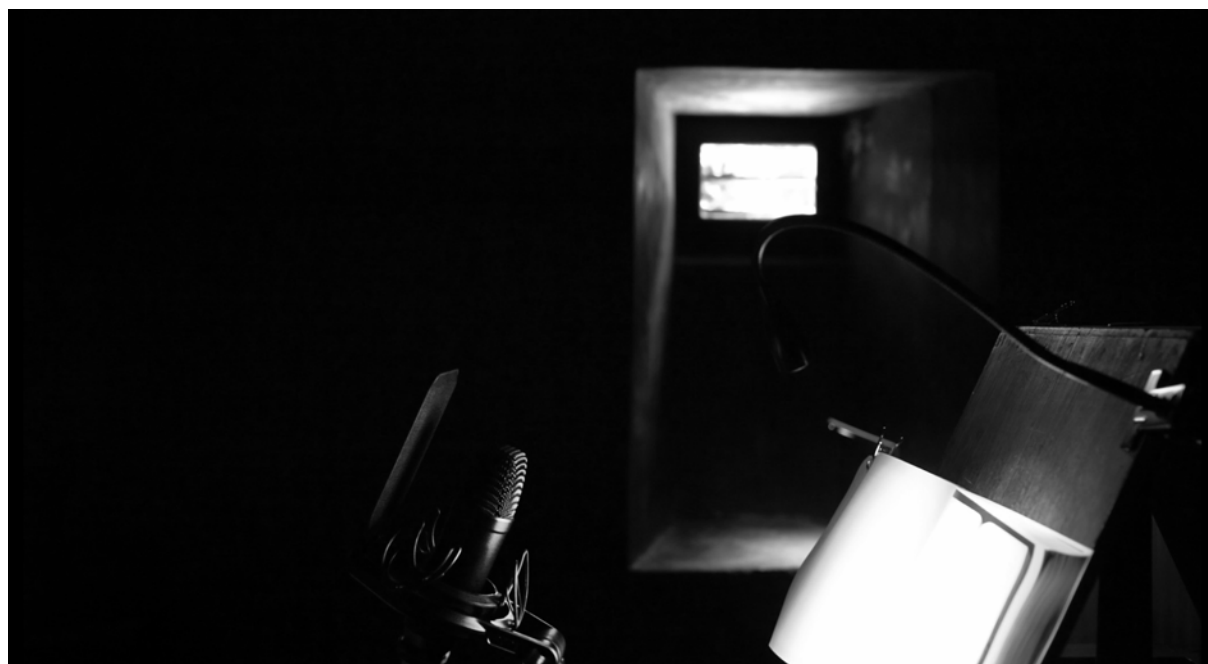


LIRE MOBY-DICK. SUR LA DURABILITÉ DE LA RECHERCHE EN ARTS (Recherche et continuité des écritures liquides - III)

Pierre Baumann – Université Bordeaux Montaigne - EA4593 CLARE, équipe ARTES
Traduction par Lucy Edwards (anglais) et José Quaresma (portugais)

Article publié dans *New Perspectives of Research in Arts Between Serendipity and Sustainability*, dir. J. Quaresma, A. Longley, P. Baumann, Lisbonne, ESTC, CLARE U. Bordeaux Montaigne, The U. of Auckland, 2017.



« 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, *Les prophéties du texte-Léviathan, lire selon Melville*

HYPOTHÈSES²

Cet article, d’abord écrit en français puis traduit en anglais et en portugais, traitera deux questions d’ordre général. Un, comment faire de la recherche en arts, dans le contexte

¹ Peter Szendy, *Les prophéties du texte-Léviathan, lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004, p.21.

² Cette expérience ne serait pas sans l’écoute lointaine et attentionnée de Philippe Jaworski. Que ces mots soient lus comme la marque d’attention d’une petite équipe de lecteurs libres, motivée par la fulgurance du texte de Melville et l’envie de trouver le romanesque en dehors du romanesque, grâce à la traduction franche — vraie comme la baleine — du traducteur.

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 (principe d'exposition, de diffusion ou encore de marchandisation et production qui relève 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 leur conclusion par la répétition des expériences. Cette répétition, constituerait l'une des conditions de la durabilité de la recherche en art⁶.

