Cerné par l'imaginaire foisonnant que suscite un nombre remarquable d'expéditions scientifiques, telle que l'expédition Ross (entre 1839 et 1843), qui permit de découvrir montagnes, volcans, flore, faune, et d'établir par inférence le Sud magnétique, l'expédition-projet Moby-Dick poursuit le sillage de cette quête de compréhension approfondie des écosystèmes fragiles, que Melville lui-même avait parcourus dans sa jeunesse après avoir embarqué, en 1840, sur l'*Acushnet*, un trois-mâts baleinier.
Remontant le fil de l'aventure et du récit de la catastrophe, par la performance-lecture de l'œuvre de Melville, les membres du projet Moby-Dick se plongent dans les milieux, les gestes et les formes de la baleinière. Marchant dans les pas des explorateurs qui les ont précédés, l'équipe analyse l'écosystème melvillien et le transpose en expérimentations artistiques. Elle se dégage du problème de l'œuvre d'art pour ne donner naissance qu'à des *objets* ontologiquement *libres*, avec l'ambition de concevoir un modèle *écopoïétique* de recherche en arts.

MOBY-DICK

Organisé en trois temps (cartographier, expérimenter et réécrire *Moby-Dick*), le projet est programmé sur trois ans (une étendue temporelle similaire à celle des grandes expéditions du XIXe siècle), et se joue lors de phases de terrain rythmées par des expérimentations individuelles spontanées : beaucoup de bricolage, de recherches, et d'inventions mais aussi des expériences communes. Se souciant des enjeux contemporains de l'art et de l'être au monde, le projet Moby-Dick croit dans la résolution de problèmes complexes par l'intelligence collective et dans la dimension éthologique de la recherche (attention accordée au vivant). Initié en 2016, ce projet, porté par le Laboratoire des Objets Libres (LOL), se développe au sein de l'Unité de Recherche CLARE de l'Université Bordeaux Montaigne. Depuis 2018, il bénéficie du soutien financier pour la recherche de l'Université Bordeaux Montaigne. Il est coordonné par Pierre Baumann et rassemble une équipe évolutive de chercheurs, d'artistes, d'écrivains, de biologistes, ainsi que des doctorants (Chloé Bappel, Tomas Smith et Anne Wambergue) et des étudiants en arts (dont Camille Rousseau).
— Chloé Herdrich —

CH. I – PRÉSENTS LIQUIDES

Depuis plus d'un an et demi, nous racontons comment ce projet avance et nous nous rendons compte que, sans exception, ces récits prennent des tournures toujours différentes pour une raison très simple. La situation du récit n'est jamais la même, ne s'adresse jamais au même public, en des lieux et des moments différents. Il y a une forme d'impermanence fluviale inhérente aux conditions mêmes de la mise en récit et donc aussi des impulsions qui déterminent les orientations de nos travaux, même si le cap est défini. Mais la raison de cette fluidité vient du fait que le parcours qui se construit est résolument incertain, dans ce qu'il expérimente, teste, tente de comprendre et de penser, dans le contexte de nos *sociétés liquides* décrites par Zygmunt Bauman. Le mouvement permanent, l'incertitude, la perte de repères et le déclin des civilisations constituent le terreau sur lequel nous avons supposé que le partage des savoirs, la sensibilité artistique et de la recherche peuvent nous permettre d'apprendre à faire avec, sur la base d'une écoute à la fois attentive aux phénomènes créatifs (dans et en dehors de l'art), ainsi qu'au contexte écologique, environnemental, anthropologique et éthologique en particulier.

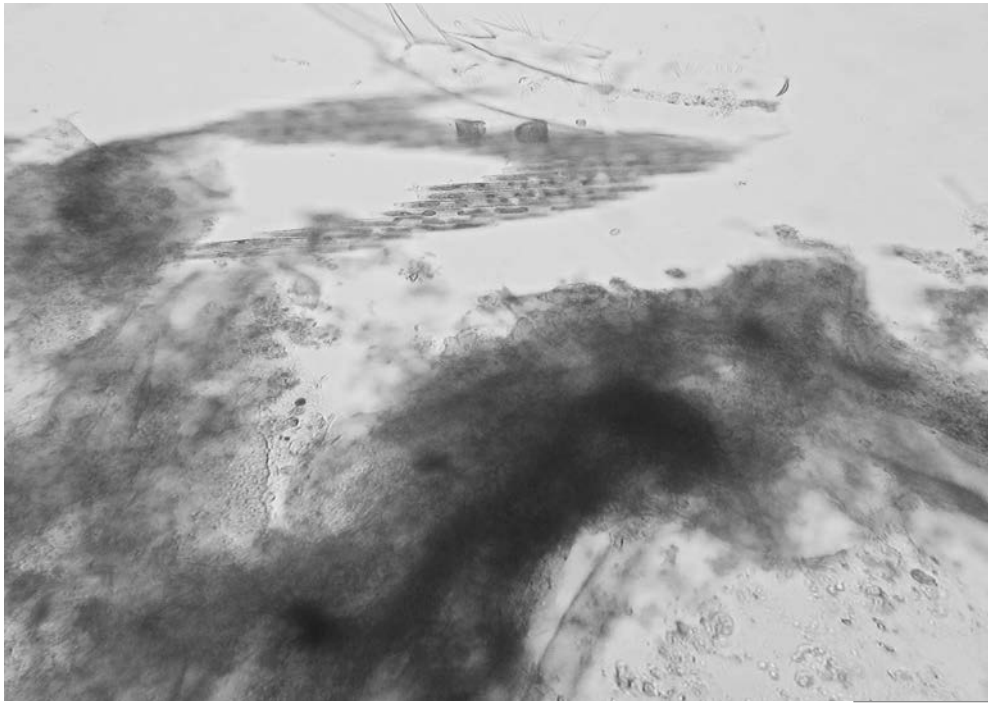
CH. II – POUR UNE LECTURE ÉCOPOÏÉTIQUE DE MOBY-DICK

Le projet Moby-Dick n'est pas parti de rien. Il a germé discrètement. Paradoxalement, c'est l'environnement institutionnel, l'université portée par ses valeurs fondamentales de liberté, qui a permis de formaliser un ensemble d'intentions de travail autour de cet objet très incertain qu'est la conception d'une *écopoïétique*. Programme il y a effectivement, puisque depuis 2017 ces travaux sont portés par une planification sur trois ans, pour une raison très simple qui pourrait être la nécessité de planifier des financements qui permettent son développement, mais aussi et surtout pour se donner le temps (sans perdre de son intensité) de pouvoir avancer plus librement avec ces incertitudes autour d'un ensemble de situations projetées et préparées. Force est de constater que dans ce contexte, l'institution universitaire (et il en est de même pour les écoles d'art incontestablement) constitue un remarquable espace de liberté, malgré ses mécanismes parfois contraignants. Avant cette formulation du programme, qui pourrait être résumé à *arpenter* (année 1*), expérimenter* (année 2) et *réécrire* (année 3) *Moby-Dick*, la référence melvillienne a traversé épisodiquement plusieurs de nos travaux. D'abord, du côté de Bartleby, comme pour beaucoup d'artistes en prise avec les complications créatives, mais aussi et surtout en direction du cachalot et notamment autour de l'observation du vivant, de ses systèmes comportementaux et des complexités que ce vivant rencontre au contact de l'humain, le plancton ayant constitué, avant le cétacé, un attrayant modèle d'étude à partir de 2011, avec l'appui de collègues du laboratoire CNRS d'Arcachon et plus récemment grâce aux travaux de Christian Sardet (plancton) et de François Sarano (cachalot). Aussi, l'approche mésologique (Uexküll,

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Watsuji et Berque), éthologique (Portmann) et écologique (Haeckel, Latour) ont constitué une base et une façon de voir, consolidée par une lecture ethno- et anthropologique. Elle fut jalonnée d'abord par l'approche expérimentale de André Leroi-Gouhran, ainsi que d'Anne-Marie et Pierre Pétrequin (étude des typologies primitives de gestes et de leur valeur symbolique) et ensuite par l'approche non anthropocentrée de Philippe Descola et d'Eduardo Kohn en particulier (déplacer le regard « au-delà de l'humain »). À cela s'ajoute la lecture ethnolinguistique et géographique, particulièrement fructueuse, de Keith Basso (prises de vue — *takes* — à partir de descriptions verbales d'un territoire). Il faut souligner, et c'est certainement ce qui caractérise également notre approche, que nous ne sommes ni des biologistes, ni des anthropologues et c'est donc avec nos propres outils de pensée que nous employons ces ressources au profit de ce que Caillois appelait (notamment dans *Méduse et Cie*) les « sciences diagonales » avec l'intention constante de leur mise en pratique expérimentale (et parfois fictionnelle). En d'autres termes, il s'agit de s'emparer de ce que Horst Bredekamp (dans *Les coraux de Darwin*[1]) appelle « le surplus de psychologie des formes », c'est-à-dire de la force de débordement de l'impulsion créatrice sur les formes de la nature.

1 Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, Dijon, Presses du réel, 2008.



Pierre Baumann, *Le livre et l'hypothèse,* « 12 La querelle des positons », diatomées, bacillaria paxillifer (cellules aux propriétés téléscopiques), 01 décembre 2013.

