registre à l'autre, par exemple, le passage de l'intention à la réalisation ne se fait pas sans transformation ». in D. Vinck, « De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2009/1 (Vol. 3, n° 1), p. 56. Merci à Anne Wambergue pour cette source.
25. Cf. P. Baumann, « hypothèse par indifférence vs fiction juridique (Recherche et continuité des écritures liquides) », *op. cit.* Partant de l'expérience darwinienne de glanage nous avons dégagé une suite de gestes de recherche qui constitueront en fin d'article un renfort à la qualification plus précise de l'emploi de telles suites continues.

mot qu'on convoque pour ne pas en employer d'autres, qu'est la « pratique ». On souffre ici encore de vieux schématismes, qu'un geste plastique serait de l'ordre de la pratique et que poser des mots sur une feuille ne le serait plus. En français, la pratique est « ce qui vise à appliquer une théorie ». Plus simplement, d'une part, chaque langage (plastique ou verbal) a à la fois la capacité de se mettre en pratique et de d'exposer sa théorie. D'autre part, il faut réfuter ce principe de postériorité du faire par rapport à la pensée (la pratique comme application d'une théorie). Aussi, à *pratique*, on pourrait préférer le mot *expérience* (Huyghe développe d'ailleurs un chapitre « écrire avec l'art comme expérience »). L'expérience rétribuée à l'objet artistique de recherche sa valeur d'incertitude, son potentiel d'échec, sa sérendipité et sa mise en perspective contextuelle : l'expérience est un fait vécu²⁶. Certes, cet *exercice* (au sens de Beuys) de neutralisation du mot destiné à requalifier l'objet artistique est émué par sa connotation pragmatique²⁷. Alors, dans ce contexte, nous avons nommé les objets de ces recherches artistiques des « objets libres ». Les objets libres sont donc des objets analytiques de recherche qui se dégagent de la fonction d'usage de la création qu'est l'œuvre. Marqués par le *processus continu*, ils permettent d'expérimenter l'organisation *écosystémique*²⁸ et les fonctions des phénomènes artistiques dans un contexte environnemental généralisé²⁹, ce que cet ouvrage tente d'explorer.

TEXTE MONSTRE TROP DE MÉTAPHORE

Venons-en un peu aux faits. Comment mettre à l'épreuve le problème de la durabilité de la recherche ? Autrement dit, comment peut-on penser les rapports entre les outils de la recherche en arts selon une logique de continuité entre ses différents temps d'action (expérimentation, analyse, théorisation, restitution) ? Plus précisément, nous prendrons appui sur le protocole que décrit ce livre,

26. CNRTL, « fait d'acquérir, volontairement ou non, ou de développer la connaissance des êtres et des choses par leur pratique et par une confrontation plus ou moins longue de soi avec le monde. », <http://www.cnrtl.fr/definition/experience>, consulté le 30 mai 2017.
27. Cf. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, folio essais, 2005. Rappelons au passage que le texte original de Dewey fut publié en 1934, que cette dimension pragmatique de la recherche en arts rejoint ici ce que nous décrivions plus haut sur l'esprit européen.
28. Cette ouvrage illustre cette conception écosystémique. Plus précisément, on se réfère notamment A. G. Tansley qui définit un écosystème ainsi : « la notion la plus fondamentale est [...] la totalité du système [...] incluant non seulement le complexe des organismes mais aussi tout le complexe des facteurs physiques [...], les facteurs de l'habitat au sens large [...]. Les systèmes ainsi formés sont [...] les unités de base de la nature [...] », rejoignant ici l'étude du *milieu* développée par J. Uexküll (A. G. Tansley « The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms », *Ecology*, Vol. 16, No. 3 (Jul., 1935), p. 284-307). Plus simplement, on pourra s'appuyer sur la définition générale donnée par Luc Abbadie : « Écosystème désigne un ensemble d'êtres vivants (animaux et végétaux) et de composantes physiques et chimiques qui agissent plus ou moins étroitement les uns sur les autres. L'écosystème est avant tout un moyen d'analyser la nature. » (Luc Abbadie, « Écosystèmes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 novembre 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ecosystemes/>) L'acception contemporaine élargie a ouvert un champ conceptuel utile (écosystème urbain, économique, etc.). Aussi on retiendra de cette conception systémique qu'un écosystème artistique détermine d'abord une manière de voir et donne à étudier la créativité artistique comme un facteur vivant porté par des *flux d'énergie et de matière* soumis à des interrelations et mouvements (cf. E. N. Transeau à rapprocher de la conception énergétique de l'art de J. Beuys). Cette conception physique oriente l'analyse des gestes et des formes.
29. Une synthèse de ces travaux se trouve dans notre thèse d'habilitation à diriger des recherches, consultable sur https://www.academia.edu/19532471/Les_objets_libres.

qui porte sur le roman de Herman Melville : *Moby-Dick ou le cachalot*. Ismaël s'embarque sur le bateau du Capitaine Achab, le *Pequod*, pour participer à une campagne de chasse à la baleine et au cachalot, ainsi l'imagine-t-il. Mais le projet d'Achab, c'est le grand cachalot blanc qui, jadis, emporta la jambe du marin : Moby Dick. C'est donc *a priori*, seulement *a priori*, le récit d'une vengeance qui finit mal. C'est un roman monstre. On ne peut pas éclipser la relation d'analogie entre le « livre-monstre, véritable Léviathan textuel³⁰ » et le monstre du roman, le cachalot blanc. Ce cachalot blanc, dont la couleur fait exception à la race, comparé à d'autres espèces animales, a une forme assez informe, rhomboïdale (comme l'instrument de musique), assortie d'une queue en croissant, d'apparence flasque, concrètement lourde et d'une dureté élastique comme le métal chauffé à blanc. C'est, en quelque sorte, une forme indiscernable, une forme qu'on ne peut pas voir (la plupart du temps cachée dans les profondeurs aquatiques, parfois même assortie d'un « don d'ubiquité³¹ » qui terrifie par « les rumeurs et les conjectures³² »), une forme qui agit par l'impact. Si elle se voit mal, la forme se ressent par le choc, brutalement, comme une masse, comme un béliet géant ; alors c'est trop tard, on se fait engloutir. C'est sculptural. C'est un monstre, si on le connaît mal, comme le roman lui-même. Nous avons aussi du mal à dessiner les contours du roman tant il est fait de fragments, tant il est long et parfois d'une lecture, elle aussi, incommensurablement lourde. Que de phrases longues, que de digressions. Donc, pour voir le monstre, pour le connaître et le délimiter, pour le redessiner, il faut le lire. Il faut lui accorder toute notre attention, patiemment mot après mot. Alors ce n'est plus un monstre, mais un animal précieux dont, à elle seule, la surface de sa peau inscrit la carte de ses combats et où la connaissance de son anatomie explique les raisons de sa chasse industrialisée.

Peter Szendy écrit combien *Moby-Dick* « est peut-être avant tout un roman sur la lecture ». « (...) Ce qu'affirme et réaffirme aussi sans cesse le narrateur du roman, écrit encore Szendy, c'est que la baleine est un livre. Ou plutôt, à mesure que le livre de *Moby Dick* s'écrit sous la plume d'Ismaël, son narrateur scripteur, la baleine, devient également un livre³³. »

Alors, que faire de ce livre ? Dire et faire le cachalot (Moby Dick). On ne peut pas non plus éclipser la métaphore saisissante, d'un récit qui s'est écrit comme une quête maritime, où la navigation est toujours le fruit d'un ensemble de relations savantes et intuitives (sans cap avéré car impossible de savoir où se trouve vraiment Moby Dick) entre la pratique de la mer, l'usage d'un navire, son entretien

30. Peter Szendy, *op. cit.*, quatrième de couverture.

31. Herman Melville, *Moby-Dick*, traduction de Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, p. 208. « (...) Moby Dick was ubiquitous (...) », in Herman Melville, *Moby-Dick or the whale*, New-York, Harper & Brothers publishers, 1851, p. 200, (éd. originale).

32. *Idid.*, « (...) overawed by the rumors and portents concerning him (...) », *ibid.*, p. 199.

33. Peter Szendy, *op. cit.*, p. 52. Lorsque Szendy écrit son livre, il ne bénéficie pas de la traduction de Philippe Jaworski, ce qui explique que Szendy lui-même procède pour certains passages à ses propres retraductions, comme le fit également Régis Durand dans son remarquable *Melville, signes et métaphores*, Lausanne, Âge d'Homme, 1980. Jusqu'à cette traduction de Jaworski, il est fait peu de discernement quant à la dénomination du livre (*Moby-Dick*) ou de l'animal (Moby Dick). Sur ce point, nous avons conservé les usages des auteurs cités. Il en est de même pour Ismaël (ou Ishmaël).

et l'ensemble touffu de connaissances qui permet cette navigation (hiérarchisation des rôles sur le bateau, cartographie, astronomie, menuiserie, etc.). Cette poussée de la métaphore joue évidemment aussi comme moteur de modélisation de la recherche en arts : le navire comme un laboratoire, les équipes comme des quarts, l'errance comme la quête du chercheur, etc. Dans un cas – la métaphore du récit en *Léviathan* –, comme dans l'autre – le roman comme expédition maritime et comme expérience de la recherche –, deux questions se posent :

1 – Qu'est-ce qui permet au cachalot et au navire de durer ? Sans quoi, c'est un peu aussi la mort du récit, tel qu'il est construit, jusqu'au choc frontal et final des deux corps marins.

2 – Que faire de ces métaphores et analogies, tant on sait combien la métaphore est parfois trop prompte à emporter le lecteur. Il faut user la métaphore explique Derrida dans *Marges de la philosophie*³⁴. La blanchir pour éviter que les mots, les images, les faits et les dires, ne se fassent emporter trop loin du sens littéral.