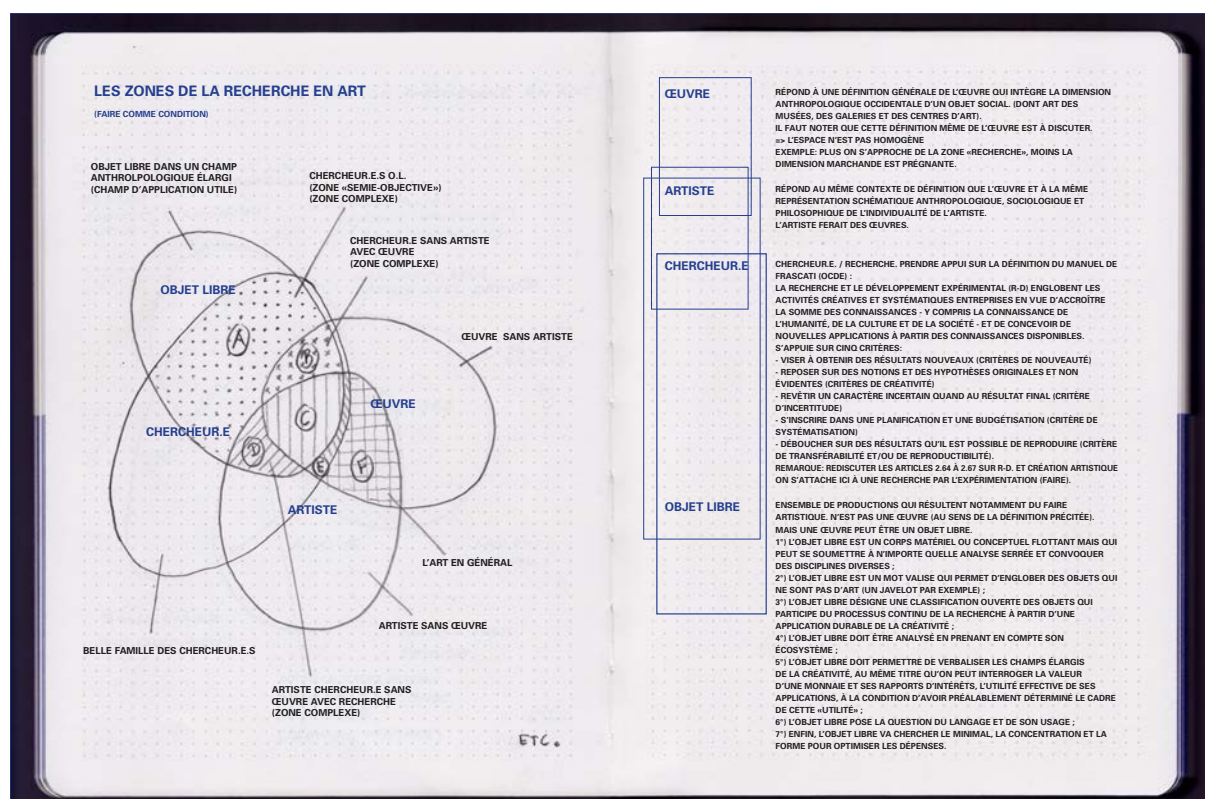
On pourrait utiliser schématiquement une représentation des espaces de recherche et de production des œuvres de la façon suivante (voir dessins ci-dessous). Chaque zone peut être discutée et peut répondre à une définition schématique très générale. Le protocole que je présenterai se situe dans deux zones complexes un peu poreuses en A et D. La définition présumée du chercheur prend appui sur le manuel de Frascati, publié par l'OCDE.

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.

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 connotation contraignante, 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.



Modélisation des zones de recherche en art, diagramme de l'auteur.

La proposition provisoire en amène une autre. Cet objet artistique n'a de valeur que si l'on s'en sert. Il n'est utile que si on met justement en péril sa durabilité par son 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. On laissera le lecteur imaginer ces possibilités multiples (levier, lancé de cailloux, athlétisme, jeu, etc.). Il en serait de même pour l'objet artistique quant à ses conditions de durabilité — ou d'épuisement —

⁷ Dans la lignée de J. L. Deotte et P. D. Huyghe, on parle d'appareil parce que 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.

et plus encore de sa vocation à se rendre utile en dehors des limites de l'art dans un cadre anthropologique et social élargis¹⁰.