CH. III – CHERCHER L'ÉVÉNEMENT

Excès de simplification peut-être, la principale question contre laquelle nous revenons systématiquement buter est : comment éclairer ce qui nous pose problème ? Simplification hâtive, certes, pour le philosophe, mais question profondément pratique pour le plasticien. Question légère pour voyager léger, si on peut dire. Le premier élément de réponse est par une pratique (des idées, des concepts et des formes) de terrain comme on pourrait conduire ce que Christiane Vollaire appelle « une philosophie de terrain[2] ». Vollaire cite Foucault au début de son livre. Foucault dit qu'il « faut assister à la naissance des idées et à l'explosion de leur force : et cela non pas dans les livres qui les énoncent, mais dans les événements dans lesquels elles manifestent leur force[3] ». On ne parlera même pas ici, par la méthode qu'on emploie, d'un état d'esprit du projet — miser sur le contact avec l'explosive manifestation du réel — mais tout simplement d'une *conception générale* fortement enracinée et en dehors de toute syntaxe épistémologique. Ceci explique un certain esprit de bougeotte à aller chercher les événements ici et là au-dessus ou en dessous du niveau de la mer.

2 Christiane Vollaire, *Pour une philosophie de terrain*, Paris, Creaphiseditions, 2017.
3 Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 707.

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Les peupliers du jardin de Jean Giono, Manosque, juin 2018.
Tomas Smith, *Dire Moby-Dick*, Chapitre 69, « Les funérailles », 2017.
Laboratoire CNRS Villefranche-sur-Mer, juin 2018.

CH. IV – LA DOUBLE QUÊTE

Le projet Moby-Dick est programmé sur trois ans au sein du « Laboratoire des objets libres ».

L'approche mésologique et écosystémique qui caractérise ces travaux, et qui nous permet de parler d'écopoïétique, avait trouvé son origine, avant l'attention accordée au plancton, dans l'étude du biotope que constituait l'Atelier Brancusi. L'Atelier donnait à observer un écosystème sculptural, qui a évolué au fil du temps, d'une remarquable richesse *écologique*. Alors que Foucault conseille de trouver les idées en dehors du livre, pourquoi s'attacher à un livre et, qui plus est à un livre emblématique de l'histoire de la littérature, comme *Moby-Dick ou le cachalot* ? Un livre qui date puisqu'il fut publié en 1851, dans un autre temps, une autre ère industrielle ; un livre, en somme, loin de notre actualité ?

D'abord, parce que ce livre *est* notre événement dont parle Foucault. Un pavé dans la mare, un intouchable, un événement pris dans le temps présent (comment agit ce livre aujourd'hui ?), mais aussi un objet littéraire extrêmement discutable, voire de temps à autre rasoir et indigeste, suivi de près par une horde de spécialistes qui veillent au grain et défendent leur pré carré. C'est donc pour nous un livre à prendre avec nos propres savoirs et notre propre *actualité*[4]. C'est un livre qui entraîne dans son sillon les plus belles merveilles de la littérature (Giono, Deleuze, Senges, etc.). Derrière son apparence monstrueuse, c'est un roman dramatique ou comique, un traité métaphysique ou philosophique parfois, à l'extrême diversité littéraire.

Si c'est un livre qui fait terrain, c'est aussi un livre qui parle du terrain de manière très pratique. Il y a plusieurs milieux. Les descriptions des activités à bord du *Pequod* y sont nombreuses et parmi les plus emblématiques, il y a évidemment les scènes de chasse aux cétacés. C'est un terrain résolument impermanent et liquide, particulièrement problématique écologiquement, économiquement, humainement, biologiquement, juridiquement et politiquement.

C'est également un livre qui s'est construit à partir d'une pratique du monde, puisque Herman Melville a passé plusieurs années à bourlinguer et c'est le fruit de ces expériences qui a conduit à plusieurs de ses livres, parmi lesquels *Moby-Dick*, *Taïpi, Omou* ou encore *Mardi*. Ça, aussi, est une incitation au voyage, pour aller chercher nos propres événements.

Dernier point, *Moby-Dick* avec un trait d'union, c'est le livre. Moby Dick, sans trait d'union, c'est le personnage, l'animal, le cachalot blanc. En réalité il y a donc deux objets et deux lignes de fuite qui se croisent.

En somme, ces objets (le livre et l'animal), ces *outils,* parmi les autres qui surgissent du terrain, mettent au travail, poussent à la mise en pratique et constituent aussi une remarquable métaphore (à utiliser à doses homéopathiques) de la recherche. Si terre et terrain il y a, ce sont aussi ceux des pensées qui se dessinent au contact de ces choses.

4 Melville décrit une société au seuil du déclin industriel de la pêche à la baleine face aux premières exploitations pétrolières (1855). Aujourd'hui, avec l'abandon nécessaire du pétrole, nous sommes au seuil de nouvelles conversions.

Pierre Baumann, *Dire Moby-Dick*, chapitre 41, « Moby Dick », 2017.

CH. V – LE LOUP DANS LA BERGERIE

1 - La recherche en arts possède des spécificités qu'on ne cesse de décrire à longueur de colloques et autres journées d'études, tout aussi bien dans nos universités que dans nos écoles d'art[5], et dont il est ici inutile d'établir le pedigree puisque l'ouvrage ici présent y contribue.

Mais force est de constater qu'il est souvent difficile de faire entendre ses particularités en dehors de nos limites disciplinaires. On n'en donnera pas ici les raisons en une phrase, mais elles viennent certainement d'abord d'un défaut d'explication et d'analyse de notre part, d'une fragilité institutionnelle liée à l'incompréhension du couple université/école d'art, ensuite d'une sectorisation de la recherche propre à toute discipline, de la mauvaise interprétation des fonctions de recherche de certains protocoles artistiques, ou encore du défaut de représentation des chercheurs en arts au sein des instances dirigeantes qui structurent et financent la recherche (cas d'exception de circonstance, la présence de Leszek Brogowski au poste de vice-président à la recherche de l'université Rennes II), des assimilations problématiques entre politique culturelle et politique de recherche en arts, et on doit dire aussi en raison d'un dysfonctionnement des organismes de financement tels qu'ANR ou ERC qui ne misent pas forcément sur les projets les plus innovants[6]. Cette difficulté va donc avec l'idée que ce type de recherche expérimentale collective de terrain coûte de l'argent et que nous ne sommes pas suffisamment rompus aux méthodes qui permettent d'en obtenir, et que nos établissements en sciences humaines ne mettent pas toujours les moyens suffisants, ni les compétences adaptées pour y parvenir[7]. Il faut faire avec toutes ces contraintes, ce qui permet de comprendre pourquoi, dans bien des cas, des solutions alternatives sont envisagées (le présent ouvrage permet de découvrir certaines d'entres elles). Quoi qu'il en soit, la question de l'inscription de nos activités de recherche en arts dans ce contexte institutionnel nécessite *a minima* qu'on s'interroge objectivement sur les quelques réponses qu'il nous est possible d'apporter à ces problèmes. Nous pensons qu'il faut faire rentrer le loup dans la bergerie[8].

5 Il y aurait une tendance générale qui fait que toute activité artistique, de manière symptomatique, maintenant, fait recherche. Il faut que ça fasse recherche. Mais ça n'est pas toujours très clair.

6 Les critiques à l'égard de ces organismes sont nombreuses et proviennent de chercheurs de toutes les disciplines.

7 Nous devons souligner que dans le cas présent, le soutien financier apporté par l'université Bordeaux Montaigne au projet Moby-Dick constitue un signe significatif qui atténue ces réserves.

8 Faire rentrer le loup dans la bergerie, c'est mieux expliquer le sens de ses travaux, indifférencier et intégrer dans de mêmes équipes des personnalités issues d'universités et d'écoles d'art, casser la confusion entre chercheur et artiste, consolider un réseau de connivence de recherche disciplinaire à l'échelle nationale et internationale renforçant ainsi la mobilité de leurs acteurs, poursuivre un travail de fond sur les fonctions épistémologiques des outils de pensée artistiques affectés à la recherche (recherche *par* l'art qui diffère d'une recherche *sur* l'art), introduire des chercheurs plasticiens dans les instances de direction et d'évaluation, faire entendre l'idée que, comme toute recherche appliquée, cette recherche en arts nécessite des moyens et des structures matérielles qui coûtent et il faut donc être supporté par des politiques locales d'investissement et soumettre des dossiers aux instances de financement, enfin, laisser des traces durables et accessibles à tous. Mais c'est aussi rester loup.

CH. VI – LES CINQ CRITÈRES DE LA RECHERCHE

2 – Deuxième temps, en vue d'une meilleure inscription institutionnelle, il est utile de voir comment la recherche en arts peut répondre à la définition générale de la recherche fondamentale. Si ces intentions permettent de reposer la question des fondements de sa méthode, il faut aussi tenir compte du fait que ce sont ces critères — pour peu qu'on aille chercher ceux majoritairement employés — qui sous-tendent les processus d'évaluation et de financement de la recherche (ANR, ERC, Projet Région en particulier), et par extension conditionnent souvent son intégration institutionnelle. Si on peut décider de se défaire de ces contraintes, on peut aussi discuter de ce qu'elles apportent.