LA BLANCHEUR DU LANGAGE

À plusieurs reprises nous nous sommes intéressés à cette neutralisation du langage qui fera règle. Roland Barthes, dans *La préparation du roman*, s'attache à déployer, avec une attention toute particulière pour les haïkus japonais (écriture peut-être la plus « blanche »³⁵ qui soit), les rouages de l'écriture du roman et de s'intéresser également à Proust, qui pourrait être hâtivement rapproché de Melville par sa capacité à édifier un Himalaya de la littérature. Ce texte est particulièrement fort, parce qu'il montre la transcription d'une parole en mouvement, que Barthes a adressé de 1978 à 1980, à son auditoire. Pour *finir (et pas conclure)* le cours, après deux années passées à s'efforcer de formuler le mieux possible ses pensées, Barthes dit : « Je puis essayer de donner une sorte de profil de l'Œuvre que je voudrais écrire³⁶ ». Au passage, tout fait sens pour la recherche dans cette formule : la tentative, la difficulté fondamentale de cerner ce qu'il en est et, malgré tout, encore et toujours la volonté d'inscrire, de marquer, de désigner. Barthes aborde trois mots : *simplicité*, *filiation* et *désir*. Je crois (adhésion quasi sans condition) à ce que nous dit Barthes.

Filiation : « une écriture a besoin d'une hérédité³⁷ ». Oui.

Désir : « ce Désir qui doit être déposé dans le livre = désir de langage — un certain désir de Langage³⁸. » Oui un désir de langage à déposer dans la forme que l'on fait. Simplicité : Il y aurait trois comportements d'écriture qui régissent cette simplicité : 1 – « la lisibilité », 2 – « que l'œuvre cesse d'être, ou ne soit que discrètement, un discours de l'œuvre sur l'œuvre », 3 – « renoncer au sous-entendu du code autonymique (Autonymie : le mot

34. Cf. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, « La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », Paris, Minuit, 1972, p. 247-324. Il y use de la métaphore de l'usure pour user la métaphore.

35. C'est en 1953 dans *Le degré zéro de l'écriture* que Barthes introduit l'expression d' « écriture blanche » pour désigner une écriture minimale.

36. Roland Barthes, *La Préparation du roman 1 et 2*, Paris, Seuil/IMEC, 2003, p. 378.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 382.

pris en soi comme mot et non comme signe : le mot entre guillemets) » (...) « La simplicité veut, voudra, donc qu'on écrive le plus possible au premier degré³⁹. » Écrire et produire au premier degré de manière lisible, non pas sur soi (l'œuvre) mais sur les autres, voilà ce que nous tentons de faire. Ça n'est pas facile, on le voit à chaque instant, le langage aime la métaphore. *Moby-Dick* appelle sans cesse la métaphore. Pourtant, il faut s'en tenir au fait pour éviter toute altération (perte de durabilité) de la lecture des résultats, pour éviter d'interpréter avant de voir. Oui mais pour quoi faire ? Pour la deuxième fois : Que faire avec ce livre ? Pourquoi ce livre ?

OBJECTIF

Tester la durabilité du livre de Melville. Tester cette durabilité, c'est interroger la capacité du roman à faire durer le roman, la capacité du lecteur à faire durer sa lecture, la capacité du récit à faire durer son histoire, la capacité du roman à générer toujours et encore du récit. Donc, aussi la capacité du texte à se laisser réécrire et cette réécriture passe par la traduction (il y aurait quelque chose de l'ordre du *Talmud*). C'est donc aussi la capacité à générer de nouveaux textes, de nouveaux organismes littéraires, plus encore de nouvelles formes. Autrement dit, poser la question de la durabilité du roman c'est aussi expérimenter, dans ce rapport entre dire et faire, la faculté de durer de la créativité. Cette durabilité passerait donc par la transmission et la reformulation du roman (*maintenance, remplacement*).

Si je reprends l'analogie du javelot : un roman (l'objet-livre et son contenu littéraire) est fait pour qu'on lance sa lecture vers celui qui l'écoute (au passage le roman est un javelot capable de *toucher* son propre lanceur). Lecture (lancée) faite, le coup est parti. Un roman, ça se relancerait, ça se réparerait, ça se remplacerait. Telle est l'hypothèse : on croit qu'un roman est une arme inerte, qui ne change pas puisque les mots sont inscrits. La traduction, à elle seule, très concrètement nous a prouvé le contraire. À lui seul, le changement de langue fait que le roman n'est plus le même et prend des formes qui ne sont jamais exactement les mêmes (« La traduction est une forme, pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original⁴⁰. » écrit Benjamin). Le javelot a été re-fabriqués sur le modèle original. Il marche toujours très bien, il est capable d'aller toucher de nouvelles cibles, mais en vrai ce n'est plus exactement le même. Dans le fond peu importe ? En tout cas c'est ce que pense l'Indien qui le manipule. Ce javelot-là a une nouvelle force magique.

Une fois encore, on est rattrapé par la métaphore. Elle a quelque chose d'intéressant parce qu'elle permet aussi très simplement de voir que parfois, un javelot, parce qu'il n'est pas de notre langue, est toujours là sans qu'on puisse vraiment en faire usage. On se le passe de main en main, il est hermétique, on ne l'utilise pas parce qu'on ne sait pas l'employer ; il devient magique ; il a l'aura

39. *Ibid.*, p. 378-380.

40. Walter Benjamin, *Œuvres I*, « la tâche du traducteur », Paris, Gallimard, folio essais, 2000, p. 245.

de l'énigmatique, car seul l'*original* sait d'où il vient. Il est *objet de pouvoir*⁴¹. Alors reformulons l'objectif : voir comment l'objet littéraire dure par son usage, comment, parce qu'on en use, on crée de nouvelles formes et comment ces nouveaux objets créés emploient de nouveaux langages plastiques. Dresser les conditions de durabilité d'un tel objet consiste donc à poser les schèmes d'une conception écologique de l'usage de l'art au détriment de ses perspectives économiques. En effet, la question de la durabilité du roman, dans ce contexte, n'est pas une affaire de gestion et d'administration (même s'il y a toujours de l'économie dans l'écologie, ça n'est pas la priorité), c'est une étude des rapports qui se créent entre les éléments, une étude des comportements, de l'adaptabilité du roman et de sa capacité à se régénérer.

MUSIQUE DU LIRE AU GAILLARD D'ARRIÈRE

Le protocole a consisté à vivre la lecture. Dire le livre par la lecture. Donner à entendre le roman. Voir comment chacun emploie le roman. Partager le roman. Analyser le roman. Se raconter le roman. Discuter le roman. Tester des traductions du roman. Traduire un langage verbal en langage « plastique ». Ça tient exactement dans la chaîne de lecture suivante : Lire – dire – faire par le dire – lire le dire – faire par la forme (= redire) – relire⁴².

Ce serait : comprendre en main le javelot – lancer le javelot – toucher sa cible – comprendre le lancer et sa cible atteinte – fabriquer un nouveau javelot et le lancer – comprendre ce nouvel appareil objet/geste de projection.

De cette manière nous⁴³ n'avons pas testé toutes les métaphores qui pourraient se déployer dans chaque chapitre de *Moby-Dick*, mais nous avons suivi cette chaîne de lecture pour tous les chapitres du roman, soit cent-trente-cinq chapitres assortis d'une « étymologie », de deux « extraits » et d'un « épilogue ». Mais, pour reprendre l'expression de Beckett, « comment dire » ?

« comment dire –
voir –
entrevoir –
croire entrevoir –
vouloir croire entrevoir –
folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
quoi –
comment dire –
et où⁴⁴ –
(...) »

41. Je pense fortement ici à quelques travaux menés sur Toni Grand, dans le cadre desquels nous nous sommes intéressés aux haches polies de Nouvelle-Guinée sur lesquelles travaillent depuis de nombreuses années Anne-Marie et Pierre Pétrequin, *Objet de pouvoir en Nouvelle-Guinée*, Paris, RMN, 2006. Cf. P. Baumann, « Toni Grand et le silence de *Hai* », in P. Baumann et A. De Beaufort, *L'usure*, op. cit., p. 20-35.

42. Il va de soi qu'à chaque étape on pense.

43. C'est un nous collectif qui comprend : Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Christine Bielle, Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Simon Deniboire, Esther Pontoreau, Philippe Regnier, Camille Rousseau, Tomas Smith, Anne Wambergue et moi-même.

44. Samuel Beckett, *Poèmes suivi de mirlitonades*, Paris, Minuit, 1992, p. 26-27.

Ce fut un peu une folie en effet. Pour d'abord ne pas se laisser emporter par la métaphore, pour ne pas dériver, pour ne pas se laisser aller dans l'ambiguïté, nous avons décidé de rester littéral. Nous avons cru en cela, simplement, comme on croit à la simplicité d'une forme ou d'un geste, comme une supposition mordante qui s'agrippe, comme je partage ce qu'a écrit Deleuze, d'abord sur *Bartleby*, mais sur Melville tout entier : « Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit. C'est un texte violemment comique, et le comique est toujours littéral. C'est comme une nouvelle de Kleist, de Dostoïevski, de Kafka ou de Beckett, avec lesquels il forme une lignée souterraine et prestigieuse. Il ne veut dire que ce qu'il dit, littéralement⁴⁵. »

Nous avons voulu lire ce qu'il dit, littéralement, sur un mode comique : d'une seule traite. Nous sommes partis de cette idée de trouver la langue dans la langue elle-même, littéralement. D'ailleurs, Deleuze plus loin dans son livre *Critique et clinique*, parle de cela : « Melville invente une langue étrangère, écrit-il, qui court sous l'anglais, et qui l'emporte : c'est l'OUTLANDISH, ou de Déterritorialisé, la langue de la baleine. (...) C'est comme si trois opérations s'enchaînaient : un certain traitement de la langue ; le résultat de ce traitement, qui tend à constituer dans la langue une langue originale ; et l'effet qui consiste à entraîner tout le langage, et à le faire fuir, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique. Si bien qu'un grand livre est toujours l'envers d'un autre livre qui ne s'écrit que dans l'âme, avec du silence et du sang⁴⁶. »

LIRE MOBY-DICK

Littéralement encore, sans passer par de vaines théories, en pratiquant d'abord le roman, c'est presque ce que nous avons tenté de faire : faire fuir la langue *en Dehors*. Alors, d'abord, nous avons lu tout *Moby-Dick* de manière ininterrompue⁴⁷. Nous avons lu pour éprouver la durée du texte. Patiemment, obstinément. Nous n'avons pas lu pour en faire un film ou un documentaire. Nous n'avons pas lu comme des acteurs. Nous avons lu littéralement : pour lire. Nous avons lu pour être entendus, écoutés et pour comprendre le geste et l'histoire de Melville. En faisant cela, nous avons aussi amassé, d'abord, les *renseignements*⁴⁸ du roman.

45. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 89.

46. *Ibid.*, p. 93-94.