Tester le lancé de javelot, Chloé Bappel, documentation photographique, mai 2017, copyleft pierre baumann.

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 tiendrait en trois mots : *continuité du discontinu*. Ces conclusions prennent appui sur cinq principes que nous exploiterons et qui se résument ainsi :

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 ait plus besoin de les nommer comme tel, 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.

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.

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 digéré 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

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 Tatie, « 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.

rapidement la différenciation classique entre faire (*poièsis*) et agir (*praxis*), 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 (rappelons que Huyghe pose ici ses bases générales) 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 du Ministère de la Culture aux écoles d'arts : « 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 (l'esprit du Bauhaus et l'analyse des écarts de langage par Foucault planent). 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

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 *Contre-temps*, 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 art 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 Ecoles d'Arts) 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). Pour preuve, lire l'approche sociologiquement détaillée, mais qui reste assujettie à la dialectique théorie/pratique d'Efva Lilja, *Art, Research, Empowerment, On the Artist as Researcher*, Stockholm, Elanders Sweden AB, 2015, p. 43.

avec *retards*¹⁹. Je rejoins 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.

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 ». Je concède 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 art. Nous partageons aussi pleinement l'idée (pour ne pas dire de façon redondante l'hypothèse) 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 vase communicant *monte*.

J'émettrais une autre hypothèse qui paraîtra moins ambitieuse pour le philosophe, car je ne suis pas philosophe. S'il est acquis que le doctorat constitue, bien que cela soit aussi largement débattu entre autre dans les écoles d'art, le cadre symbolique et institutionnel d'une mise en action (on va éviter d'employer le mot œuvre...) de la recherche, si l'on accepte par ailleurs que tout se joue au stade des hypo-thèses, ne faudrait-il pas revoir ce

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*, FCT, Lisboa, 2015, p. 157-177.

²¹ Huyghe, *op. cit.*, p. 98.

²² *Ibid.*, p. 106.

qui constitue semble-t-il un présupposé solide, à savoir que la recherche en art, 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 crûment encore, disons qu'il faut se débarrasser de l'aura sociale et schématique de cette figure de l'artiste. Il faut blanchir l'individu (comme plus bas nous blanchirons aussi le langage), s'en tenir à la littéralité de ce qu'il est et sait faire hors de toute inscription politique. Ca veut dire quoi ? Ca 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, etc. Par conséquent ce qui est posé comme condition, « la recherche en art est faite par des artistes » (c'est moi qui interprète), est renversée : il n'y a pas d'artiste dans la recherche en art²³, mais il y a toute la force et la connaissance de création de celui qui la porte.

Deuxièmement, ça veut dire qu'il n'y a plus vraiment d'œuvre telles qu'on les conçoit dans notre logique culturelle occidentalisee. Il y a des objets anthropologiques, des *objets intermédiaires* (Vinck), 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 malmener et débattre sur et avec ces objets artistiques sans avoir à souffrir de l'objection

²³ Évidemment, vidée de son contexte, la formule devient débile et réactionnaire... Je vais ici à l'essentiel, mais le diagramme présenté plus haut permet d'envisager les nuances de l'hypothèse.

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. Je suis redevable à Anne Wambergue de m'avoir fait connaître ces travaux.

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 tels que Cage ou Filliou. J'adhère à l'idée et la définition même de l'artiste n'est pas homogène. C'est, toujours comme hypothèse, certainement une des conditions de durabilité de la recherche (en art) 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 art) 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 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 mot qu'on convoque pour ne pas en employer d'autres, qu'est la « pratique ». On souffre ici encore de vieux schématismes qui font qu'étaler de la couleur sur une toile, par exemple, serait de l'ordre de la pratique et poser des mots sur une feuille ne le serait plus. En français, la pratique est « ce qui vise à appliquer une théorie ». Il faut réfuter ce principe de postériorité du faire par rapport à la pensée. On pourrait préférer le mot *expérience* (Huyghe développe d'ailleurs un chapitre « écrire avec l'art comme expérience »). L'expérience rétribue à la l'objet artistique de recherche sa valeur d'incertitude, son potentiel d'échec, sa sérendipité

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.

et sa mise en perspective contextuelle : l'expérience est un fait vécu²⁶. Certes, cet *exercice* (autre mot chargé par Beuys) de blanchiment du mot destiné à requalifier l'objet artistique est émoussé par sa connotation pragmatique²⁷. Aussi dans ce contexte de *neutralisation* du vocabulaire, j'ai développé par ailleurs une expression qui, ici sortie de son contexte, apparaîtra comme une afféterie de langage : c'est un « objet libre ». Elle figure dans le diagramme présenté plus haut. Cet objet libre²⁸ répond à l'ébauche de définition de *l'objet artistique de recherche* qui s'esquisse ici peu à peu. Acceptons l'ellipse.