Nous avons donc pris appui sur le *Manuel de Frascati*[9], texte de référence publié par l'OCDE, qui oriente les mesures statistiques de la recherche et développement. Ce manuel veut constituer un instrument de mesure fiable. On peut considérer d'un œil suspect l'usage de ces critères s'ils restent exclusivement afférents à des facteurs économiques. Toutefois, envisagé à l'angle de la production de savoirs, la création d'instruments de mesure fiables, indépendamment des variables économiques, fait également partie des préconisations de l'UNESCO[10] dans son rapport mondial publié en 2005. Le *Manuel de Frascati* dégage cinq critères à l'appui desquels nous avons travaillé : de *nouveauté*, de *créativité*, d'*incertitude*, de *systématisation* et de *transférabilité et/ou reproductibilité*. Il a fallu en conclure que ces critères, sur le plan pratique, fonctionnent plutôt bien, même si certains d'entre eux s'avèrent manifestement moins évidents à appréhender qu'il n'y paraît[11], probablement en raison de leur effet de formatage des systèmes de pensée. Il nous semble là encore qu'il serait toujours utile de jouer au loup dans la bergerie. En effet, si ces critères peuvent structurer une certaine forme de recherche en arts à partir de l'analyse appliquée qu'on peut en faire, dans le détail, l'explication par le *Manuel* de ces dits critères trahit une méconnaissance de la part des rédacteurs de nos disciplines artistiques de terrain[12]. Aussi, s'il convient de discuter de ces critères, il faut surtout discuter l'explication de ces critères. Tel est l'un des objectifs, d'ordre politique, du projet Moby-Dick. En dernier lieu, il y a ici un paradoxe que nous cherchons à défendre : le déplacement structurel que suscite l'inscription de ces travaux de recherche en arts dans le contexte institutionnel, ici esquissé, constitue un formidable moteur de transformation des modes opératoires et d'expérimentation de la création qui se désolidarise pleinement d'une certaine forme d'académisme qui consiste à faire des œuvres, des installations, des dispositifs, etc. qui sont exposés dans des galeries, des musées, des centres d'art ou des foires.

9 Nous dédions un chapitre en fin d'ouvrage qui commente ce *Manuel de Frascati*.

10 Cf. *Vers les sociétés du savoir*, UNESCO, sld. Koïchiro Matsuura, 2005, p. 204. Je suis ici redevable à Bruno Goosse qui, au cours de nos échanges, a fait mention de sa préférence envers ce rapport. Même si cette publication a maintenant plus de 13 ans, elle enrichit et consolide substantiellement notre approche. Aussi il faut compléter cette lecture par celle d'un autre rapport, publié en 2010 par l'UNESCO sous la houlette de Irina Bokova : *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*.

11 C'est ce qui s'est dégagé à plusieurs reprises de nos échanges au cours du colloque.

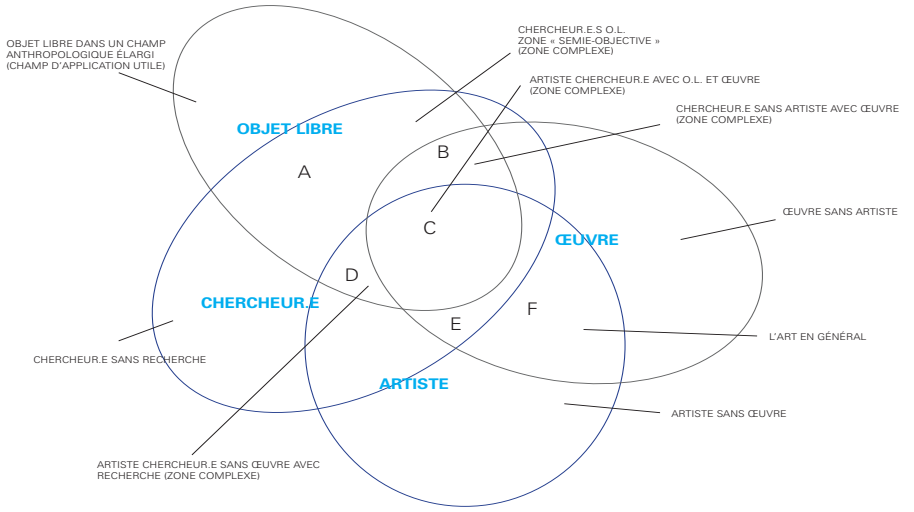
12 Il y a une forte défaillance quant à l'analyse du rôle de la création artistique systématiquement assimilée à celle des artistes et par conséquent mise en dehors du domaine de la recherche.

CH. VII – LES ZONES DE LA RECHERCHE

Le diagramme constitue une sorte de figure manifeste. Comme tout manifeste, il est simplificateur et pédagogique, mais il facilite nos activités et il permet de spatialiser nos espaces de recherche. La première composante de ce diagramme s'organise autour de la proposition d'une définition du statut des objets de recherche qui sont produits. Ces objets peuvent être tout aussi bien matériels qu'immatériels. Certains sont des œuvres, d'autres sont uniquement des objets particuliers produits dans un contexte de recherche qui ne sont pas des œuvres et ils endossent bien évidemment des fonctions différentes. Il nous semble important de travailler au détourage de chacune de ces formes particulières où un même objet opère différemment en fonction du milieu qu'il investit. Il est donc utile d'entendre qu'un objet artistique de recherche ne remplit pas les mêmes fonctions qu'une œuvre d'art, ce qui ne veut pas dire qu'une œuvre d'art ne peut pas être un objet de recherche. Aussi très simplement en circulant dans ce diagramme, on peut tester ces différentes dispositions des objets et les différentes zones qu'ils investissent.

En effet il se dessine ainsi des « zones de recherche » appareillées également par ceux qui la font. Le schéma intègre, par analogie aux œuvres et autres objets de recherche, la figure de l'artiste et celle du chercheur ou chercheuse. Alors, on peut là encore tester ces dispositions variables, parfois de manière assez amusante[13], pour mieux les définir. Nous reviendrons plus bas sur la nature de quelques objets particuliers que nous avons produits et qui pourront s'inscrire dans les zones A, B, C ou D.

13 Par exemple : qu'en est-il de la zone du chercheur qui ne produit pas d'objet de recherche ? Est-ce qu'au même titre qu'un artiste sans œuvre ce chercheur n'a pas de recherche ? Quels sont les critères qui permettent de dire qu'il ne fait pas de recherche ?



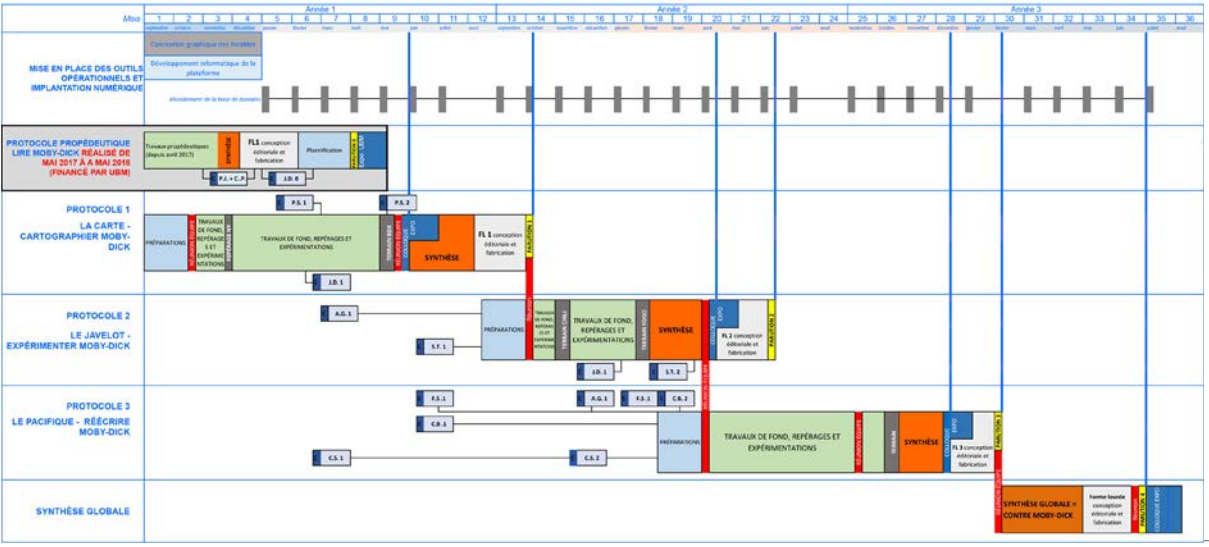
CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Diagramme sur *Les zones de la recherche en arts (le faire comme condition).*

CH. VIII – ÉCONOMIE

Pour entamer ces travaux nous avions mis en place une double stratégie de développement, à la fois à l'échelle locale et également de manière plus globale en tentant d'obtenir un financement conséquent (un projet ANR — Agence Nationale de la Recherche — recalé en phase ultime par deux fois, auquel bon nombre des collègues chercheurs et artistes présents dans cet ouvrage avaient accepté de prendre part).