47. Il va sans dire que dire et faire sont ici confondus. Plus encore, dire factuellement le texte est la première étape de sa cartographie, c'est la première manière de faire exister le lieu du roman. Keith Basso, dans *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Bruxelles, Z/S, 2016, s'est longuement intéressé à cette désignation verbale du lieu, en l'occurrence des lieux du territoire Apache. « On peut utiliser, en lieu et place d'une image, une description verbale » (p. 10), de type « Eau s'écoule au dessus d'une succession de rochers plats. » (p. 8). Ça tombe sous le sens pour un roman, direz-vous, mais cela nous permet d'assimiler que *Moby-Dick* peut être envisagé sous le visage d'une carte démesurée. Cette description verbale, conçue comme un « take » ou « prise de vue », suppose aussi qu'on adopte le point de vue de celui qui procède à cette description. (Chez les Indiens Cibecue, ce sont les ancêtres). Sur le plan de la méthode de recherche sur *Moby-Dick* le rapprochement suggère qu'une telle cartographie ne se dresse que si on retrouve le point de vue de celui qui énonce le lieu.

48. Deleuze en parle : « Même *Moby Dick* amasse d'abord les renseignements pour donner une forme à la baleine et en dresser l'image, jusqu'au sombre tableau dans l'auberge », *op. cit.*, p. 99.

Vous avez pu lire au fil des pages qui précèdent que ça a, en effet, pris du temps : trente-deux heures et seize minutes sans interruption, jour et nuit, entre le mardi 16 mai à 6h21 et le mercredi 17 mai 2017, 14h37. Il a fallu s'organiser. Partager l'équipe en trois « quarts » (de trois ou quatre personnes), pour procéder à une rotation des quarts toutes les deux heures, pour lire et enregistrer l'intégralité du roman, chapitre après chapitre, page après page, ligne après ligne, mot après mot, lettre après lettre, silence après silence. Nous avons lu, jour et nuit ; nous avons bien lu, nous avons mal lu, bien écouté, mal écouté, mais nous avons toujours cherché à entendre (parfois en mode veille et confiant d'entendre l'équipier tenir la barre de la lecture, qui se déroulait sous les flots nocturnes du récit). Nous avons enregistré. Littéralement : en étant conforme à la lettre, aussi efficacement que possible.

Bien évidemment, avant toute chose, nous avons lu pour pouvoir écouter l'histoire. Parce que *Moby-Dick* raconte une histoire incroyable, qui est celle de personnages attachants, d'un état des lieux sur un ensemble de connaissances diverses (mathématiques, cétologie, philosophie, navigation, etc.). Passons sur cet essentiel, si ce n'est que la durabilité, ici, vient de loin. Elle vient de cette mythologie intime qui se construit dès qu'un père, une mère, un proche vous lit enfant une histoire. Certes, c'est un roman où il faut chercher longtemps le féminin, absence troublante. Ce serait sur ce point un roman à *rénover* par la voix⁴⁹. L'esprit de la recherche vient probablement aussi de ces lointaines lectures d'enfance : l'esprit d'une quête, motivé par l'envie de découvrir ce qu'il adviendra au revers de la page, proximité de l'inconnu, souvent le corps horizontal, la tête dans les étoiles. C'est une expérience qui, de la sorte, ne peut se faire qu'une fois. Il n'y a qu'une première fois. Ensuite, oui on peut relire, on peut se raconter encore l'aventure de la lecture. Répéter ce récit et procéder aux *vérifications scientifiques*.

Le protocole défini était donc relativement simple et suivait la ligne de continuité entre dire et faire.

- 1 – Lire le livre en entier et enregistrer chaque chapitre ;
- 2 – Analyser l'écoute ;
- 3 – Procéder à des traductions plastiques et sonores, les unes étant destinées à être documentées, les autres étant conçues pour venir s'incruster au début de l'enregistrement des voix ;
- 4 – Penser une forme éditoriale qui regroupe l'ensemble comme outil de valorisation (ce présent ouvrage).

Soit : Lire (1) – dire (1) – faire par le dire (1) – lire le dire (2) – faire par la forme (= redire) (3) – relire (3 et 4)

De plus, nous avons lu avec *intentions*. La première intention fut avancée sous forme de postulat⁵⁰ : qui s'embarque accepte de participer à cette quête avec

49. Soit dit en passant, nous avons vu chez Catherine Poulain (dans *Le grand marin*) combien sur le bateau, par nécessité, il n'y a plus de genre, plus d'homme, plus de femme, seulement des travailleurs. Le navire est aussi une zone d'indiscernabilité des sexes.

50. Inutile de justifier ces postulats : le *minimal* vise le « nécessaire et suffisant », la *concentration*, l'écoute, l'attention, l'affût, la densité, l'intensité ; enfin la *production d'une forme* le prérequis lié à l'origine du domaine de la recherche choisi, à savoir employer la création artistique.

un certain esprit de méthode.

- 1 – Rester *minimal* (retour de la *simplicité* de Barthes) ;
- 2 – Cultiver la *concentration* et l'*endurance* (pour pouvoir durer) ;
- 3 – Produire une *forme* (pour faire perdurer).

La deuxième intention fut, d'abord, pour cette première lecture inaugurale et propédeutique, d'aller chercher des schèmes utiles de travail qui permettraient de commencer à qualifier les natures possibles de ces *objets artistiques* (les *objets libres*) en repérant systématiquement, pour chaque chapitre, trois types de traces :

- 1 – L'apparition des objets (la couverture, le javelot, le Krill, la carte, etc.) qui portent en eux l'essence de la mobilité et la question de leur durabilité ;
- 2 – Les types de gestes (lancer le javelot, frapper sur l'enclume, faire des allers-et-venues sur le pont, attendre, etc.) et qui devront être *testés* par l'expérience de création ;
- 3 – Inventorier les indices sonores et toutes les choses qui génèrent des expressions auditives (l'écriture sur le papier, la jambe d'ivoire d'Achab, le tonnerre, etc.). Pourquoi cette intention sonore ? Pour aller chercher le langage melvillien en dehors de la langue⁵¹, au cœur des choses, des êtres, des matières, des gestes, des bruits et des silences⁵². Ici dans le cadre de notre grille d'analyse, le silence, bien évidemment, ce n'est pas le silence absolu, c'est l'absence de langage entre les lignes du récit, ce sont les sons du mutisme des choses qui ne parlent pas : le bois du pont, le métal endormi, le regard d'Achab dans l'œil de Starbuck alors que « c'était un jour clair, bleu d'acier⁵³ ». Lire le texte, c'était aussi, littéralement, pouvoir écouter ce silence contenu dans le mot (silence *cagien*). Alors, subsiste aussi une raison *initiale* à cette attention acoustique, qui dynamise le travail. Le langage est dangereux ; c'est lui le responsable de la mythologie monstrueuse construite autour du cachalot par les récits que les marins en firent. L'attention littéraire à l'égard des bruits de l'animal, du cachalot en particulier, permet d'expliquer l'agressivité du cétacé à l'égard des navires⁵⁴. L'animal a son propre langage incompris.

51. Deleuze écrit que « même les mots qu'ils prononcent débordent des lois générales de la langue (les "présupposés"), autant que les simples particularités de la parole, puisqu'ils sont comme les vestiges ou projections d'une langue originale unique, première, et portent tout le langage à la limite du silence et de la musique. » in Deleuze, *op. cit.*, p. 106.

52. Le langage est magique explique Le Clézio : « Le silence, au contraire est naturel. (...) Le silence au contraire, permet tout. » in Jean-Marie Le Clézio, *Hai*, Genève, Skira, 1971, p. 35.

53. Herman Melville, *Moby-Dick*, CXXXII, « La symphonie », Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, p. 584. « It wa a clear and steel-blue day. » *op. cit.*, p. 596.

54. Le cachalot a une mauvaise vue. Il est myope. Par contre il possède un système d'écholocalisation très développé. Le cachalot n'a pas d'oreille. La réception des sons passe par sa mâchoire. Par ailleurs, les sons sont émis par des lèvres phoniques contenues dans le melon, qui viennent s'amplifier en traversant le spermaceti et sortent frontalement vers l'avant de sa bosse frontale. Les mâles ont une bosse plus développée, probablement pour émettre des sons plus puissants. Ces sons, qui ressemblent à des « Tics tics » (ou « Clicks ») peuvent, à leur émission, être aussi puissants qu'un coup de feu et au lointain faire penser au bruit d'un marteau sur une enclume. Les connaissances actuelles de ces systèmes de guidage du cachalot viennent confirmer l'hypothèse avancée par Thomas Beale en 1831. C'est ce bruit de marteau sur l'enclume du forgeron qui répare les pointes de javelots des baleiniers qui, en réalité, aurait pu conduire à la perte des navires baleiniers (l'Essex en particulier) attaqués par confusion par les cachalots qui croyaient s'en prendre à un rival malveillant, à l'endroit précis de la coque, derrière laquelle le forgeron bat le fer, à la hauteur du mât de misaine près du gaillard d'avant, sur le flanc faible du navire. C'est justement cet organe acoustique, le spermaceti, huileux, blanchâtre et inodore, qui fut la raison économique des campagnes baleinières et justifia la convoitise à l'égard des plus gros spécimens, de fait les plus dangereux. Cf. *La véritable histoire de*

Cette grille d'analyse (Objets, Gestes et Sons) laisse croire que le roman a pu être dépouillé et disséqué avec science sur un mode objectif, celui qui manquerait aux recherches en arts. Superficiellement, c'est à moitié vrai et à moitié faux. Il faut que la recherche en arts soit logique, qu'elle ne se cache par derrière l'inexplicable. Mais, d'une part, la tâche est considérable et, d'autre part, on n'échappe pas à ce à quoi on est confronté lorsqu'on étudie un grand romancier comme Melville, on *essaye*. « C'est, écrit encore Deleuze, que les choses restent énigmatiques et pourtant non arbitraires : bref, une nouvelle logique, pleinement une logique, mais qui ne nous reconduise pas à la raison, et saisisse l'intimité de la vie et de la mort⁵⁵. » La logique melvillienne est terriblement compliquée parce qu'elle n'est pas homogène. Elle est migrante et les ordres du langage varient constamment. L'objectif n'a donc pas été de tous les définir, mais d'en cerner les modèles déterminants pour tester des actualisations possibles. La méthode sur ce point a été systématique : structurelle et contextuelle, dans le temps du livre et dans le temps présent. Elle touche au contenu et à son appareil littéraire, à l'original et à ses traductions. L'extrême richesse du roman (en tout point et ne serait-ce qu'au niveau du vocabulaire), dessine un territoire de recherche exceptionnel que nous n'avons pas fini d'explorer. Nous avons le diagramme de l'animal, élaboré avec une réelle attention éthologique, si on peut dire. Nous avons tenté de regarder vivre cette chose dans les profondeurs de la pleine littérature.