TEXTE MONSTRE TROP DE MÉTAPHORE

Venons-en un peu aux faits (comme si, maintenant, il fallait passer aux preuves par les faits). Comment mettre à l'épreuve le problème de la durabilité de la recherche et d'où vient cette obsession de blanchiment du langage ?

Autrement dit, comment peut-on penser les rapports entre les outils de la recherche en art selon une logique de continuité entre ses différents temps d'action (expérimentation, analyse, théorisation, restitution) ? Plus précisément, je prendrai, dans le cas présent, appui sur un protocole récent organisé autour d'un cas littéraire *prophétique*, à savoir le roman fleuve de Herman Melville : *Moby-Dick*. Ismaël s'embarque sur le bateau du Capitaine Achab, le *Pequod*, pour participer à une campagne de pêche 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 textuel²⁹ » 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 dure comme le métal rougeoyant et élastique battu sous les forges sidérurgiques de Richard

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 art rejoint ici ce que nous décrivions plus haut sur l'esprit européen.

²⁸ 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

²⁹ Peter Szendy, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Serra. 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'ubiquité³⁰ » qui terrifie par « les rumeurs et les conjectures³¹ »), 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'Ishmaël, son narrateur scripteur, la baleine, *devient* également un livre³². »

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 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 art : 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

³⁰ 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).

³¹ *Idid.*, « (...) overawed by the rumors and portents concerning him (...) », *ibid.*, p. 199.

³² Peter Szendy, *op. cit.*, p. 52. Lorsque Szendy écrit son livre, il ne bénéficie pas de la remarquable traduction de Philippe Jaworski, ce qui explique que Szendy lui-même procède pour certains passages à ses propres retraductions.

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 des 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*³³. 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 « blanche³⁴ » 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 écrire³⁵ ». 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 hérédité³⁶ ». Oui.

Désir : « ce Désir qui doit être déposé dans le livre = désir de langage — un certain désir de Langage³⁷. » Oui un désir de langage à déposer dans la forme que l'on fait.

³³ Cf. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, « La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », Paris, Minuit, p. 247-324. Il y use de la métaphore de l'usure pour user la métaphore.

³⁴ C'est en 1953 dans *Le degré zéro de l'écriture* que Barthes introduit l'expression d'« écriture blanche » pour désigner une écriture minimale.

³⁵ Roland Barthes, *La Préparation du roman 1 et 2*, Paris, Seuil/IMEC, 2003, p. 378.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 382.

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 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 degré.³⁸ »

Écrire et produire au premier degré de manière lisible, non pas sur soi (l'œuvre) mais sur les autres, voilà ce que nous tenterons de faire. Ça n'est pas facile, vous le voyez à chaque instant, le langage aime la métaphore. *Moby-Dick* appelle sans cesse la métaphore. Pourtant, en premier lieu, il faudrait 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, venons-en aux faits, revenons en arrière, à cette question : Que faire avec ce livre ? Pourquoi ce livre ?

OBJECTIF

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, lointainement, 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

³⁸ *Ibid.*, p. 378-380

mêmes (« La traduction est une forme, pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original³⁹. » écrit Benjamin). Le javelot a été re-fabriqué 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 (autre question, le lecteur prendra sa position) 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 de l'énigmatique, car seul l'*original* sait d'où il vient. Il est *objet de pouvoir*⁴⁰.

Aussi je reformule 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 PONT ARRIÈRE

Hypothèse du protocole : 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 ».

  a tient exactement dans la ch  aine de lecture suivante :

³⁹ Walter Benjamin, *  uvres I*, « la tâche du traducteur », Paris, Gallimard, folio essais, 2000, p. 245.