En réalité, c'est pour l'instant le circuit court (et moins coûteux) qui a pris. Le non-financement du projet (qui rassemblait six labos, une trentaine de chercheurs pluridisciplinaires et des artistes) soumis à l'ANR a posé problème, au sens où c'est une enveloppe de 400 000 euros sur laquelle on n'a pas pu compter. Le temps passé à sa conception ne fut pas vain. Par-delà même les utopies nécessaires qu'il a avancées, dont certaines sont en train de se réaliser, il nous aura permis de construire une cartographie détaillée de ses différentes phases de développement. Sa répartition en trois temps (analyser, expérimenter et réécrire *Moby-Dick*) et la mise en discussion de ses méthodes en sont les deux aspects les plus symptomatiques. De surcroît, indépendamment de l'asservissement en temps que représente de telles recherches de fonds, il faut admettre que ces réflexions sur la structure apportent une satisfaction spéculative (et néanmoins fondées sur des projections précises d'applications) qui pourraient présenter quelques affinités avec le principe de *création permanente* de Filliou. Cet organigramme n'est pas tant une planification économique (même si ça l'est aussi) que la conception d'un réseau de connivences intellectuelles rassemblées autour de l'optimisme créatif et des implications au profit d'une approche environnementale de l'art. Le développement de ce réseau de connivences autour de pôles plus *raisonnés* est certainement plus en accord avec l'esprit du projet.



Plannificaton du projet Moby-Dick, 2017-2020.

CH. IX – FAIRE POUSSER DES COLONIES

C'est donc en repartant d'une échelle locale que, pas à pas, le projet construit une plateforme de recherche qui permettra de faire évoluer les équipages. Nous avons constaté que la métaphore de la navigation fonctionne assez bien, même si elle s'use vite. Nous embarquons des équipages différents selon les pistes et les terrains d'exploration et selon les énergies et les moyens trouvés. Cet espace a pour objectif de croiser les chercheurs de tout horizon, les étudiants, les doctorants, les artistes, les biologistes, etc. Nous avons opté pour des dispositifs légers et mobiles : mobilité des personnes, du matériel, des attentions et des systèmes de pensée. Mais les objets d'étude revendiquent parfois[14] l'inconfort et la fragilité des situations expérimentées.

Dans ce contexte, le collectif prend corps et, jour après jour, forme une colonie. Comme une colonie d'arbres, cette dimension collective est donc susceptible de se régénérer. L'hypothèse consiste à défendre l'idée que la compréhension du groupe permet de donner toute sa valeur à l'individu, chose qui n'est pas évidente à concilier avec le caractère souvent solitaire du chercheur, de l'artiste et de la création. L'approche écosystémique tient compte aussi de l'harmonisation des activités et des différents membres de l'équipe, des difficultés qui peuvent être rencontrées, de la manière qu'a chaque personne de trouver sa place, d'intégrer ou de quitter l'équipe et, plus encore, de la capacité qu'ont ces groupes de développer de l'intelligence collective[15].

14 Pour ne pas dire systématiquement. Pour exemple, la situation de recherche mise en œuvre en décembre 2018 au Centre d'art contemporain le Bel Ordinaire à Pau avec une équipe de 20 personnes, portait sur l'instabilité et les systèmes de survie qui se déploient dans le roman de Melville au moment de l'*Épilogue*.

15 Nous reviendrons plus loin sur l'intelligence collective et les dynamiques de groupe. S'il va de soi qu'à lui seul le roman *Moby-Dick* constitue un modèle exemplaire d'étude, on peut aussi renvoyer aux travaux conduits par Yves Citton sur l'écologie de l'attention, ainsi qu'à ceux de Hal Whitehead ou François Sarano, qui étudient le potentiel remarquable des cachalots à développer des tâches collectivement. Cf. François Sarano, *Le retour de Moby-Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes,* Arles, Actes Sud, 2017.

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Pierre, Simon, Étienne, Esther et Marlaine,
Bordeaux, octobre 2017.
Antoine, Guillaume, Camille, Chloé, Tomas,
Johanna, Ossau, décembre 2019.

CH. X – LE LABORATOIRE DES OBJETS LIBRES

Conçu par Pierre Baumann en 2015, le Laboratoire des Objets Libres est une « microstructure de recherche » au sein de laquelle est notamment conduit le projet Moby-Dick. Les activités du LOL sont développées au sein de l'équipe ARTES de l'Unité de Recherche CLARE, EA 4593 (Cultures, Littératures, Arts, Représentations, Esthétiques) de l'université Bordeaux Montaigne. En 2019, le projet Moby-Dick implique des chercheurs, des artistes, des étudiants de master en arts et trois doctorant.e.s, Chloé Bappel, Tomas Smith et Anne Wambergue. L'équipe considère qu'elle est constamment en phase d'apprentissage. Sur ce point, les influences de Beuys, de Filliou et de Deligny sont autant de sources éclectiques significatives qui redonnent toutes ses valeurs au *Faire*[16] et aux contingences qu'il impose. Il s'agirait de battre en brèche ce contre quoi s'oppose Matthew B. Crawford (dans *Éloge du carburateur*), à savoir la « non-pertinence des savoirs acquis[17] » à l'université par rapport au monde du travail : dans notre cas, non seulement nous tentons de mettre concrètement en œuvre nos savoirs acquis au profit d'un monde du travail qui serait celui de développer de la recherche, et plus encore d'augmenter constamment cette connaissance (théorique, pratique, mais aussi technique et de vie) pour développer la polyvalence et l'autonomie la plus complète de l'équipe[18]. Pour ce faire nous développons un ensemble de *processus continus*, c'est-à-dire des processus qui systématisent des chaînes expérimentales du type : on suppose, on projette, on expérimente / on fait, on observe / on hésite, on analyse, on conceptualise, on archive, on explique, on expose[19].

Cette plateforme de recherche dispose également d'un labo (physique) au sein de l'université Bordeaux Montaigne qui nous permet de déployer nos activités autour de Moby-Dick en particulier : productions, réunions, séminaires, entretiens, conception, gestion de archives, etc. Ce labo constitue une plateforme d'échanges et d'accueil des différents protagonistes du projet. Les activités du LOL et du projet Moby-Dick sont mises à disposition par un accès *opensource* à l'ensemble des ressources numériques produites par l'intermédiaire d'un site web et de différents espaces de partage en ligne (*Soundcloud*, compte *Vimeo*, *Academia* et *Hal*, associés à un traçage DOI, et réseaux sociaux), par la production d'expositions et autres outils de valorisation à destination d'un public spécialisé ou grand public, ainsi que des ouvrages de recherche à l'instar de *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* ou du présent ouvrage.

16 Cf. Tim Ingold, *Faire, Anthopologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017.
17 Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur, essai sur le sens de la valeur du travail*, Paris, La découverte, 2009, p. 167.
18 Ceci touche absolument à toutes les strates de nos activités : acquérir savoirs, savoir-faire, méthodes et connaissances scientifiques évidemment, développer des compétences techniques et manuelles (de fabrication, d'organisation, de communication, de conception éditoriales, de gestion informatique, de scénographie, etc.) et culinaires aussi.
19 Ce mode très général de systématisation d'une suite de procédures n'est ici qu'un exemple. Nous renvoyons, pour observer d'autres types de chaînes continues, à notre précédent volume *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018.

CH. XI – ANNÉE 1, PREMIÈRE ÉQUIPE

Le projet *Moby-Dick* s'est fédéré autour d'une première équipe qui s'est réunie à l'université Bordeaux Montaigne le 11 avril 2017 autour de Pierre Baumann, de doctorants et d'étudiants en arts, Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Christine Bielle, Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Simon Deniboire, Esther Pontoreau, Camille Rousseau, Tomas Smith et Anne Wambergue qui a rejoint le groupe plus tardivement. Autour de ce premier noyau dur sont venus graviter différents artistes et chercheurs tels que Jean Dupuy, Catherine Poulain, Philippe Jaworski, Anne Colomes, Philippe Régnier et différents collègues de l'université Bordeaux Montaigne dont Stéphane Abboud. Ainsi, petit à petit, le collectif s'est attelé à mettre en place une méthodologie et une organisation de recherche à l'écoute des particularités de chacun et à l'appui de différents travaux conduits antérieurement par Pierre Baumann. L'objectif fut d'abord de faire un livre autour d'une lecture.

CH. XII – PRÉPARATIFS

Dès le début, nous avons mis en place un appareil préparatoire très simple organisé autour de plusieurs sessions collectives, d'un groupe de travail en ligne et d'un ensemble de documents partagés qui nous ont permis de coordonner à la fois des éléments logistiques, mais aussi la répartition des tâches. Il faut rappeler que, dans le cadre des objectifs qui avaient été fixés, figuraient, en plus d'un traitement exhaustif du roman de Melville, l'analyse et la compréhension des méthodologies mises en œuvre, sur la base d'un principe de continuité entre les différentes phases de recherche (expérimentation, analyse, mais aussi préparations et organisation). Il y aurait beaucoup à dire sur les avantages et les inconvénients de tel ou tel système d'échange d'informations qui nécessitent maîtrise et empathie. Rejoignant nos travaux sur le statut des objet intermédiaires (D. Vinck, F. Mélard) conduits en particulier par Anne Wambergue, ceux-ci constituent certainement, au même titre que les outils de réponse aux AAP (Appel À Projet), un moteur de création tout en permettant de dresser un état de l'art, méthodiquement et organiquement, d'une diversité (tant des supports que des champs disciplinaires) particulièrement utile.

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Jean Dupuy, avec Chloé Bappel, Nice, juin 2018.
Peter Soriano (à droite), Paris, novembre 2018.

Frédéric Martos, Manosque, juin 2018.
Philippe Jaworski et Catherine Poulain, Bordeaux, novembre 2017.
Christian Sardet, Villefranche-sur-Mer, juin 2018.
L'équipe, au bar *Le coin de la rue,* mai 2017.
Stéphane Abboud, Ossau, décembre 2018.
Anne Wambergue et Anne Colomes, octobre 2017.
Première bibliographie.