LE RÉCIT DES TROIS QUARTS

Afin de renforcer l'inscription de l'histoire et pour pallier au manque de l'écoute, nous avons procédé à une action qui pourrait être située dans le « lire le dire ».

Ici : Lire – dire – faire par le dire – lire le dire – faire par la forme (= redire) – relire. Le découpage du roman a généré treize périodes (quarts) de lecture où se sont succédées de manière répétée trois équipes qui assumaient leurs quarts.

Quart 1 : Marlaine, Chloé, Pierre.

Quart 2 : Esther, Camille, Christine, Simon.

Quart 3 : Alice, Tomas, Étienne.

Hors quart : Philippe, le musicien visiteur.

Chaque quart avait à charge de lire, d'écouter et d'analyser le groupe de chapitres qui lui revenait et qui correspondait à un temps de lecture d'environ deux heures (en réalité plutôt deux heures trente). Pendant ce temps les deux autres quarts étaient au « Gaillard avant⁵⁶ ». Chaque quart a donc lu quatre fois à l'exception du quart 1, cinq fois. Chaque quart n'a donc lu et entendu qu'un tiers du roman (soit tout de même plus de dix heures de lecture et d'écoute), soit un tiers de l'histoire. Chacun avait donc « perdu » deux tiers de l'histoire. Il fallait donc bien qu'on se la raconte (l'histoire de l'épopée), ce que nous fîmes

Moby-Dick, Jürgen Stumpfhaus, documentaire, Arte, 2015 et Beale Thomas, *The natural history of the sperm whale : To which is added a sketch of a South-Sea whaling voyage, in which the author was personally engaged*, London, J. Van Voorst, 1839.

55. Deleuze, *op. cit.*, p. 105.

56. Au gaillard d'avant, nous faisons par la forme, nous étudions, nous documentons, nous mangions et nous dormions aussi un peu.

le soir du 18 mai 2017, au bar, non pas « le souffle de la baleine », mais « le coin de la rue ». Pendant une heure et cinq minutes, montre et cloche (de quart) en main, nous avons raconté à l'équipage ce que nous avons vécu de l'histoire, par quarts de cinq minutes. Ce court récit oral, ce « on se la raconte », constitue un autre support d'analyse, oral en l'occurrence, parole contre parole, discussion sur le sens du roman, exercice de retraduction au beau milieu du *capharnaüm*⁵⁷.

LA TRADUCTION

Dans le cadre de cette expérience, la traduction joue un rôle central et concevoir un livre-recherche de valorisation des travaux participe à cet exercice de traduction. En lisant, l'objectif était de sentir ce que fait l'écriture de Melville dans la bouche du lecteur, et avec quelle manière l'auteur fait avancer sa pensée. C'est excessivement documenté, certes (on y revient plus bas), mais la structure même des phrases, parfois terriblement longues, impose que le lecteur fraye à sa manière dans la complexité syntaxique et grammaticale. Aussi, cela a trois avantages. Le premier fait qu'on découvre dans le texte la pensée comme cristallisée de Melville à l'instant où le récit lui-même s'est écrit. C'est une écriture rapide ; Melville rédige son roman de plus de six-cents pages en à peine deux ans. Jaworski parle de cette dimension révélatrice du langage melvillien. Souvent, ce n'est pas « une idée ou une argumentation préalablement conçue⁵⁸ ». Deuxièmement, il faut donc que le lecteur tienne sa barre, qu'il change de bord là où il le juge opportun pour repartir avec un nouveau souffle. Alors oui, dans ce cas, le dire n'est pas juste un énoncé ; c'est une pratique de la langue à part entière éminemment plastique. Troisièmement, le texte lui-même impose qu'on l'interprète. Il est difficile de fuir les métaphores, le texte est fleuve, souvent mouvementé et animé de remous puissants. C'est un javelot qui ne se laisse pas faire. Il est intéressant d'observer combien la pseudo linéarité du récit génère des successions d'intensités et de sentiments très variables, des réussites et des chutes mémorables. La traduction de Jaworski respecte parfaitement ce poids du texte. Parfois nous n'en pouvions plus, nous ne comprenions plus rien — on ne revenait pas en arrière dans ce genre de situation de lecture, à l'exception de rares fois, lorsque la condition nécessaire n'était plus respectée : toujours, le texte devait être audible ; on devait entendre les mots. Sur ce point l'honnêteté du traducteur qui marque le texte d'une trace ineffaçable, est très différente du lecteur qui se doit de ne pas ménager en retour le texte qu'il lit. Il est faux de penser que la pratique durable d'un roman doit être conduite avec respect pour la forme qu'il expose. Ce n'est pas, en tout cas, ce que nous a laissé croire Melville. Souffrons un instant de généralisations rapides, car il n'y a pas un style de Melville dans *Moby-Dick*, mais *des* styles, écrit Jaworski. Nous n'aurons jamais ressenti aussi intensément l'importance du rôle du traducteur que dans cette expérience. Aussi Melville génère-t-il

57. Un capharnaüm, lieu de désordre, est aussi un village de pêcheur. (en anglais *shambles* : lieu où on disséquait la viande).

58. Philippe Jaworski, « Note sur la traduction », in Herman Melville, *op. cit.*, p. 1165.

des pratiques différentes du texte et, par extension, des pratiques artistiques différentes, mais un aspect fait transversalement modèle : la précision avec laquelle Melville conduit ses récits, qui surgissent d'une documentation élevée et plurielle (parfois désuète), assortie d'une pratique expérimentée de la navigation maritime. Melville *sait* le dire et le faire en même temps. C'est donc en lui-même un roman qui fait modèle de méthode de recherche et constitue un formidable *moteur de recherche*. Le roman de Melville ne serait pas sans son expérience personnelle de marin. Aussi notre insouciance, le comique de la situation, la démesure de l'hypothèse initiale alimentent cette intensification du faire. C'est un « livre d'écrivain⁵⁹ » écrit Jaworski, et c'est ce qui lui permet de durer. S'il était simplement « objectif » et « scientifique » il tomberait des mains (bien que parfois Melville joue aussi de cette fadeur du langage scientifique). On pourra rappeler que oui, c'est un formidable livre d'écrivain, mais un roman n'est pas écriture de recherche ! On ne répondra pas « certes », mais « pas si sûr ». Car la recherche en arts doit aussi s'attacher à ce qu'énonce son écriture elle-même ; elle *se raconte*, elle se construit en archipels de travail à partir de modèles qui tirent ou déplacent la recherche hors de ses zones de confort, en dehors des évidences, de la science à la lettre. C'est ce vécu melvillien qu'il faut arpenter avec soin pour trouver le sens des relations entre chaque île. Nous avons donc commencé à cartographier *Moby-Dick* pour repérer la diversité de ses *milieux*⁶⁰.

LA CARTE ET L'ORIGINAL

« Je sais bien qu'il existe des îles, loin vers le Sud, et de grandes passions cosmopolites⁶¹ [...] » écrit Fernando Pessoa. Cet archipel fut ébauché à partir de l'énumération de chaque chapitre. Nous y avons placé les schèmes d'analyse décrits plus haut, les événements sonores qui étaient alors en train de se construire et, surtout, les amorces de développements expérimentaux que nous avons conduits (cf. p. 149). Dans la chaîne : *Lire – dire – faire par le dire – lire le dire – faire par la forme (= redire) – relire*, ce travail se situe au centre de la trame analytique du « faire par la forme (= redire) », c'est-à-dire que chaque temps de recherche est lui-même structuré par une chaîne interne déterminée par ce qu'il contient. Comment s'organise cet archipel ? Chaque chapitre a son écosystème autonome. Chaque île a son dessin, son système de montage et ses rythmes particuliers. Mais il y a une unité cartographique, une organisation au profit d'un seul dessein. Chapitre quarante-quatre : « La carte ». Achab cherche le sillage de Moby Dick. Chasseur, chassé, c'est le fond de l'histoire ? Ce chapitre planifie le sens de l'histoire. Melville explique : le *Pequod* part trop tard de Nantucket pour atteindre avant l'hiver l'hémisphère Sud. « Il fallait donc attendre la saison suivante. Pourtant la date précoce de

59. Philippe Jaworski, « Note sur la traduction », in Herman Melville, *op. cit.*, p. 1165.

60. En effet *Moby-Dick* ne constitue pas un milieu, mais bien une pluralité de milieux décrits par l'auteur et dont peuvent profiter l'artiste, le biologiste, l'écrivain et j'en passe. Cet idée mériterait approfondissement, et pour poursuivre on pourra lire Jacob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Rivages, 2010 (1956).

61. Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 55.

l'appareillage du *Pequod* avait été secrètement choisie par Achab afin de donner précisément à l'entreprise ce visage. Il avait désormais trois cent soixante-cinq jours et nuits qu'il pourrait employer à chasser ici et là — au lieu de ronger son frein à terre⁶² (...). »

Le *ici et là* est important. C'est une chasse sans cap pour croiser la route de Moby Dick : « Tout vent, quel qu'il fut (...), pouvait donc pousser Moby Dick dans le sillage zigzaguant du *Pequod* lancé dans sa circumnavigation planétaire⁶³. » *Objet libre* par excellence, sur une Terre sphérique la ligne est une boucle, le pourchassant pourchassé. C'est très graphique : le gribouillis dessiné par la trajectoire du *Pequod* cherche statistiquement à croiser la boucle de gravitation tranchante de Moby Dick. Moby Dick, c'est l'électron libre autour du noyau terrestre, une petite boule blanche qui tourne à grande vitesse et pulvérise tout sur son passage. En procédant à ce type de tracé, Melville fait passer Achab dans une *zone hyperboréenne*, une *zone arctique*. Deleuze parle de *zone d'indistinction*, d'*indiscernabilité*, d'*ambiguïté*⁶⁴. « Achab n'imité pas la baleine⁶⁵, il devient Moby Dick, il passe dans la zone de voisinage où il ne peut plus distinguer Moby Dick, et se frappe lui-même en la frappant⁶⁶. »

Tant que le point d'intersection n'a pas été trouvé, il n'y a rien, Achab n'est rien parce que Moby Dick n'est pas là devant lui. La photographie n'a pas de support, ne s'est pas révélée. Achab est « un rai de lumière vive, certes, mais qui n'avait nul objet à colorer, et donc un néant⁶⁷ ». Dresser une cartographie du roman consiste aussi à scruter le sens de ces indistinctions. Melville suscite l'action. Il suscite la vérification. La thèse ne s'en cache pas, les expériences sont conduites de façon pragmatique. Autrement dit, nos outils de pensée sont avant tout ceux qui relèvent de l'expérience du geste de création. Les gestes que Melville suggère sont extrêmement *originaux* parce qu'il a commencé par les comprendre au pied de la lettre, soit, avant que les romans, *Moby-Dick*, *Bartleby*, *Redburn*, *Pierre ou les Ambiguïtés*, ne soient écrits : antériorité du faire sur le dire. À vingt-et-un ans, il s'embarque à bord du trois-mâts baleinier l'*Acushnet* pour les Galápagos, le 31 mars 1840. Il déserte en juillet 1842 sur l'île Nuku Hiva dans l'archipel des Marquises. Voilà, littéralement, quel est le premier archipel melvillien, les Îles Marquises. Ça fait immédiatement style : c'est luxuriant et, comme par hasard, l'endroit le plus central du Pacifique, monstrueusement entouré d'eau, là où il y a la plus grande concentration de

62. Melville, *op. cit.*, p. 229. « Therefore, he must wait for the next ensuing season. Yet the premature hour of the *Pequod's* sailing had, perhaps, been correctly selected by Ahab, with a view to this very complexion of things. Because, an interval of three hundred and sixty-five days and nights was before him ; an interval which, instead of impatiently enduring ashore, he would spend *in a miscellaneous hunt* ; (...) », éd. o., *op. cit.*, p. 222.

63. *Ibid.*, p. 230. « So (...) ; any wind but the Levanter and Simoom, might blow Moby Dick into the devious zig-zag world-circle of the *Pequod's* circumnavigating wake. » éd. o., *ibid.*

64. Deleuze, *op. cit.*, p. 100.

65. Deleuze écrit ce texte (en français) avant la traduction de Jaworski, et emploie, sans en avoir l'air, une autre forme d'indistinction : « la baleine » n'est pas « le cachalot ». Masculin et féminin sont confondus.

66. *Ibid.*, p. 100.

67. Melville, *op. cit.*, p. 231. « a ray of living light, to be sure, but without an object to color, and therefore a blankness in itself. » éd. o., *op. cit.*, p. 224.

cachalots. Il se réfugie chez les Taïpis (Typee), tribu cannibale, au passage trouve les racines de ce cher Quiqueg, écrit trois romans qui relatent cette suite de désertions, ce passage d'île en île, de baleinier en baleinier : *Typee* (1846), *Omoo* (1847), *Mardi* (1849). Il a fait, maintenant il construit son archipel littéraire ; il glisse pas à pas de l'autobiographie – *Taipis*, *Omoo* – à la fiction – *Mardi*. Puis, onze ans après avoir embarqué pour la première fois sur un baleinier, *Moby-Dick* (ap)paraît. Il a créé sa *mythologie blanche* au seuil d'une économie résolue⁶⁸.

Deleuze considère qu'« on ne comprend pas le pragmatisme quand on y voit une théorie philosophique sommaire pensée par les Américains. En revanche, on comprend la nouveauté de la pensée américaine quand on voit dans le pragmatisme une des tentatives pour transformer le monde, et pour penser un nouveau monde, un nouvel homme en tant qu'ils se font⁶⁹ ». Toujours selon Deleuze, Melville (avec Thoreau et Emerson) est de ces précurseurs. Aussi grâce à ces gestes originaux, Melville construit des figures originales dans chaque roman. Achab⁷⁰, Bartleby, Billy Budd... Melville (Ismaël) dit d'Achab qu'il a fini « par s'imposer aux dieux et aux démons comme une sorte d'entité indépendante, née d'elle-même. Mieux : il pouvait vivre et brûler d'une flamme sinistre, tandis que la vitalité ordinaire à laquelle il était associé s'éloignait horrifiée de cette naissance spontanée sans géniteur connu⁷¹. » Le regroupement de ces différentes figures constitue un archipel que Jaworski a étudié dans *Melville, le désert et l'empire*. Chaque fragment de l'archipel a des caractéristiques qui prennent un sens cinématographique avance Deleuze : *panoramique* et *travelling*, « processus stationnaire et vitesse infinie⁷² ». Achab, dans la cartographie des gestes de montage de la figure serait la vitesse infinie, « le rai de lumière vive », le javelot. Achab en perdant sa vitalité ordinaire n'emploie même plus ce qui le rapproche de ses congénères — le langage —, en n'étant plus que ce rai qui fait cap sur l'impact, il n'est plus que « vestige[s] ou projection[s] d'une langue originale, unique première et porte[nt] tout le langage à la limite du silence et de la musique⁷³. »

La carte permet de repérer ce *perspectivisme en archipel*. Elle en pose à la fois le tracé, mais aussi la grille cinématographique-acoustique : panoramique et *travelling* jouent aussi dans l'espace sonore. Souvenez-vous des *takes* des Indiens Cibecue étudiés par Keith Basso (cf. note 47). La carte que dresse le roman décrit un jet de lance qui mène au *take* ultime : l'endroit précis où se croisent Achab et Moby Dick, le moment précis quand il n'y a plus qu'un seul

68. *Moby-Dick*, dans un élan qui va durer, agirait comme un lanceur d'alerte, à propos d'une industrie baleinière écologiquement dévastatrice et ce, juste avant les premières grandes extractions pétrolières nord-américaines qui débutent en 1855 et qui signent le déclin de l'utilisation de l'huile de baleine pour l'éclairage au profit du pétrole lampant.

69. Deleuze, *op. cit.*, p. 110.

70. De toute évidence inspiré par la figure d'Edmund Gardner, capitaine de l'Essex, attaqué par Mocha Dick.

71. Melville, *op. cit.*, p. 231. Achab est un exemple d'original que Deleuze analyse. « (...) forced itself against gods and devils into a kind of self-assumed, independent being of its own. Nay, could grimly live and burn, while the common vitality to which it was conjoined, fled horror-stricken from the unbidden and unfathered birth. » éd. o., *op. cit.*, p. 224.

72. Deleuze, *ibid.*, p. 107.

73. *Ibid.*, p. 106.

point de vue, quand il n'y a plus qu'une seule sorte de son, l'instant éphémère où le fragmentaire est réconcilié, où le langage est blanchi : le moment où la mer se referme sur le *click click* du cachalot blanc⁷⁴, avec lui un corps à jambe d'ivoire qui, définitivement, s'abandonne au silence et à la solitude. Il n'y a plus de concept, plus de dire, juste du faire et là peut commencer le travail. Une immersion totale.

AU GAILLARD D'AVANT

Alors au gaillard d'avant, on faisait par la forme (voir tout ce qui précède dans ce livre).

POUR FINIR LA CHASSE

Enfin, relevons deux choses. Premièrement, la chaîne continue décrite ici, qui nous fait sans cesse passer du dire au faire, se prête bien au travail engagé sur *Moby-Dick*, et le système de cartographie mis en place facilite le travail. Il y a, sur le même mode, d'autres chaînes continues, dont je viens de parler et qui peuvent être internes à un maillon de la chaîne générale qui, pour rentrer au cœur des analyses, devront être reprises. J'ai notamment traité auparavant⁷⁵ du processus qui guide la pensée créatrice à partir de la relation entre des gestes de collecte et des gestes de pensée chez Darwin. Des gestes de collecte – voir, prendre, disposer, monter, transporter, conserver, classer – vont avec des gestes de pensée (« *I think* », hypothèse darwinienne) – choisir, expérimenter, hiérarchiser, analyser, supposer, projeter et conceptualiser. L'organisation et l'application de cette chaîne continue participent à l'effectivité de la logique fondamentale de *montage spontané du fragmentaire*. La carte, endosse des fonctions multiples ; à elle seule, traduit presque l'intégralité des opérations de cette chaîne darwinienne. Ces types de chaînes *darwinienne* ou *melvillienne* – ce sont presque des algorithmes – sont applicables à chaque moment du dire et du faire. Elles permettent d'augmenter le niveau de précision des analyses. Elles constituent des modèles simples, étant entendu que l'important ne tient pas dans la crédulité à l'égard de leur usage, mais vaut pour ce qu'on en fait et pour les résultats qu'elles obtiennent. La durabilité de leurs objets, comme pour le javelot, réside dans leur usage et dans notre capacité à les régénérer, grâce à ce qui nous tombe sous la main, grâce à nos navigations sans cap. Enfin, second point, le processus décrit n'est pas achevé, il n'a pas délivré tous ses résultats. Il a toutefois mis à jour, tout en confirmant l'opérabilité de la méthode, un certain nombre d'éléments porteurs sur les dispositions du roman de Melville à produire des objets de recherche en prise avec nos considérations actuelles sur la volatilité et la mobilité des objets artistiques, ainsi que sur le potentiel de ces outils artistiques à prendre part aux débats éthiques qui touchent à la durabilité des ressources généralisées.

74. Pourquoi Moby Dick est-il blanc ? Soit parce qu'il est albinos, soit parce qu'il est blanchi par la vieillesse — en vieillissant la peau des cachalots devient claire.

75. Ces conclusions résultent de l'étude sur l'*Amphiroa Orbignyana* de Darwin, in P. Baumann, « hypothèse par indifférence vs fiction juridique », *op. cit.*



TRACER

Ressources et repères.