⁴⁰ Je pense fortement ici à quelques travaux menés sur Toni Grand, dans le cadre desquels je me suis intéressé 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 Haï », in P. Baumann et A. De Beaufort, *L'usure*, op. cit., p. 20-35.

Lire – dire – faire par le dire – lire le dire - faire par la forme (= redire) - relire⁴¹

(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 nous⁴² 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 135 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 où⁴³ —
(...) »

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

⁴¹ Il va de soi qu'à chaque étape on pense.

⁴² C'est un nous collectif qui comprend : Chloé Bappel, Etienne Beaudouin, Christine Bielle, Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Simon Deniboire, Esther Pontoreau, Philippe Régnier, Camille Rousseau, Tomas Smith et moi-même.

⁴³ Samuel Beckett, *Poèmes et autres mirlitonnades*, Paris, Minuit, p. 26-27. La traduction est de Beckett : « (...) what is the word - see - glimpse - seem to glimpse - need to seem to glimpse - folly for to need to seem to glimpse - what - what is the word - and where – (...) », in *Grand Street*, Vol. 9, No. 2, N.Y., Winter 1990, p. 17-18.

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, littéralement⁴⁴. »

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 sang⁴⁵. »

LIRE MOBY-DICK

Littéralement encore, sans passer par de veines 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 ininterrompue⁴⁶. 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 entendu, écouté et pour comprendre le geste et l'histoire de Melville. En faisant cela, nous avons aussi amassé, d'abord, les *renseignements*⁴⁷ du roman.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.89.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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.



Lire *Moby-Dick*, ici Camille Rousseau à la lecture (quart 2), au pont arrière, mai 2017, photo copyleft pierre baumann.

Ça a pris du temps : 32 heures et 16 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 (littéralement) 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.

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 loin le féminin, absence troublante. Ce serait sur ce point un roman à *rénover* par la voix. 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 le 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 destinées à s'incruster dans l'enregistrement des voix ;

4 – Penser une forme éditoriale qui regroupe l'ensemble comme outil de valorisation.

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

Deuxièmement nous avons lu avec *intentions*. La première intention fut avancée sous forme de postulat⁴⁸ : qui s'embarque accepte de participer à cette quête avec un certain esprit de méthode.

1 - Rester *minimal* (retour de la *simplicité* de Barthes) ;

2 - Cultiver la *concentration* (pour pouvoir durer) ;

3 – Produire une *forme* (pour faire perdurer).

La deuxième intention fut, d'abord, pour cette première lecture inaugurale, 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 (qui 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 ;

⁴⁸ Je juge inutile de justifier longuement ici ces postulats, car ils avancent leur évidence : 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.

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, etc.). Au passage, pourquoi cette intention sonore ? Parce que, parlons une fois encore « avec les mots des autres », 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 musique⁴⁹. »

Le langage est magique explique Le Clézio dans *Haï*. « Le silence, au contraire est naturel. » « Le silence au contraire, permet tout⁵⁰. » Ici dans le cadre de notre grille d'analyse, le silence, bien évidemment, ce n'est pas le silence absolu, ni même chez Le Clézio, c'est l'absence de langage entre les lignes du récit, ce sont les sons du silence 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'acier⁵¹ ». Lire le texte, c'était aussi, littéralement, pouvoir écouter ce silence (silence *cagien*).

Alors, subsiste aussi une raison littérale à cette attention acoustique, qui dynamisera le travail d'analogie. 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. Or l'attention littérale, non pas pour ce que le langage en dit, mais pour ce que le silence animal, le bruit du cachalot lui-même — une autre forme de langage direz-vous—, explique l'agressivité du cétacé à l'égard des navires⁵².

⁴⁹ Deleuze, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁰ Jean-Marie Le Clézio, *Haï*, Genève, Skira, 1971, p. 35.

⁵¹ 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.

⁵² 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 » 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 mat de misaine près du pont 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 Moby-Dick*, Jürgen Stumpfhaus, documentaire, Arte, 2015 et Beale, Thomas, *The natural history of the sperm whale : To which is added a sketch*

Cette grille d'analyse laisse croire que le roman a pu être dépouillé et disséqué avec science sur le mode objectif, celui qui manquerait aux recherches en art. Superficiellement, c'est à moitié vrai et à moitié faux. Il faut que la recherche en art soit logique, qu'elle ne se cache par derrière l'inexplicable. Mais 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 mort⁵³. »

Ce fut terriblement compliqué et on n'en a pas fini avec cette histoire. Nous avons le diagramme de l'animal, non pas éventré, mais que nous avons tenté de regarder vivre.