CH. XIII – LECTURES

Après avoir scrupuleusement posé des jalons, nous nous sommes retrouvés pendant cinq jours pour lire et arpenter *Moby-Dick*, pour commencer à approcher l'animal littéraire. Notre premier terrain de recherche fut donc le livre lui-même et c'est à sa lecture ininterrompue que nous nous sommes donc en tout premier consacrés. Pour commencer l'étude de terrain sur Moby Dick (l'animal), il fallait commencer par lire le livre, le dire marquant déjà le début du faire (cf. J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*[20]). À l'approche de ce mastodonte littéraire, nous avons d'abord quadrillé en amont le terrain par le biais d'outils d'organisation numériques, des tableaux prévisionnels, entre autres estimations de temps de lecture, de répartition des tâches et distribution des chapitres à lire.

Pour réaliser cette performance de lecture sans interruption, nous nous sommes divisés en trois quarts, trois groupes de lectures composés de trois à quatre équipiers. Toutes les deux heures, la relève du quart soulageait par un système de roulement les bouches asséchées, tout en laissant aux cerveaux engourdis quatre heures de répit, quatre heures pour préparer la suite, pour préserver toute son attention à l'égard du roman, pour discuter sur nos observations. Quant à ceux qui étaient au cœur de la tempête-studio, s'ils ne tenaient pas le gouvernail microphonique, ils avaient pour mission de récolter la parole, de noter soigneusement des *schèmes analytiques spontanés,* à savoir des *objets*, des *gestes* et des *sons* (nommés O.G.S.) présents dans le récit et qui nous furent ensuite utiles. Ainsi débuta la grande lecture du cachalot le 16 mai 2017 à 6h21 très exactement pour s'achever le 17 mai 2017 à 14h43, soit 32 heures et 16 minutes. Cette lecture méthodique, parce que systématique, n'en fut pas moins chaotique et physique. Il nous a fallu *faire* face au flot parfois tourmenté des mots, à la fatigue et à la baisse de visibilité. Il a simplement fallu *faire* son travail de lecture pour *faire* la traversée. Tout fut enregistré puis restitué de manière inédite[21]. Cette première expérience constitua le cœur de nos premiers travaux. Puis, de retour sur la terre ferme, au bar du coin, en une heure, chacun résuma sa tranche d'histoire (« on se la raconte ») celle du roman, bien sûr, mais aussi (et surtout) celle de sa propre traversée du roman. Ce fut le début de l'interprétation. Les 139 chapitres avaient été enregistrés par Étienne Beaudouin et Simon Deniboire. À partir de ces captations brutes, a commencé un long et lent travail. Reprenant les données sonores identifiées par les O.G.S., chaque lecture de chapitre fut augmentée d'une traduction[22] plastique sonore.

20 John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970. C'est notamment chez Austin la dimension performative (« phrase performative ») qui nous a intéressés : « (...) il semble clair qu'énoncer la phrase (...) ce n'est ni *décrire* ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire [Austin ajoute l'incise suivante : Encore moins ce que j'ai déjà fait, ou ce qu'il me faudra faire plus tard] en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire. » (p. 41)

21 Cette lecture intégrale et chapitrée est consultable sur https://soundcloud.com/moby-dick-project. Il n'y a pas eu d'expérience équivalente, à notre connaissance, réalisée sous cette forme, mais on trouve un enregistrement complet de la version anglaise du roman. Cf. *The Big Read* : https://soundcloud.com/moby-dick-big-read

22 Il faut souligner que la question de la traduction traverse toutes les strates du projet : traduction verbale, littéraire, plastique, des savoirs, etc.

OUM
OUM

CH. XIV – LE TEMPS DU FAIRE

Il en fut de même en des termes plastiques. Dans le même temps et sur les derniers jours restants, chaque membre de l'équipe s'est attelé à l'étude approfondie des chapitres qu'il avait sélectionnés. Aussi exhaustivement que pour la lecture, la captation et la création sonore, nous avons produit une ou plusieurs pièces plastiques afin de commencer à se saisir des schèmes représentatifs (O.G.S.) prélevés pendant la lecture orale et consolidés par des deuxièmes, troisièmes et énièmes lectures individuelles. Comment dire un geste décrit dans le roman, comment l'expérimenter ? Comment appréhender un objet utile aux déroulements de l'histoire ? Comment actualiser cet ensemble de savoirs ? Discuter de son utilité, de son économie, de sa valeur négociable, de sa fragilité ou encore de son inventivité, des sentiments latents et des expressions évidentes, de sa philosophie ou de sa métaphysique, telles étaient les questions auxquelles nous étions confrontés. Toute expérience, même fragile et quel qu'en fût le medium (photo, vidéo, action, dessin, peinture, objet, etc.), a livré un ensemble de lectures sensibles qu'il a fallu rassembler, observer, disséquer et valoriser avec un regard et une écoute analytiques et bienveillants mais exigeants. Face à l'ampleur de la tâche, l'équipe, renforcée par Anne Wambergue, a poursuivi ses travaux de création plastique et de montage sonore, de septembre à novembre 2017. Cette phase fut enrichie par la rédaction d'articles analytiques portant sur des objets particuliers du projet (sur l'intelligence collective, l'activité de sondier, le statut des objets intermédiaires et sur l'angoisse notamment). Ces premiers temps de recherche collective, jalonnés par des rencontres régulières, nous auront permis de consolider tout autant les savoirs individuels qu'un espace de connaissance et de maîtrise pratique partagés.

CH. XV – COLLECTER ET PORTER LA PAROLE

En parallèle à tous ces travaux de production, et tout au long de cette première année, nous avons engagé une série de rencontres et entretiens autour de la figure de *Moby-Dick*. D'abord, l'artiste Anne Colomes nous a parlé de son expérience en Antarctique, puis Jean Dupuy de ses souvenirs de Nantucket et de sa conception de la fabrique des anagrammes comme expressions artistiques légères. Au cours d'une journée dédiée au rôle de la traduction et de l'expérience de terrain, le traducteur Philippe Jaworski et la romancière, qui vécut dix ans en Alaska, Catherine Poulain sont revenus sur le sens de l'expérience melvillienne et de la vie sur un chalutier. Aussi nos chemins sont encore passés par Manosque (rencontre avec Frédéric Martos du Centre Jean Giono) et Villefranche-sur-Mer pour aller à la rencontre de Christian Sardet (spécialiste du plancton et initiateur du projet Tara), ou plus récemment encore avec l'artiste Peter Soriano.

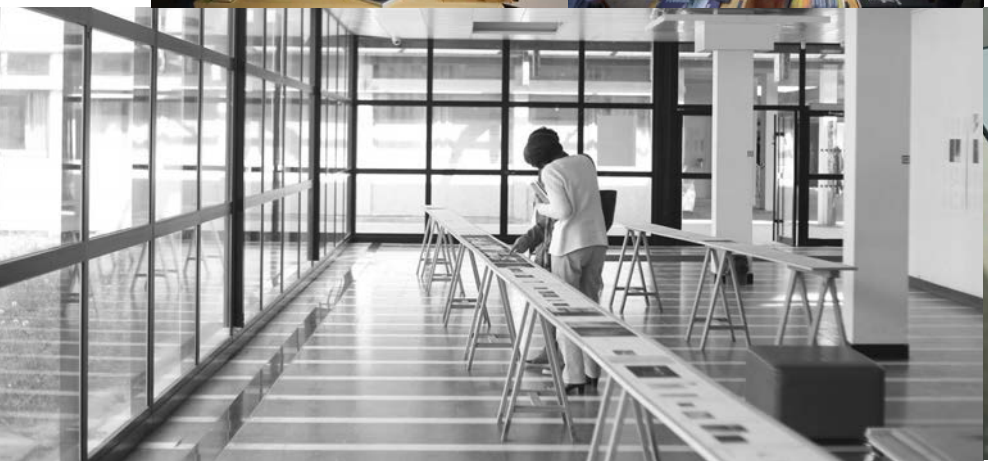
Dans le même temps, nous avons présenté nos activités au cours de plusieurs journées distinctes de communications universitaires et de recherche, au colloque *The research in Art* à Lisbonne, au séminaire *Biomorphisme* à Aix-Marseille, et plus récemment à la *Nuit européenne des chercheurs* en septembre 2018 à Bordeaux.

Pierre Baumann, *Dire Moby-Dick*, chapitre 42, « La blancheur du cachalot », 2017.
Camille Rousseau, *Dire Moby-Dick*, chapitre 10, « Un ami de cœur », 2017.
Marlaine et Catherine Poulain, journée « Dire Moby-Dick », Bordeaux, 15 novembre 2017.

Chloé Bappel, *Dire Moby-Dick*, chapitre 124, « L'aiguille », 2017.
Marlaine Bournel, *Dire Moby-Dick*, chapitre 100, « Bras et jambe. Le "Pequod" de Nantucket rencontre le "Samuel Enderby" de Londres », 2017.