BIBLIOGRAPHIE

LE CACHALOT

- BACON Lloyd, *Jim le harponneur*, [film], Warner Bros, 80 min, 1930.
- BEALE Thomas, *The natural history of the sperm whale : To which is added a sketch of a South-Sea whaling voyage, in which the author was personally engaged*, London, J. Van Voorst, 1839.
- CAMPER Adriaan Gilles, CAMPER Petrus, CUVIER Georges, *Observations anatomiques sur la structure intérieure et le squelette de plusieurs espèces de cétacés*, Paris, Dufour, 1820.
- CAZILS Nelson, *Dix siècles de pêche à la baleine*, Rennes, Ouest-France, 2000.
- CHASE Owen, *La tragédie de l'Essex ou le fantôme de Moby Dick*, La Rochelle, La Découverte, 2013 (1821).
- CLEMENTS C. F., BLANCHARD J. L., NASH K. L., HINDELL M. A. & OZGUL A., « Body size shifts and early warning signals precede the historic collapse of whale stocks », *Nat. Ecol. Evol.* 1, 0188, 2017.
- COCKAYNE Angela, HOARE Philip, *The Big Read*, [en ligne], Peninsula Art & Plymouth University, 2012, (enregistrement d'un chapitre par jour) <http://www.mobydickbigread.com/> ou <https://soundcloud.com/moby-dick-big-read>
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DERAIL-IMBERT Agnès, *Moby Dick, allures du corps*, Paris, Rue d'Ulm, 2000.
- DURAND Régis, *Melville : Signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.
- EKSYMÄ Anna-Reeta, KOJONEN Edward, *Scandinavie : l'appel de la nature 2/5, la baleine*, 43 mn, Arte YLE, 2016.
- GARDE François, *La baleine dans tous ses états*, Paris, Folio, 2016.
- GIONO Jean, *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard, 1943.
- HOWARD Ron, *Au cœur de l'océan*, [film], Warner Bros et associés, 121 min, 2015 (adaptation du livre de Nathaniel Philbrick).
- HUSTON John, *Moby Dick*, 116 min, Metro Goldwyn Mayer home entertainment, 1965 (scénario Ray Bradbury, avec Gregory Peck et Orson Wells).
- JAWORSKI Philippe, *Melville le désert et l'empire*, Paris, Rue d'Ulm, 1986.
- KONRAD C., GERO S., FRASIER T., WHITEHEAD H. (Submitted), « Kinship influences sperm whale social organization within, but not between, social units », *Royal Society Open Science*, 2017.
- LACÉPÈDE Étienne de, *Œuvres du comte de Lacépède : comprenant l'histoire naturelle des quadrupèdes ovipares, des serpents, des poissons et des cétacés*, Paris, P. Dumenil, 1836.
- LE BRUN Dominique (présenté par), *Le mystère de la baleine blanche, aux origines de Moby-Dick*, (avec des textes d'Owen Chase, Thomas Nickerson, anonyme, Herman Melville), Paris, Omnibus, 2015.
- LEE Sangmog, *Chasseurs de baleines, la frise de Bangudae, Corée du Sud*, Paris, Errance, 2011.
- MARTIN Robert K., « Melville and Sexuality » in *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge, Robert S. Levine/Cambridge University Press, 1998, p. 186-201.
- MAYOUX Jean-Jacques, *Melville par lui-même*, Paris, Seuil, 1958.
- MELVILLE Herman, *Bartleby le scribe (Œuvres IV)*, Paris, NRF Gallimard, La Pléiade, 2010, traduit par Philippe Jaworski.
- MELVILLE Herman, *Mardi*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2011, traduit par Rose Celli.
- MELVILLE Herman, *Moby-Dick or the whale*, New York, Harper & Brothers, 1851.
- MELVILLE Herman, Kent Rockwell (illustrations), *Moby-Dick or the whale*, Chicago, The Lakeside Press, 1930.
- MELVILLE Herman, *Moby Dick ou le cachalot blanc*, Paris, Le Sagittaire, 1954, traduit par Armel Guerne.
- MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Garnier Flammarion, 1989, traduit par Henriette Guex-Rolle.
- MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1971 (1941), traduit par Jean Giono, Lucien Jacques, Joan Smith, illustration Marc P.G. Berthier.
- MELVILLE Herman, *Moby-Dick ou le cachalot (Œuvres III)*, Paris, NRF Gallimard, La Pléiade, 2006, traduit Philippe Jaworski.
- MELVILLE Herman, *Omou*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1997, traduit par Philippe Jaworski.
- MELVILLE Herman, *Taïpi*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 (1952), traduit par Théo Varlet et Francis Ledoux.
- OLSON Charles, *Appelez-moi Ismael, (Call Me Ishmael, 1947)*, Paris, Gallimard, 1962, traduit par Maurice Beerblock.
- PHILBRICK Nathaniel, *La véritable histoire de Moby Dick, le naufrage de l'Essex qui a inspiré*

Herman Melville, Paris, J. C. Lattès, 2000, traduit par Gérard Messadié.
RAMOS Philippe, *Capitaine Achab*, [moyen métrage], Les films Hatari, 25 min, 2003.
RAMOS Philippe, *Capitaine Achab*, [long métrage], Florence Borelly, Olivier Guerpillon, 105 min, 2007.
REYNOLDS Jeremiah N., *Mocha Dick*, Paris, Du Sonneur, 2013, traduit par Thierry Gillyboeuf.
RUSPOLI Mario, *À la recherche du cachalot*, Paris, Éditions de Paris, 1955.
RUSPOLI Mario, *Les hommes de la baleine*, [documentaire], 28 min, Dvd éditions Montparnasse, 1956.
RUSPOLI Mario, MARKER Chris, *Vive la baleine*, [documentaire], 18 min, Dvd éd. Montparnasse, 1972.
SARANO François, *Le retour de Moby-Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les hommes et les océans*, Arles, Actes Sud, 2017.
SCHULTZ Elizabeth A., *Unpainted to the Last Moby-Dick and Twentieth-Century American Art*, Pittsburg, University Press of Kansas, 1995.
SCORESBY William, *An account of the Arctic regions with a history and description of the northern whale-fishery*, Edinburgh, A. Constable & co., 1820.
STUMPFHAUS Jürgen, *La véritable histoire de Moby-Dick*, [documentaire], Arte, 2015.
SYLVESTRE Jean-Pierre, *Les baleines et autres rorquals*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2010.
SYLVESTRE Jean-Pierre, *Cétacés du monde : Systématique éthologie biologie écologie statut*, Versailles, Quae, 2014.
SZENDY Peter, *Les prophéties du texte – Léviathan, lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004.
VIART Christophe, *La gamme*, Rennes, Incertain sens, 2005.
VIART Christophe, *Têtes ou queues*, Rennes, Incertain sens, 2004.
VINCENT Guillaume, SARANO François, *La planète des géants*, [film documentaire], 3x52 min, Ciné Film Europe, 2015.
WEBB Milliard, *The Sea Beast*, [film], 100 min, 1926.
WELLS Orson, *Moby Dick*, [unfinished film], 22 min, 1971.
WHITEHEAD Hal, *Sperm Whales, Social Evolution in the Ocean*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

SAUVAGE (VIE)

BASSO Keith, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2016.
BOUTET Antoine, *Le plein pays*, [documentaire], 58 min, 2009, (sur Jean-Marie Massou).
DIDEROT Denis, *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, 2002.
KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017.
LE CLÉZIO Jean-Marie, *Hai*, Genève, Skira, 1971.
LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.
MALINOWSKI Bronislas, *La vie sexuelle des sauvages du Nord-Ouest de la Mélanésie*, Paris, Payot, 1930.
PÉTREQUIN Anne-Marie et Pierre, *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée*, Paris, RMN, 2006.
THOREAU Henri-David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2014 (1854), traduit par L. Fabulet.
VEQET, *Peaux de phoque*, Paris, Autrement, 1988.
WISE Michael D., *Producing Predators, Wolves, Work and Conquest in the Northern Rockies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2016.

FAIRE DIRE (LANGAGES)

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (1962), traduit par Gilles Lane.
BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1980)*, Paris, Seuil IMEC, 2003.
BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, « Sémantique de l'objet », Paris, Seuil, 1985.
BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1953.
BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
BECKETT Samuel, *Poèmes suivi de mirlitonades*, Paris, Minuit, 1992.
BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, « La tâche du traducteur », Paris, Gallimard, « folio essais », 2000, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, (1985) 1999.
CRONIN Michael, *Eco-Translation : Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*, Milton Park, Abingdon, Oxon : Routledge, 2017.

CRONIN Michael, *Translation in the Digital Age*, Milton Park, Abingdon, Oxon : Routledge, 2013.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, « la mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », Paris, Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? », 1998, *Cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 2005.

ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de la traduction*, Paris, Grasset, 2007.

JOCKERS Matthew L., *Macroanalysis, digital Methods & Literary history*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2013.

LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

LARBAUD Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1997.

MALLARMÉ Stéphane, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.

PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999.

RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois, 2000, traduit de l'espagnol par Éric Beuamatin.

OBJETS ET EXPÉRIENCES (RECHERCHE)

BAUMANN Pierre, THIDET Stéphane (dir.), *Cracovie*, Bordeaux, PUB, 2012.

BAUMANN Pierre, DELCOUR Sabine (dir.), *De Cibecue à Lemniscate*, Bordeaux, PUB, 2017, avec BAPPEL Chloé, BEAUDOUIN Étienne, BIELLE Christine, etc. inclus disque vinyle.

BAUMANN Pierre, de BEAUFFORT Amélie (dir.), *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, Bordeaux/Bruxelles, PUB / ARBA, 2016.

BAUMANN Pierre, « Reading *Moby-Dick*. The Question of Sustainability in Research in the Arts » / « Lendo *Moby-Dick*. A Questao da Sustentabilidade na Investigacao em Arte », in QUARESMA José (dir.), BAUMANN Pierre (co-dir.), *New Perspectives on Research in the Arts Between Serendipity and Sustainability*, Lisboa, U. Auckland / Creative Arts and Industries – U. Bordeaux Montaigne / CLARE, Lisboa, 2017, p. 18-71.

BAUMANN Pierre, « Hypothèse par indifférence vs fiction juridique (Recherche et continuité des écritures liquides II) », in QUARESMA José (dir.), *Research in Arts and Absurdity*, Lisboa, ESTC/U. Auckland / Creative Arts and Industries Dance Studies, Lisboa, 2016, p. 143-162.

BAUMANN Pierre, « Je ne sais pas ce que c'est, mouvement, détournement, montage » in QUARESMA J., Rosa Dias, F. (dir.) *Research in Arts, The Oscillation of the Methods*, Lisboa, FCT, 2015, p. 157-178.

BAUMANN Pierre, « Recherche et continuité des écritures liquides I. Retour sur un geste de plançon et une création de Darwin », in SAUVANET Pierre (dir.), *Écriture et création, Les Cahiers d'ARTES*, Bordeaux, PUB, 2016, p. 35-52.

BEUYS Josphe, HARLAN Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992.