48	Première mise à la mer	Veste chinoise de coton noir	Murmurer soulever embarquer clandestinement Première pêche	"Nagez mes p'tits gars" "Je veux entendre vos os se rompre" X	Thème de MD que avec la guitare (à faire phi si) Craquement d'os? (e) X
49	L'hymne	La gueule de la mort	Piquer droit	rafales	Ambiance cosmos E X
50	La pirogue et l'équipage d'Achab. Fedallah	Piquets de bois Turban	envelopper de mystère renforcer la pirogue		Achab qui marche (à faire nous) X
51	Le souffle spectral	disque lunaire	zigzaguer	souffle argenté Expiration funeuse	soufflet chloé (fait) X
52	L'Albatros	vêtements cloués au mât	déchirer rapiécer		tissu X
53	La game	porte voix lettre journaux	frayer croiser rabotter se rencontrer		idem juarez 52
54	L'histoire du "Hola ho"	maillet	remuer le petit doigt	grogrner comme un ours abominable hurlerment	rire de tomas (à faire par l'équipe) X
55 Q1	De quelques représentations monstrueuses de baleines	Représentations populaires/ représentation scientifique	Métier de baleinier Description analytique de mauvaises description des baleines	Bouillonements qui sortent du cerveau du dauphin	Grognement de baleine grave (fait si) X
56 Q1	De quelques représentations moins inexactes de la baleine	dessin / peinture Gomeray Gravure Miniature	dessiner / représenter, étaler, dépeindre	paisible / pacifique / pluie / souffle / puissant	Grognement de baleine aigu (fait simon) X

		Aspect juridique Figures de la baleine	l'action attention microscopique	fracas (représenté en peinture)	
57 Q1	Des baleines en peinture	Petits objets ingénieux sculptés. Petits outillage de dentiste Imagination d'un marin / état sauvage La sculpture	sculpter / se rebêler	Girouette Le bruit des outils qui façonnent	girouetteX
58 Q1	Krill	Krill / plancton / l'océan comme 3/4 de notre planète / la mer / naufragé	engloutir un monde l'océan comme une course effrénée autour du globe	bruit faucheur des petits plancton épaves de navires fracassés glissement sub aquatique	Multitude de petit sons petit monde(fait simon) X
59 Q1	Le calmar	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 érangle INFORME	s'élevait paresseusement glissait sous l'eau barboter dans le krill s'abattre s'aventurer se précipiter	bruit de succion cri: "J'aurais préféré voir Moby Dick" spectral	bruit de succionX

Dresser une première grille d'analyse spontanée (détail) de l'écoute des chapitres.

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 ».

of a South-Sea whaling voyage, in which the author was personally engaged, London, J. Van Voorst. London, 1839.

⁵³ Deleuze, *op. cit.*, p.105.

Le découpage du roman a généré treize périodes (quarts) de lecture où se sont succédées de manière répétée trois équipes qui assumaient leurs quarts.

Hors quart : Philippe, le musicien visiteur

Chaque quart a donc lu quatre fois à l'exception du quart 1, cinq fois.

[illegible]

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 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*⁵⁵.

⁵⁵ Un capharnaüm, lieu de désordre, est aussi un village de pêcheur. (en anglais shambles : lieu où on disséquait la viande)



Le récit d'une lecture, jeudi 18 mai 2017, *On se la raconte*, vidéo documentaire HD, 1h05min, copyleft pierre baumann.