CH. XVI – PUBLIER ET EXPOSER

La parution de notre premier volume, *Dire Moby-Dick*, en avril 2018, fut l'occasion d'une soirée de présentation à la librairie *L'ascenseur végétal* à Bordeaux et d'une exposition au sein de l'université Bordeaux Montaigne. Nommée *32h, 1 an et 1 livre de recherche en arts*, cette exposition fut accompagnée d'une diffusion sonore de la lecture continue (pendant quinze jours) et d'un ensemble d'objets issus du processus d'édition, de ses prémices et autres objets intermédiaires, jusqu'à la publication finale. D'août à septembre 2018, sur une invitation de Frédéric Martos, le projet *Moby-Dick* fut présenté à Manosque au Centre Jean Giono, dans le cadre de l'exposition *Moby Dick Giono-Melville*. D'autres restitutions ont encore été présentées. À chaque fois elles constituent un nouveau moteur de création et d'expérimentation des éléments qui contribuent au partage des savoirs et à la mise en valeur des petits éléments artistiques immiscés dans notre quotidien (beauté d'un geste, économie d'un trait de crayon, etc.). Il s'agit toujours et encore d'essayer de comprendre comment le développement d'économies frugales (quelques planches ou un écran de projection installé à la hâte) permettent de dresser des *architectures de survie* (Y. Friedman) basées sur un principe de simplicité (rasoir d'Ockham), la créativité et l'inventivité face à des situations à faibles ressources, fragilisantes et inattendues.



CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

Marlaine Bournel, *Nuit européenne des chercheurs*, Bordeaux, septembre 2018.
Soirée de présentation de *Dire Moby-Dick*, librairie L'ascenseur végétal, Bordeaux, avril 2018.
Exposition *32h, 1 an et 1 livre de recherche en arts*, université Bordeaux Montaigne, avril 2018.
Christine Bielle dessine.

CH. XVII – L'INTELLIGENCE COLLECTIVE PAR LA RECHERCHE (I.C.R).

On parle d'intelligence collective lorsque l'énergie de plusieurs individus est mise au service d'une intention commune et que leurs travaux ont bénéficié d'un partage de connaissance, d'espace, de temps. Ce phénomène n'est pas propre aux êtres humains, au contraire. C'est l'exemple des insectes eusociaux qui en est le plus représentatif. Une des membres de l'équipe (Christine Bielle) a écrit un article intitulé *Intelligence collective, une question d'espace de travail*[23], dans notre ouvrage précédent, où elle aborde ces questions de corrélation possible entre l'organisation des tâches chez certains animaux et nos propres méthodologies.

Il y a donc un groupe d'humains comme point de départ : une équipe, à géométrie variable. La diversité de ces membres permet de confronter les manières de faire, qui se croisent, se frictionnent, se répondent, se contredisent et parfois s'associent. Passer du dire, au faire, au redire avec méthodologie et esprit d'aventure est un enjeu important de cette recherche. Notre collectif se met en place d'abord dans ce contexte. Une forme d'intelligence collective naît autour du son, dans l'enregistrement et donc par l'écoute. Elle prend forme par des co-constructions, par des échanges, par des déplacements physiques et conceptuels, par des mises en crise du statut des objets, par des questionnements, et ce, *a priori*, avec une continuité qui nous éloigne un peu des insectes eusociaux.

Les questions abordées au cours du colloque « Réalités de la recherche... » et les équipes de recherches présentes dans le présent ouvrage nous rappellent combien il peut être bénéfique de s'associer afin d'œuvrer dans un écosystème élargi.

François Taddei, enseignant-chercheur en biologie à l'université Paris Descartes, directeur de recherche à l'INSERM, et directeur du CRI (Centre de Recherches Interdisciplinaires), transpose les phénomènes de recherches collectives aux comportements des bactéries, expliquant ainsi ses propres motivations de chercheur. Selon lui, lorsque les bactéries sont dans un environnement défavorable, elles ont plusieurs options : soit elles mutent et essayent de s'adapter au milieu, soit elles migrent et essaient de fuir, soit elles peuvent s'associer et co-construire un environnement plus hospitalier. C'est cette troisième voie qu'il met en œuvre au quotidien avec étudiants, doctorants, chercheurs etc.

Car au fond, la valorisation de la recherche est possible grâce à une combinaison de différents savoirs et de manières de faire et de penser. Le projet Moby-Dick, situé entre arts et littérature, fait aussi appel au sein de ces disciplines croisées, à plusieurs techniques et plusieurs mediums hétérogènes (écrits, entretiens, documents sonores, vidéographiques, photographiques et créations) et, là encore, le terme de « créations » comporte plusieurs définitions possibles.

23 *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018, p. 200.

[1] femelles

[2] mâle dans sa pleine maturité / maître d'école

[3] jeune léviathan de rencontre

[4] bébés anonymes

[5] ancien maître d'école

Esther Pontoreau, *Dire Moby-Dick*, chapitre 88, « Écoles et maîtres d'école », 2017.

CH. XVIII – LES OBJETS LIBRES (O.L.)

Définis par Pierre Baumann, 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 peuvent être créés sous n'importe quelle forme et par n'importe quel moyen : image fixe ou animée, objet, son, performance, sculpture, parole, etc. Ils peuvent exister hors de l'espace de création grâce au document, qui lui-même a plusieurs statuts. Mises à l'épreuve dans le volume précédent, *Dire Moby-Dick*, nos images-documents, forcément elliptiques, rendent compte de ces objets libres. Elles ont plusieurs fonctions que l'on peut découvrir au fil des pages de l'ouvrage et elles peuvent se croiser. On trouvera ci-dessous quelques exemples d'images-documents d'objets libres qui en sont extraites.

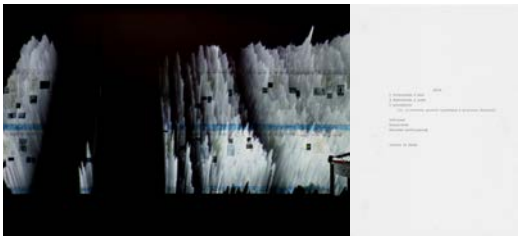
Nos objets libres ont été réalisés sur un principe de création-jeu vif et continu, soit : *blitz*. Le mot ne se réfère pas tant à la « guerre éclaire » qu'à une partie d'échecs, où chaque coup doit être exécuté en un laps de temps très court.

Images d'une vidéo
Image d'une image issue d'une vidéo (avec lien), ch. 107, « Le Charpentier ».

Images d'un processus
Image d'un processus (suite de gestes), ch. 060, « La ligne ».
Image d'un processus (suite de gestes), ch. 098, « Arrimage et nettoyage ».

Images d'une image
Image d'un dessin, ch. 028, « Achab ».
Image d'une photographie, ch. 029, « Entre Achab puis Stubb ».

Images d'un dispositif
Image d'un objet, ch. 002, « Le sac de voyage ».
Image d'une installation, ch. 122, « Minuit dans la mâture. Tonnerre et éclairs ».



Images d'un son
Image-texte référant à un son (avec lien), ch. 040, « Minuit. Le Gaillard d'avant ».
Image référant à un son (avec lien), ch. 132, « La Symphonie ».

CHLOÉ BAPPEL
PIERRE BAUMANN
CAMILLE ROUSSEAU
TOMAS SMITH

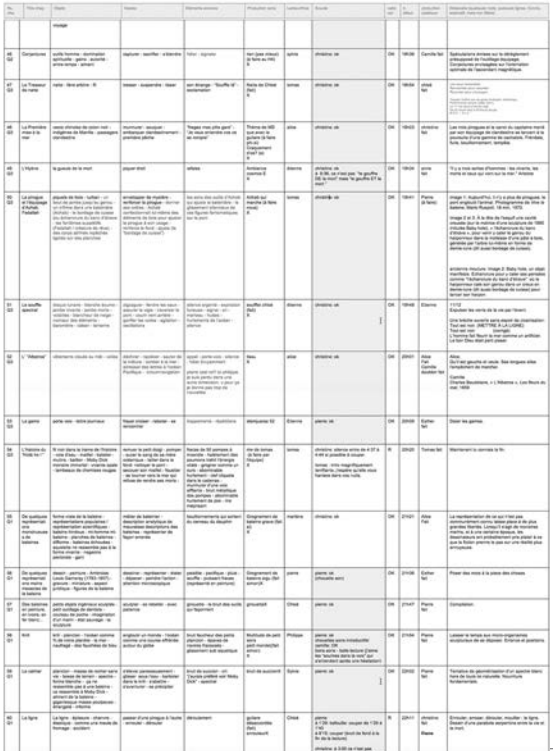
CH. XIX – LES OBJETS INTERMÉDIAIRES (O.I.)

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 excel, soundcloud, photocopies, etc.), ou encore des dispositifs (qui permettent de donner à voir et de valoriser : projection vidéo, exposition).

Dans un article analytique du livre, Anne Wambergue, un autre membre de l'équipage, détaille ces questions d'objets intermédiaires à partir de la définition qu'en fait Dominique Vinck : « La notion d'objet intermédiaire fut, tout d'abord, utilisée pour qualifier ces choses qui circulaient entre les membres d'un réseau[24] ».

Donc, ces objets intermédiaires influencent de manière déterminante le contenu même de la recherche et l'obtention de ses résultats.

24 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.



Mousseline de la traduction de *Moby-Dick* appartenant à Philippe Jaworski, novembre 2017.
Victuailles, colloque *Réalités de la recherche (collective) en arts*, novembre 2018.
Captation, Clémence Foix, Pau, décembre 2018.
Grille d'analyse systématique des chapitres issue de la lecture de *Moby-Dick*, mai 2017.