COLOMES Anne, *antarctique*, [video] [en ligne], film 16 mm, 16 min 04 s, 2008, <https://vimeo.com/5607319>

CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur, essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2016 (2009), traduit par Marc Saint-Upéry.

DAUTREY Jehanne (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Folio Essais, 2005.

DURHAM Jimmie, *Écrits et manifestes*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2009.

FILLIOU Robert, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koeln-New York, Kasper König, 1970.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943.

FRANQUIN Gaston, *Le gang des gaffeurs*, vol. 12, Paris-Bruxelles, Dupuis, 1976.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification, Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, « Cas de figure », 2012.

HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-temps, de la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, avril 2017.

INGOLD Tim, *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, traduit par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa.

LEROI-GOURHAN André, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
 LÉVY Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.
 MÉLARD François, *Écologisation, Objets et concepts intermédiaires*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2008.
 ODIN Florence, THUDEROZ Christian, *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.
 PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2014 (1942).
 SIMON Jean-Pierre, CHAZALVIEL Céline, GOLSENNE Thomas, *Bricologie. La souris et le perroquet*, Nice, Villa Arson, 2015.
 SMITH Tomas, *Hôtel nous sommes de passage*, Bordeaux, 2017.
 VINCK Dominique, « De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2009, (Vol. 3, n° 1).
 WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

MILIEUX (ÉCOLOGIE)

BEGON M., TOWSEND C. R. & HARPER J. L. , *Ecology : From Individuals to Ecosystems*, Wiley-Blackwell, 2005.
 BOUTELOUP Jacques, *Vagues, Marées, Courants marins*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1979.
 BREDEKAMP Horst, *Les coraux de Darwin*, Paris, Les presses du réel, 2008, traduit de l'allemand par Christian Joschke.
 CAILLOIS Roger, *Méduse et Cie*, Paris, Gallimard, 1960.
 CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, La couleur des idées, 2014.
 DARWIN Charles, *Le corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*, Paris, Payot & Rivages, 2008, traduit par Maxime Rovere.
 DARWIN Charles, *L'origine des espèces*, Paris, Seuil, 2013, traduit par Thierry Hoquet.
 FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943.
 GRASSÉ Pierre-Paul, « La reconstruction du nid et les coordinations interindividuelles chez *Bellicositermes natalensis* et *Cubitermes* sp. La théorie de la stigmergie : essai d'interprétation du comportement des termites constructeurs », in *Insectes sociaux*, vol. VI, 1959.
 GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
 HAECKEL Ernst, *Kunst Formen der Natur, Kunst Formen aus dem Meer*, München, Prestel, 2012 (1899).
 LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Flammarion, 2000.
 LÉVY Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.
 PORTMANN Adolf, *La forme animale*, Paris, Payot, 1961.
 SARDET Christian, *Plancton, aux origines du vivant*, Paris, Ulmer, 2013.
 UEXKÜLL Jacob von, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010 (1956).
 SERRES Michel, *Éclaircissements*, cinq entretiens avec Bruno Latour, Paris, François Bourin, 1992.
 TANSLEY A. G., « The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms », *Ecology*, Vol. 16, No. 3 (Jul., 1935), p. 284-307
 THOREAU Henri-David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2014 (1854), traduit par L. Fabulet.
 THOM René, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion Champs, 1983.
 WHITE Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

LE PACIFIQUE (« LIGNES D'ERRE »)

BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938.
 BOUGAINVILLE Louis-Antoine de, *Voyage autour du monde*, Paris, La Découverte, 2006.
 COOK James, *Relations de voyage autour du monde*, Paris, La Découverte, 1998, traduit par Gabrielle Rives.
 DARWIN Charles, *Voyage d'un naturaliste autour du monde*, Paris, La découverte, 2003 traduit par Edmond Barbier.
 DÉLÉAGE Pierre, *La folie arctique*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017.
 DELIGNY Fernand, *Cartes et lignes d'erre, Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, Paris, L'Arachnéen, 2013.
 IMBERT Michel, NÈGRE Julien, « Le tracé extravagant des cartes dans *Moby-Dick* et *Walden* », *Transatlantica* [En ligne], 2012, URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6042>

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.

JAVARY Cyrille J.-D., FAURE Pierre (traduction et commentaires), *Yi Jing, le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2012.

LAPÉROUSE Jean-François, *Le voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la Boussole (1785-1788)*, Paris, la découverte, 2008.

MICHELET Jules, *La Mer*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1983.

MOITESSIER Bernard, *Vagabond des mers du Sud*, Paris, J'ai Lu, 2012.

PESSOA Fernando, *Ode maritime et autres poèmes*, Paris, La Différence, coll. Orphée, 2016.

SHACKLETON Sir Ernest, *L'odyssée de l'« Endurance »*, Paris, Phébus, 1988, traduit par Marie-Louise Landel.

SLOCUM Joshua, *Seul autour du monde*, Bordeaux, Zeraq, 2014.

TESSON Sylvain, FREBOURG Olivier, JOFFRIN Laurent, SAVIN Tristan, *L'aventure, pour quoi faire ?*, Paris, Points, 2013.

TRAVAIL ET FICTION (LES MONSTRES)

AUSTER Paul, *Léviathan*, Arles, Actes Sud, 1992, traduit par Christine Le Bœuf.

BAUMAN Zygmunt, *Le présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007, traduit par Laurent Bury.

BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Folio, 1983 (1944), traduit par Paul Verdevoye, Nestor Ibarra et Roger Caillols.

CARPENTER John, *The Thing*, [film], Universal Pictures et Turman-Foster Company, 109 min, 1982.

CASTAING-TAYLOR Lucien, PARAVEL Verena, *Leviathan*, [docu.] Castaing-Taylor / Paravel, 87 min, 2012.

CONTI Anita, *Racleurs d'océans*, Paris, Payot, 2017.

CONTI Anita, *Racleurs d'océans*, [court métrage], 20 min, 1952, consultable sur ARTE <http://cinema.arte.tv/fr/article/racleurs-doceans>

CONTI Anita, *L'océan, les bêtes et les hommes ou l'ivresse du risque*, Paris, Payot, 2002.

CONTI Anita, *Géants des mers chaudes*, Paris, Payot, 2002.

DE LA CROIX Robert, *Navires sans retour*, Genève, Famot, 1976.

FLUSSER Wilém & BEC Louis, *Vampyroteuthis infernalis*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2015.

HEMINGWAY Ernest, *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, 1952, traduit par Jean Dutourd.

HEMINGWAY Ernest, *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, 2017, traduit par Philippe Jaworski.

HOBBS Thomas, *Léviathan*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, traduit par Gérard Mairet.

HUGO Victor, *Les travailleurs de la mer*, Paris, Flammarion, 1980.

KRAUS Chris, *I love Dick*, Paris, Flammarion, 2016 (1997), traduit par Alice Zeniter.

POE Edgar Allan, *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, « le géant blanc », Michel Lévy, 1858 (1938), traduit par Charles Baudelaire.

POULAIN Catherine, *Le grand marin*, Paris, Olivier, 2016.

SIMON Dan, *Terreur*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 2008 (2007), traduit par Jean-Daniel Brèque.

SPIELBERG Steven, *Jaws (Les dents de la mer)*, [film], Universal Pictures, 124 min, 1975.

STEINBECK John, *Dans la mer de Cortez*, Arles, Actes Sud, 1989 (1851), traduit par Rosine Fitzgerald.

STROKSNES Morten A., *Le livre de la mer, ou l'art de pêcher un requin géant à bord d'un canot pneumatique sur une vaste mer au fil des quatre saisons*, Paris, Gallimard, 2017, traduit du norvégien par Alain Gnaedig.

WILDE Oscar, *Salomé*, Toulouse, Ombres, 1993.

ÉCOUTES

KOSTELANETZ Richard, CAGE John, *Conversation avec John Cage*, Paris, Syrtes, 2000, traduit par Marc Dachy.

MASSOU Jean-Marie, *Sodorome, volume 1*, [dique], Vert Pituite/Metamkine, 2017.

RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits, manifeste futuriste 1913*, Paris, Allia, 2014.

JOY Jérôme, SINCLAIR Peter, *Locus Sonus, 10 ans d'expérimentations en art sonore*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2015.

SZENDY Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy.

FLUX (APPROCHES)

(Tous les liens ont été consultés en 2017)

BOOTH Zachary, Vocabulary analysis of project Gutenberg, [en ligne], 2000, <http://www.mine-control.com/zack/guttenberg/index.html> (analyse de la densité de vocabulaire)

BUSNEL François, *La Grande Librairie : Bret Easton, Eric Fottorino, Dany Laferrière, Martin Winckler, Catherine Poulain...* [enregistrement vidéo] [en ligne], diffusée le 18 02 2016, France 5, <https://www.youtube.com/watch?v=GZOADNSih7Q>

COLLÈGE DE FRANCE, *Le rêve des formes : Art, sciences & cie* [enregistrement vidéo en ligne], *Les formes de l'intelligence collective*, David Chavalarias, <http://www.college-de-france.fr/site/alain-prochiantz/symposium-2017-09-07-10h00.htm>

CNRS IMAGES DES MATHÉMATIQUES, AUDIN Michèle, *La baleine, la cycloïde et le cylindre*, <http://images.math.cnrs.fr/La-baleine-la-cycloïde-et-le.html>

FIÉVET Daniel, *Le temps d'un bivouac : Cachalots surprenants géants des mers*, [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 17.08.2017, France inter, invité François Sarano, <https://www.franceinter.fr/emissions/le-temps-d-un-bivouac/le-temps-d-un-bivouac-17-aout-2017>

GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, *La compagnie des auteurs : Herman Melville 1/4, La difficile existence de Melville*. [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 08.02.2016, France culture, invité Philippe Jaworski, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/herman-melville-14-la-difficile-existence-de-melville>

GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, *La compagnie des auteurs : Herman Melville 2/4, Moby Dick œuvre monstre*. [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 09.02.2016, France culture, invitée Agnès Derail, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/herman-melville-24-moby-dick-oeuvre-monstre>

GATEAU Marguerite, *Lecture d'enfance : Moby-Dick de Herman Melville*, [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 10.07.2017, France inter, lecture par Juliet Berto, <https://www.franceculture.fr/emissions/lectures-denfance/moby-dick-de-herman-melville>