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 longue 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 conçue⁵⁶ ». 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

⁵⁶ Philippe Jaworski, « Note sur la traduction », in Herman Melville, *op. cit.*, p. 1165.

successions d'intensités et de sentiments très variables, des réussites et des « gamelles » mémorables. La traduction de Jaworski respecte parfaitement ce poids du texte. Parfois nous n'en pouvions plus, nous ne comprenions plus rien — on ne revient 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 faut 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 généralisation rapide car il n'y a pas un style de Melville dans *Moby-Dick*, écrit Jaworski, mais *des* styles. Nous n'aurons jamais ressenti aussi intensément l'importance du rôle du traducteur que dans cette expérience. Aussi Melville génère-t-il 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'écrivain⁵⁷ » 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). J'entends certains analystes qui objecteront que oui, c'est un formidable livre d'écrivain, mais ça n'est pas de la recherche ! Probablement, ça n'est pas de la recherche qui rentre dans les grilles. Mais la recherche en art doit aussi s'attacher à l'*écriture* ; elle *se raconte*, elle se construit à partir d'archipels de travail, que le chercheur essaye de cartographier avec soin pour trouver le sens des relations entre chaque île. Nous avons donc commencé à cartographier *Moby-Dick* pour situer son contenu ainsi que sa géographie et sa géologie artistiques.

⁵⁷ Philippe Jaworski, « Note sur la traduction », in Herman Melville, *op. cit.*, p. 1165.

LA CARTE ET L'ORIGINAL

« Je sais bien qu'il existe des îles, loin vers le Sud, et de grandes passions cosmopolites⁵⁸ [...] » écrit le poète du fragmentaire, 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.

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 ? Le chapitre quarante-quatre 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 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 terre⁵⁹ (...). »

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 planétaire⁶⁰. »

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

⁵⁸ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 55.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ *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.*

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'ambiguïté⁶¹.

« Achab n'imité pas la baleine⁶², 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 frappant⁶³. »

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 néant⁶⁴ ». 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 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 cachalots. Il se réfugie chez les Taïpis (Typee), tribu cannibale, au passage trouve les racines de ce cher Quiqueg (Queequeg), 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 — *Taïpis*, *Omoo* — à la fiction —

⁶¹ Deleuze, *op. cit.*, p. 100.

⁶² 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.

⁶³ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁴ 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.

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 révolue⁶⁵.

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'il se font⁶⁶ ». 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. Achab⁶⁷, Bartleby, Wily Bud... Melville (Isamël) 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 connu⁶⁸. »

Deleuze rappelle que 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 infinie⁶⁹ ». 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 musique⁷⁰. »

La carte permet de repérer ce *perspectivisme en archipel* : elle en pose à la fois le tracé, mais aussi la grille cinématographico-acoustique : panoramique et travelling jouent aussi dans l'espace sonore.

⁶⁵ *Moby-Dick*, dans 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.

⁶⁶ Deleuze, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁷ De toute évidence inspiré par la figure d'Edmund Gardner, capitaine de l'Essex, attaqué par Mocha Dick.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ Deleuze, *ibid.*, p. 107.

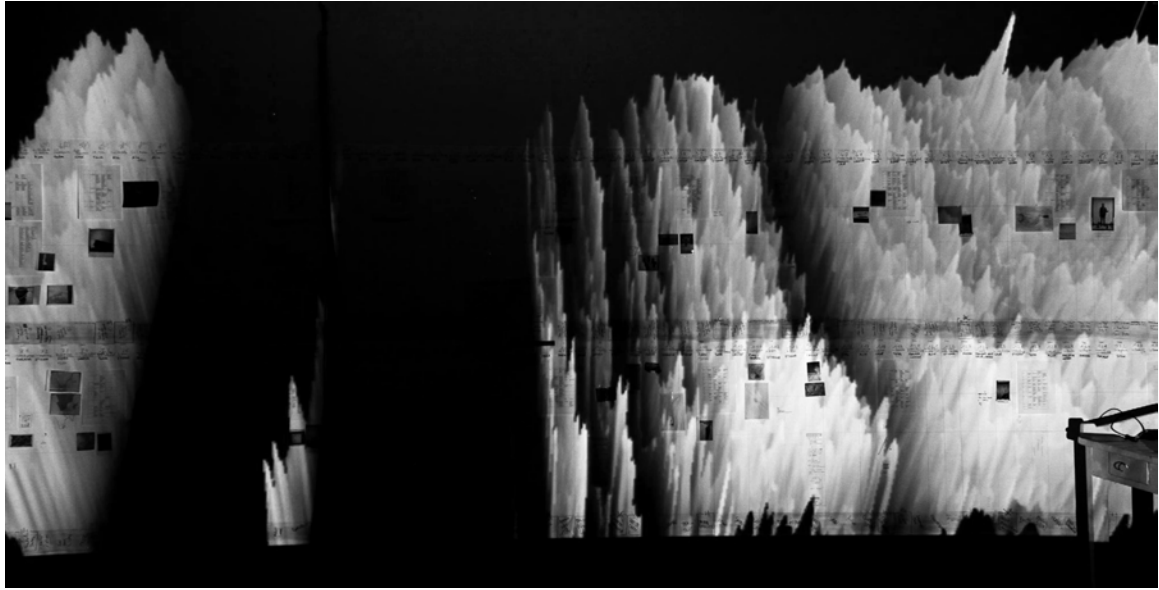
⁷⁰ *Ibid.*, p. 106.