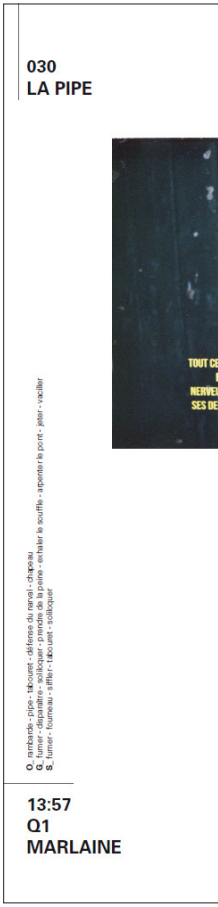
CH. XX – LES OBJETS, LES GESTES ET LES SONS (O.G.S.)

Les O.G.S. sont les objets, les gestes et les sons perçus dans le roman. Certains sont analysés dans le but de « décortiquer » un chapitre, de le vider de sa substance narrative pour en appréhender la structure contextuelle. Des éléments de décors d'ambiances ou d'actions donnent les clés de lectures d'ordre matériel, presque plastique.

Cette approche valorise l'écoute et l'attention. Il s'agit de considérer qu'il y a une table, des chants, des voiles, une jambe d'ivoire, des cartes, des bruits de chairs découpées, de graisses remuées, du rhum, des cris, des souffles de cachalot, etc. et de tester l'existence de ces phénomènes ici et maintenant, dans l'espace de travail, par l'expérience de création. Penser comme une table, une carte, une jambe d'ivoire, penser comme de la graisse, c'est essayer de comprendre le sens actuel des formes, des gestes et des sons dans *Moby-Dick*. C'est aussi avoir conscience que les écrits datent du XIXe siècle, ils naissent dans le contexte de la révolution industrielle (la chasse à la baleine est une activité répandue à l'époque). De nombreux chapitres traitent de près ou de loin de cétologie (le chapitre trente-deux en porte même le nom). L'auteur confie des analyses de l'époque, des anecdotes, et il laisse parfois entendre des interrogations, voire des suspicions dans les pensées de son narrateur Ismaël sur le caractère abominable de la chasse massive des cétacés servant à des fins parfois extrêmement futiles comme la parfumerie pour les rois. Si la cétologie comme science est extrêmement lacunaire à cette époque, il existe pourtant dans ce roman ce que l'on qualifie généralement de seconde traque, plutôt d'ordre métaphysique liée à la nature du cachalot, par des descriptions anatomiques, physiologiques ou symboliques. Ces chapitres sont l'occasion de s'interroger sur nos connaissances actuelles du monde animal sous-marin, et en particulier des cachalots[25]. Cette mise à distance nous renvoie de plein fouet au fait que, il y a deux siècles, les hommes étaient bien loin de chercher à « penser comme un cachalot ».

On ne réécrit pas l'histoire, mais par le « refaire » et le « redire » on en replace certains contours et on en questionne les écarts. Aujourd'hui nous ne partirions jamais chasser la baleine, si nous le pouvions, nous partirions l'observer pour essayer de comprendre son écosystème.

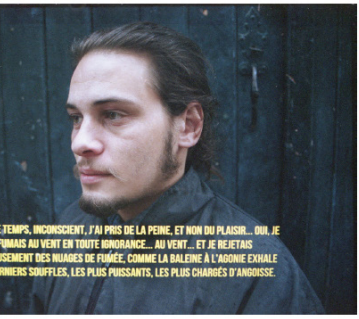
Mobilisés par des considérations écologiques et artistiques, on pourrait dire que l'on part en recherche comme on partirait à bord, non pas à la conquête d'un éclairage public, mais plutôt d'une quête d'éclaircissement des rapports entre productions artistiques et auteurs, d'une part, et des interrelations entre formes, gestes et milieux d'expérimentation, d'autre part ; en somme, une quête écopoïétique.



25 François Sarano dresse un portrait inédit et passionnant des cachalots dans son ouvrage, *Le retour de Moby-Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes, op. cit.*

CH. XXI – UN LIVRE

Dire Moby-Dick, par la recherche en arts déploie sept parties, dont la première est dématérialisée, c'est la lecture en accès libre sur notre plateforme associée. Chacune s'entend comme une mesure de référence et manifeste la vocation d'extension de l'objet par notre volonté de mettre à disposition toutes ses ressources en ligne. Elles forment ensemble les fondations de ce projet, puisque cette première phase consistait à cartographier, arpenter, disséquer *Moby-Dick*. De la lecture performative à l'étude systématique de chaque chapitre, des objets intermédiaires de la recherche aux entretiens conduits, des analyses et des articles jusqu'à la bibliographie, ces bases nous ont permis de poursuivre le programme, imprégnés des enjeux de l'écosystème melvillien. Ce livre expose un véritable espace de recherche, en ce sens qu'il restitue celle-ci et la valorise, mais il pourvoit aussi un terrain d'expérimentation et il propose un organe de réflexion sur sa propre capacité à organiser une construction originale de la pensée.



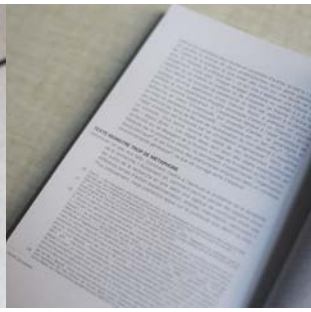
Chaque nuit, le corps en veille, à l'instant précis où ma conscience s'éteint, avant l'apparition des premiers rêves, je me réveille noyé dans ma sueur. Le premier cycle du sommeil se rompt, je suis tiré d'une vague gelée, je me lève et je contemple l'auréole de ma silhouette sur le drap qui prend la 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 rhum ! »

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

38



Page 38 de *Dire Moby-Dick* (à la verticale, on peut voir les O.G.S.
Dire Moby-Dick, par la recherche en arts, Bordeaux, PUB, avril 2018.

CH. XXII – LA PRÉPARATION DU VOYAGE

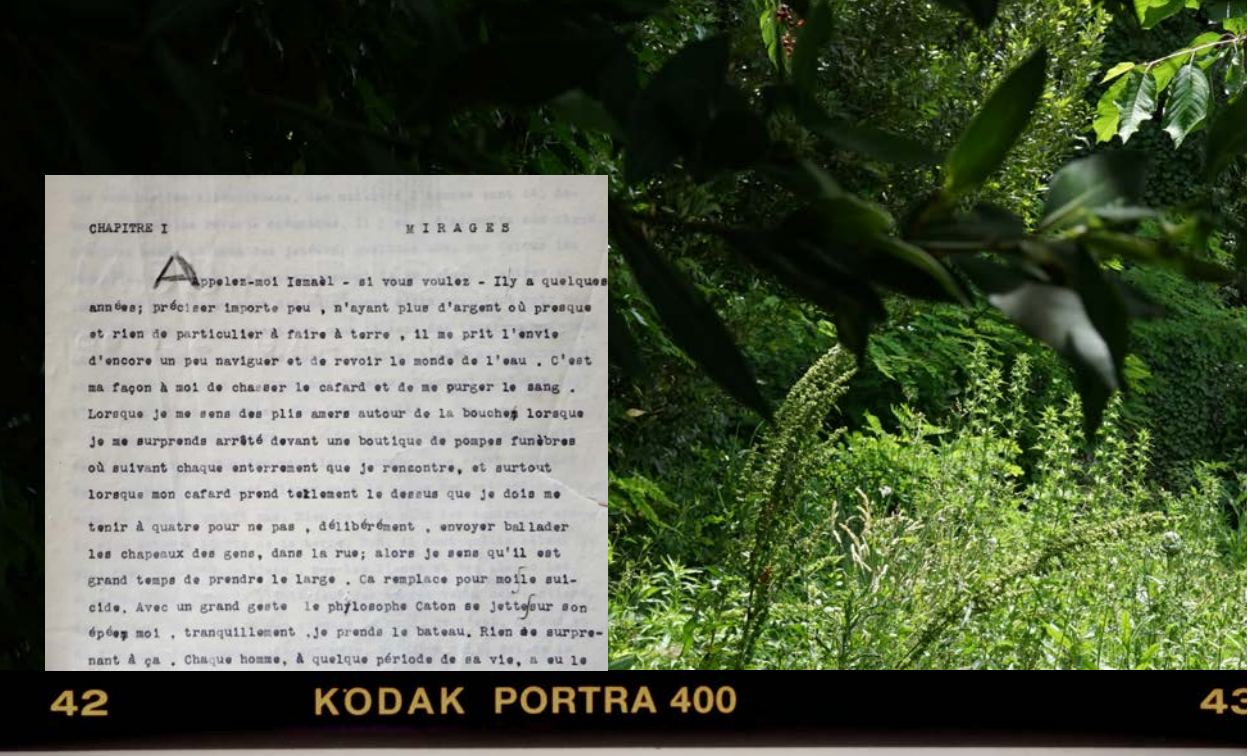
Dire Moby-Dick, la préparation du voyage, était le titre initial et ça donnait le ton. Il a en effet été question de prolonger notre étude de terrain sur les traces de Melville, en dressant ou en rêvant une carte des possibles. Pour citer un de nos membres : « si on ne peut pas rêver, qu'est-ce qu'il nous reste ? ». C'est ambitieux, car « pour se payer un passage, il faut avoir une bourse, et une bourse n'est qu'un morceau de chiffon si l'on n'a rien dedans[26] », comme le dit si bien Ismaël avant d'embarquer. Mais ces utopies ont désormais fait apparaître du réel et, en 2019, certaines de nos trajectoires imaginées se sont dessinées vers les Pyrénées, la Méditerranée et l'océan Pacifique.