GLOTIN Hervé, Université de Toulon, <http://glotin.univ-tln.fr/>

INA, *Marguerite Duras à propos des adaptations cinématographiques de roman*, [video], 2min 22s, 1966 <https://www.ina.fr/video/I04258916/marguerite-duras-a-propos-des-adaptations-cinematographiques-de-roman-video.html>

INA, *La pêche à la baleine à mains nues*, [video] [en ligne], 8min 40s, Açores, 02 aout 1979, <http://www.ina.fr/video/CPB7905542003>

INA, *Pêche baleine/Monaco*, [video] [en ligne], France 2, 1mn 23s, 20 octobre 1997, <https://www.ina.fr/video/CAB97133937>

JEANNENEY Jean-Noël, *Concordance des temps, La baleine : fragile héritage*, [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 24.04.2015, France Culture, invité Michel Pastoureau, <https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/la-baleine-fragile-heritage>

LES COURS DU COLLÈGE DE FRANCE, *Fictions Politiques (7/12) : Face au Léviathan : l'évènement visuel*, [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 02 05 2017, France culture, Patrick Boucheron <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/fictions-politiques-712-face-au-leviathan-levenement-visuel>

LOUAPRE David. *Science étonnante* [en ligne], <https://sciencetonnante.wordpress.com/2013/02/04/pourquoi-moby-dick-est-un-livre-exceptionnel-et-autres-enseignements-de-la-litterature-numerique/>
MAGNUM PHOTO, Erich Lessing Austrian (b. 1923) contributor (photographer), [en ligne], https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZD10#/CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZD10&POPUPID=2TYRYDPQU_5&POPUP-PN=19 (photographies du tournage de *Moby-Dick*, J. Huston, 1954).

MESSIER Martin, BERNIER Nicolas, *La chambre des machines*, [performance filmée] [en ligne], 2 min, 2010 (intonarumori réalisés par Alexandre Landry).

UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE DE CATALOGNE, Laboratoire d'applications Bioacoustiques. *Listen to the deep ocean* [en ligne], <http://www.lab.upc.edu/acoustics/index.html>

VIDARD Mathieu. *La tête au carré : Plongée avec les cachalots*, [enregistrement radio] [en ligne], diffusée le 26 09 2017, France inter, invités François Sarano, Fabienne Delfour. <https://www.franceinter.fr/emissions/la-tete-au-carre/la-tete-au-carre-26-septembre-2017>



TABLE

LIRE MOBY-DICK.	.3
32H16MIN	https://soundcloud.com/moby-dick-project
FAIRE MOBY-DICK.	.5
ÉTYMOLOGIE	6
EXTRAITS	7
EXTRAITS	8
CHAPITRE 1 À CHAPITRE 135	9
ÉPILOGUE	144
OBJETS INTERMÉDIAIRES.	.145
GAILLARD D'ARRIÈRE	146
GAILLARD D'AVANT	148
GESTES	150
INSTRUMENTS ET INSCRIPTIONS	152
PROCESSUS INTERMÉDIAIRES	154
AFFICHE DIRE <i>MOBY-DICK</i>	156
PRÉPARATION JOURNÉE DIRE <i>MOBY-DICK</i>	157
JOURNÉE DIRE <i>MOBY-DICK</i>	158
PARTIR – RACONTER.	.161
JEAN DUPUY, OLGA ADORNO, AUGUSTIN DUPUY – DÎNERS À NANTUCKET	162
CATHERINE POULAIN – « NE PAS RETOURNER À SOI »	166
ANNE COLOMES – C'EST UNE PRESQU'ÎLE, TU MARCHES SUR DES CAILLOUX ET DES MANCHOTS	174
STARBUCK, PIP, ISMAËL, QUIQUEG, FEDALLAH, TASHTEGO ET LE CHARPENTIER –	
FICTIONS SUR LA TRADUCTION	180
ÉCRIRE.	.189
CHLOÉ BAPPEL – L'AVENTURE PAR LES GESTES	190
ANNE WAMBERGUE – LES OBJETS INTERMÉDIAIRES, UNE QUESTION DE TEMPORALITÉ	194
ÉTIENNE BEAUDOUIN, SIMON DENIBOIRE – <i>MOBY-DICK</i> OU LA CHASSE AUX SONS	198
CHRISTINE BIELLE – INTELLIGENCE COLLECTIVE, UNE QUESTION D'ESPACE DE TRAVAIL	200
TOMAS SMITH – CHARGE DE RUPTURE	205
DÉCRIRE – DÉFAIRE – RÉÉCRIRE.	.207
PIERRE BAUMANN – LIRE <i>MOBY-DICK</i> , SUR LA DURABILITÉ DE LA RECHERCHE EN ARTS	208
TRACER.	.231
BIBLIOGRAPHIE	232

ÉQUIPE

Une projet collectif pédagogique et scientifique,
dirigé par Pierre Baumann
(MCF HDR, membre de l'EA CLARE 4593, équipe ARTES).
Avec Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Christine Bielle, Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Simon Deniboire, Esther Pontoreau, Camille Rousseau, Tomas Smith, Anne Wambergue
(Artistes, étudiants chercheurs en Master et en Doctorat en Art de l'Université Bordeaux Montaigne).

Avec la participation de Philippe Regnier (musicien), Anne Colomes (artiste), Jean Dupuy (artiste), Catherine Poulain (romancière) et Philippe Jaworski (traducteur).

Objets libres :

Chloé Bappel : 21.42.52.55.73.88.102.105.106.109.126.132.133
Pierre Baumann : 7.8.12↘.22.40.49.50↓.58.65.66.67.70.74.75↓.81.
92.100.104↑.114.123.131.142.143.144
Étienne Beaudouin : 20.31.33.48.59.80.84.97.103.115.120.121.
130.134
Christine Bielle : 9.11.13.23.39.56.68.69.76↓.82.86.93.98↓.101.
119↑.136
Marlaine Bournel : 10.12↘.24.43.44↑.47.50↑.75↑.76↑.79.91.108.
138
Alice Camuzeaux : 15.17.25.26.35.36.60→.63.71.98↑.124.125.129
Simon Deniboire : 28.29.78.85.87.95.140
Esther Pontoreau : 6.16.41.51.53.61.64.77→.96.107.111←.112.137
Camille Rousseau : 18.19.30.34.35.45.46.54.60←.110.111→.113.
118.122
Tomas Smith : 12↑.14.32.37.38.62.72.77←.83.89.94.104↓.117.119
↓.123.127.135.141
Anne Wambergue : 27.44↓.57.90.99.116.128.139

Crédits photos (copyleft) :

Chloé Bappel : 21.42.52.55.88.102.105.110.132
Pierre Baumann : 4.8.12↘.22.40.47.49.50↓.58.65.66.67.70.74.75↑
↓.81.92.100.104↑.114.131.134.140.142.143.144.162.146.147.148.
149.151.154.155.156.158.159.210
Étienne Beaudouin : 20.31.33.41.48.59.80.84.97.103.106.115.120.
121.130
Christine Bielle : 11.13.23.39.56.68.76↓.82.86.93.98↓.101.119↑.
136.154.155
Marlaine Bournel : 76↓.79.108↓.138
Anne Colomes : 174
Simon Deniboire : 28.29.78.85.87.95
Esther Pontoreau : 41.51.61.64.77→.97.107.111←.112
Camille Rousseau : 19.22.30.45.46.54.60←.113.118.122
Tomas Smith : 6.9.12↑↘.14.15.16.17.18.24.25.26.32.34.35↑↓.36.
37.38.43.44↑.50↑.53.60→.62.63.69.71.72.73.76↑.77←.83.89.94.9
8↑.104↓.108↑.109.111→.117.123.124.125.126.127.129.133.135.1
37.139.141.188.207.146.150.151.154.156.157.158.159.160.230.238
Anne Wambergue : 27.44↓.57.90.99.116.128

Crédits sons (copyleft) :

Étienne Beaudouin, Simon Deniboire, Philippe Regnier (introductions sonores) et toute l'équipe, ainsi que Sylvie Pivaudran, Boromée et Frédéricque Baumann pour l'enregistrement des voix.

Ouvrage tiré à 300 exemplaires.

Composé en caractères Univers, sur papier Sirio Ultra Black, Munken Print White et Cyclus Offset.

Achévé d'imprimer en mars 2018
sur les presses de l'Imprimerie Escourbiac
81300 - Graulhet - France
ISBN -979-10-300-0259-1

Documents sonores consultables sur :

<https://soundcloud.com/moby-dick-project>
(D.R. pour l'usage de la traduction)

Documents vidéos consultables sur :

<https://vimeo.com/lesobjetslibres>

Remerciements :

Hélène Saule-Sorbé, Danièle James-Raoul, Pierre Sauvanet, Karin Sion-Jenkis, Philippe Ortel, Florence Pouletty, Fabienne Oliva, Sylvie et Mathieu Pivaudran, Pierre Bourdareau, William Gomez, Hélène Marin, Nathalie Giraud, Mathieu Gil Yaquero, Philippe Regnier, Anne Colomes, Catherine Poulain, Jean Dupuy, Philippe Jaworski.

À la mémoire de Didier Sorbé, disparu en montagne le 22 septembre 2017, qui nous avait donné à lire la formidable histoire d'un compteur de saumons (*Indian Creek*).

Édition :

Captation, montage et création sonore : Étienne Beaudouin, Simon Deniboire, Philippe Regnier.
Postproduction son : Étienne Beaudouin, Simon Deniboire
Conception graphique : Pierre Baumann et Tomas Smith.
Suivi de publication, relectures et transcriptions : Christine Bielle, Pierre Baumann, Esther Pontoreau, Tomas Smith.
Impression 3D (CLARE) : Pierre Bourdareau.
Estampe : Pierre Pontoreau, Marlaine Bournel, William Gomez.

Comité scientifique :

Pierre Baumann (UBM), Amélie de Beaufort (ARBA Bruxelles), Julien Béziat (UBM), Michel Guérin (U. Aix-Marseille), Pierre Sauvanet (UBM), Hélène Saule-Sorbé (UBM), Diane Watteau (U. Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

2018 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Université Bordeaux Montaigne
33607 Pessac Cedex - www.pub-editions.fr
Collection « un artiste / des étudiants » (volume 7),
une collection créée par Hélène Saule-Sorbé.
Ouvrage réalisé avec le soutien de l'Équipe d'Accueil CLARE (EA4593) équipe ARTES et de l'UFR Humanités de l'Université Bordeaux Montaigne.