Souvenez-vous des « takes » des indiens Cibecue étudiés par Keith Basso (cf. note 46). 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 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 tic tic du cachalot blanc⁷¹, 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.



Cartographie/ligne de montage inachevée des 139 chapitres, photo copyleft Pierre Baumann.

⁷¹ 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.



Lecture simultanée et projetée de la cartographie sonore des 40 premiers chapitres enregistrés sur la cartographie inachevée des 139 chapitres, par Simon Deniboire, photo copyleft Simon Deniboire.



Objet libre – faire par la forme (=redire) de Chloé Bappel – Chapitre 44 *La carte*, mai 2017, photo copyleft Chloé Bappel.

Faire par la forme (=redire), Philippe Regnier procède à des enregistrement sonores, mai 2017, photo copyleft Pierre Baumann.

AU PONT AVANT



Au pont avant, on faisait par la forme, mai 2017, photo copyleft Pierre Baumann.

POUR FINIR LA CHASSE

Enfin, avant de suspendre l'écriture, 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 auparavant⁷² 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.

Cette chaîne *darwinienne*, je l'appellerai presque un algorithme, est applicable à chaque moment du dire et du faire. Il permet d'augmenter le niveau de précision des analyses. Il constitue un modèle simple, étant entendu que l'important ne tient pas dans la crédulité à l'égard de son usage, mais vaut pour ce qu'on en fait. Sa durabilité, comme pour le javelot, réside dans son usage et dans notre capacité à le 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 et nous y travaillons. 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.

⁷² Ces conclusions résultent de l'analyse de l'exemple de Darwin et de l'*Amphiroa Orbignyana*, in P. Baumann, « hypothèse par indifférence vs fiction juridique (Recherche et continuité des écritures liquides) », *op. cit.*



Avant l'impact, Chapitre 134, *La chasse, deuxième jour*, polaroid de Tomas Smith, mai 2017. « 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... », photo copyleft Tomas Smith.

Résumé de l'article :

Comment un roman peut-il devenir un modèle de recherche sur la durabilité de l'art ? Pour y répondre nous prendrons appui sur un protocole mis en place en mai 2017 par une petite équipe de recherche qui s'est attachée à lire le plus littéralement possible le roman-monstre d'Herman Melville : *Moby-Dick*. Nous tenterons de montrer comment une lecture, à elle seule, permet d'engager une réflexion sur la manière de construire une suite continue de recherche qui passe sans ménagement du *faire* au *dire*, questionne la valeur de la traduction et le sens des objets artistiques.

Bio

Pierre Baumann est artiste, agrégé et maître de conférences habilité à diriger des recherches en Arts Plastiques et Sciences de l'art, membre du laboratoire CLARE (EA4593) / Artes de l'Université de Bordeaux Montaigne, France. Auteur de plusieurs ouvrages, d'expositions et de nombreux articles, les enjeux de ses recherches, à partir d'essais théoriques et pratiques, convoquent des problématiques liées aux rapports entre sculpture et production documentaire, ainsi que sur diverses formes possibles d'effacement de la figure de l'artiste, où l'aspect juridique et la relation aux sciences constituent une composante de ces considérations dimensionnelles. La portée épistémologique de la recherche en art est également au centre des protocoles qu'il met en place : micro-laboratoires, séminaires, workshops, publications, conférences, restitutions, colloques ou diffusion numérique. Il a codirigé l'ouvrage paru en 2016 et en deux volumes *L'usure* (PUB/ARBA), fruit d'un programme de recherche développé sur trois ans.

<http://www.pierrebaumann.com/>