CH. XXIII – APRÈS L'ÉPILOGUE, LE RADEAU

« Cherche homme ou femme pour voyage incertain, petits gages, froid rigoureux, longs mois de nuit complète, danger permanent, retour incertain. Honneur et reconnaissance en cas de succès[27]. » En décembre 2018, vingt-et-une personnes, artistes, chercheurs, doctorants, étudiants en arts ont répondu a cet appel fantasque. Nous sommes partis dans la vallée d'Ossau, accueillis par le Centre d'art contemporain Le Bel Ordinaire de Pau, pour travailler sur une expérience de terrain. Il était question d'imaginer une fin alternative au roman de Melville et d'en réécrire l' « Épilogue » à l'issue duquel Ismaël flotte à la dérive sur un cercueil-bouée pendant deux jours, avant que le navire *La Rachel* vienne lui porter secours. Dans notre fiction, le navire ne sauve pas le narrateur. Alors, il a fallu imaginer une autre suite à sa survie en produisant de nouvelles histoires et de nouveaux objets : un radeau de glace et un manuel de survie, sans mer, entre 165 et 1794 mètres d'altitude, ni glace (températures trop élévées) avec les seules ressources locales. Le travail sur la suite melvilienne a porté sur la construction du paysage et la compréhension de la fragilité du milieu[28], sur l'épineuse question de la sauvegarde de l'animal traqué (l'ours[29]) et sur la polyvalence des savoir-faire nécessaire dans le cadre de conditions pseudo-extêmes[30]. Dans toute situation critique de naufrage, les premières recommandations sont les suivantes : « arrête-toi, regarde, réfléchis et choisis[31] ». Au cours de la nuit la plus longue et du jour le plus court de l'année, telle fut la méthode adoptée pour voir comment la fiction, à la croisée du vécu, constitue un bon modèle de pensée pour faire face aux adversités. Dans ce contexte aride, la créativité prend tout son sens. Nous l'avons saisie pour activer des objets (libres), des gestes (premiers), des formes (sensibles) et des liens (sociaux) en réaction à la précarité de la situation.

26 Herman Melville, *Moby-Dick, ou le cachalot*, Chapitre 1 « Mirages », traduction de Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, p. 24.
27 Ernest Shackleton, *L'Odyssée de l'endurance*, Paris, Libretto, 1988.
28 Le parc naturel de la vallée d'Ossau est un terrain complexe, politiquement et écologiquement, tant en raison de la diversité de sa faune et de sa flore, que de la présence discutée de l'ours dans les Pyrénées. Un pan de nos travaux sur place a été de partir en quête d'une ancienne cage à ours, vestige d'un rapport ancien à l'animal, déjà problématique. « Qui a vu la cage ? »
29 C'est un peu le « vieux Ben » dans *L'ours* de Faulkner qu'on pourra comparer à Moby Dick.
30 Elles ne sont extrêmes qu'au sens où on ne dispose, en plus de notre sac de voyage, que des ressources élémentaires présentes sur place et qu'on a à créer en un temps très court un objet « éditorial de survie artistique » qui, en dehors de toute analogie accessoire, produit des formes élémentaires.
31 Xavier Maniguet, *Survivre*, Paris, Albin Michel, p. 222.

Dresser des cartes des possibles, Ossau, aurore, solsice d'hiver, voir arriver le futur, décembre 2018.



CHAPITRE I MIRAGES

Appelez-moi Ismaël - si vous voulez - Ily a quelques années; préciser importe peu , n'ayant plus d'argent où presque et rien de particulier à faire à terre , il me prit l'envie d'encore un peu naviguer et de revoir le monde de l'eau . C'est ma façon à moi de chasser le cafard et de me purger le sang . Lorsque je me sens des plis amers autour de la bouche, lorsque je me surprends arrêté devant une boutique de pompes funèbres où suivant chaque enterrement que je rencontre, et surtout lorsque mon cafard prend tellement le dessus que je dois me tenir à quatre pour ne pas , délibérément , envoyer balader les chapeaux des gens, dans la rue; alors je sens qu'il est grand temps de prendre le large . Ca remplace pour moi le suicide. Avec un grand geste le philosophe Caton se jette sur son épée, moi , tranquillement .je prends le bateau. Rien de surprenant à ça . Chaque homme, à quelque période de sa vie, a eu le

42 KODAK PORTRA 400 43

Tapuscrit de la traduction de *Moby-Dick* par Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith, fonds Giono, Manosque.
Jardin de Jean Giono, Manosque, juin 2018 > mars 2019.
Tomas Smith, Pacifique, Pullay, Chili, novembre 2016 > avril 2019.

CH. XXIV - GIONO, LE PARAÏS

Ensuite, nous sommes partis « explorer » un autre terrain qui est celui du premier grand traducteur en français de Melville, Jean Giono[32]. Suite à une première collaboration autour de l'exposition *Moby Dick, Giono/Melville*, un plus petit effectif fut invité par Frédéric Martos, directeur du Centre culturel Jean Giono de Manosque, à s'immerger dans la maison et le jardin de l'auteur pour une résidence de recherche. Ce centre a notamment à charge la préservation de la maison de l'auteur, Le Paraïs, qui contient en particulier l'ensemble de sa bibliothèque personnelle, des manuscrits et de nombreux objets qui l'ont accompagné tout au long de sa vie.

La méthode appliquée misait sur l'immersion et la discrétion, une forme de stase pour appréhender le génie du lieu, l'univers intime de l'écrivain et tout son patrimoine littéraire. Nous avions pour objectif de repérer les résonances melvilliennes contenues dans ces ressources et plus largement dans les objets de la maison. Il s'agissait de conduire une série d'expérimentations et des productions basées sur un principe de discrétion, qui permettent ensuite aux visiteurs des différents lieux qui jalonnent la présence de Giono à Manosque, d'écouter, de voir et de lire ces productions à partir d'une application géolocalisée. Au cours de cette résidence, ont également été accueillies différentes personnalités, telles que Michel Guérin, pour conduire des entretiens autour du dialogue instauré entre ces deux figures tutélaires, Giono et Melville. Là encore, nous sommes partis en laissant seulement quelques images fantômes dématérialisées.

CH. XXV - L'ÎLE MOCHA

Le récit n'est pas achevé. Au printemps 2019, une équipe réduite remontera aux origines de l'animal : pour l'île Mocha, sur le littoral chilien dans la région Bío-Bío. C'est aux abords de cette île qu'a sévi un réel cachalot blanc, Mocha Dick, dont Jeremiah Reynolds a publié l'histoire, à New York, en 1839, et qui inspira parmi d'autres sources encore, Melville. De Valparaíso, ancien port baleinier, à l'île Mocha, en passant par Santiago et le village côtier de Tomé, nous arpenterons les territoires où se sont croisés ceux qui ont couvé (et forgé) notre personnage devenu universel et, par extension, notre roman : l'équipage de l'Essex, Herman Melville, Reynolds et Mocha Dick. À travers ces régions, la route qui se trace, à partir d'une écologie de l'attention, incarne également, au-delà de l'aventure, une quête sur le sens et les origines des civilisations. Ce sera aussi l'occasion de tisser des liens de collaborations avec l'université Diego Portales à Santiago, avec qui nous entretenons des échanges depuis un an, notamment pour partager sur nos différentes méthodes de pratique de l'art et de la recherche en arts. À l'automne nous tenterons de monter au Nord du globe sur d'autres traces de Melville, avant de poursuivre pendant un an encore ce long et lent travail de réécriture.

32 Il s'agit bien sûr du roman *Moby Dick* (sans trait d'union, cette fois) de Herman Melville, publié aux éditions Gallimmard en 1941, traduit par Jean Giono et ses collaborateurs Lucien Jacques et Joan Smith.

Pierre Baumann est Maître de conférences, habilité à diriger des recherches, en Arts Plastiques, rattaché à l'Unité de Recherche CLARE, équipe ARTES et coordinateur du projet Moby-Dick à l'université Bordeaux Montaigne. Il y est également responsable du Master Recherche en Arts. Ses travaux actuels portent sur la construction d'une écopoïétique (approche écologique de la création) notamment à partir d'une relecture et d'une actualisation de *Moby-Dick*.

Chloé Bappel est doctorante en Arts (Histoire, Théorie, Pratique) à l'université Bordeaux Montaigne, rattachée à l'Unité de Recherche CLARE, équipe ARTES. Par l'apprentissage quotidien et l'étude des processus créatifs, sa thèse explore le potentiel artistique de pratiques vernaculaires afin d'observer la survivance des gestes. Ses recherches prennent part au programme de recherche Moby-Dick.

Tomas Smith est photographe et doctorant en Arts (Histoire, Théorie, Pratique) à l'université Bordeaux Montaigne, rattaché à l'Unité de Recherche CLARE, équipe ARTES. Sa thèse questionne les enjeux de la photographie contemporaine et le statut du photographe documentaire à la lisière du champs des arts, ses travaux contribuent également de façon ciblée au programme de recherche Moby-Dick.

Camille Rousseau est en master 2 recherche Arts Plastiques (Recherche, Théorie, Pratique) à l'université Bordeaux Montaigne. Ses travaux questionnent les économies dans l'Art par le biais de la technologie textile, de 1960 à nos jours. Elle fait également partie du projet Moby-Dick.