

DÉCRIRE DÉFAIRE RÉÉCRIRE

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

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

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

Peter Szendy

HYPOTHÈSES

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

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

PIERRE BAUMANN

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

Cette proposition provisoire est accompagnée d'un postulat qui pourra être négocié : ces objets artistiques de recherche n'ont de valeur que si l'on s'en sert. Ils ne sont utiles que si on met précisément en péril leur durabilité par leur usage. Prenons l'exemple d'un appareil⁷ composé d'un javelot et de celui qui le lance. Le javelot n'est utile, dans le cadre des fonctions qu'on a bien voulu lui affecter, que si on le lance sur sa cible et, dans le même temps, sa durabilité est mise en péril, s'il ripe, ricoche, se tord ou se brise. Si on peut, on le récupère, éventuellement on le répare s'il s'est abîmé. Si on le perd, on le remplace. La durabilité, autrement dit, serait une contre-économie de l'usure⁸ ouverte à deux perspectives, la *maintenance* ou le *remplacement*⁹. Pour compléter l'hypothèse sur le bénéfice de la durabilité, supposons encore que si le javelot est utile dans le cadre de la discipline qui l'occupe (la chasse) l'objet et/ou la maîtrise de son usage peuvent servir opportunément d'autres activités et d'autres disciplines utiles, dont la recherche en arts. Par extension, on laissera le lecteur imaginer d'autres possibilités encore (levier, canne, athlétisme, jeu, etc.). Il en serait de même pour l'objet artistique quant à ses conditions de durabilité – ou d'épuisement – et plus encore de sa vocation à se rendre utile en dehors des limites de l'art dans un cadre anthropologique et social élargis¹⁰. À l'instar de la proposition duchampienne (*Readymade réciproque*), on pourrait utiliser un Rembrandt comme planche à repasser et déplacer ses perspectives de durabilité. J'y reviendrai.

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

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

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

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

LES ZONES DE LA RECHERCHE EN ARTS

(FAIRE COMME CONDITION)

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

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

CHERCHEUR.E SANS ARTISTE
AVEC ŒUVRE
(ZONE COMPLEXE)

OBJET LIBRE

ŒUVRE SANS ARTISTE

ŒUVRE

CHERCHEUR.E

ARTISTE

L'ART EN GÉNÉRAL

ARTISTE SANS ŒUVRE

BELLE FAMILLE DES CHERCHEUR.E.S

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

ETC.

ŒUVRE

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

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

=> L'ESPACE N'EST PAS HOMOGÈNE

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

ARTISTE

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

L'ARTISTE FERAIT DES ŒUVRES.

CHERCHEUR.E

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

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

- VISER À OBTENIR DES RÉSULTATS NOUVEAUX (CRITÈRES DE NOUVEAUTÉ)
- REPOSER SUR DES NOTIONS ET DES HYPOTHÈSES ORIGINALES ET NON ÉVIDENTES (CRITÈRES DE CRÉATIVITÉ)
- REVÊTIR UN CARACTÈRE INCERTAIN QUANT AU RÉSULTAT FINAL (CRITÈRE D'INCERTITUDE)
- S'INSCRIRE DANS UNE PLANIFICATION ET UNE BUDGÉTISATION (CRITÈRE DE SYSTÉMATISATION)
- DÉBOUCHER SUR DES RÉSULTATS QU'IL EST POSSIBLE DE REPRODUIRE (CRITÈRE DE TRANSFÉRABILITÉ ET/OU DE REPRODUCTIBILITÉ).

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

OBJET LIBRE

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

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

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

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

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

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

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

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

CONTINUITÉ

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

REDIRE DIRE FAIRE

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

11. Pierre Baumann, « hypothèse par indifférence vs fiction juridique (Recherche et continuité des écritures liquides) », in Quaresma José (dir.), *Research in Arts and Absurdity*, ESTC/U.Auckland/Creative Arts and Industries Dance Studies, Lisboa, 2016, p. 143-162.
12. Plus précisément à propos de Whitman, Deleuze explique, qu'il y a ici différenciation entre les Européens qui ont « un sens inné de la totalité organique, ou de la composition, mais ils doivent acquérir le sens du fragment » alors que les Américains « ont un sens naturel du fragment, et ce qu'ils doivent conquérir, c'est le sentiment de la totalité (...) ». Whitman parle de « spontané et fragmentaire ». Deleuze précise ce que Whitman dit : « Ce qui est propre à l'Amérique, ce n'est donc pas le fragmentaire, mais la spontanéité du fragmentaire. » (in Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 75.) Pour bien faire, il faudrait assumer, contre tout schématisme, cette double politique de l'écriture (de la recherche) ; en bon Européen, monter sa bicyclette, comme disait Jacques 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.

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

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

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

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

17. *Ibid.*, p. 25.

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

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

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

ART SANS ŒUVRE ET SANS ARTISTE

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

OBJET LIBRE

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

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

22. *Ibid.*, p. 106.

23. Voir ce que cela implique dans le diagramme.

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

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

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

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

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

25. Cf. P. Baumann, « hypothèse par indifférence vs fiction juridique (Recherche et continuité des écritures liquides) », *op. cit.* Partant de l'expérience darwinienne de glanage nous avons dégagé une suite de gestes de recherche qui constitueront en fin d'article un renfort à la qualification plus précise de l'emploi de telles suites continues.

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

TEXTE MONSTRE TROP DE MÉTAPHORE

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

26. CNRTL, « fait d'acquérir, volontairement ou non, ou de développer la connaissance des êtres et des choses par leur pratique et par une confrontation plus ou moins longue de soi avec le monde. », <http://www.cnrtl.fr/definition/experience>, consulté le 30 mai 2017.

27. Cf. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, folio essais, 2005. Rappelons au passage que le texte original de Dewey fut publié en 1934, que cette dimension pragmatique de la recherche en arts rejoint ici ce que nous décrivions plus haut sur l'esprit européen.

28. Cette ouvrage illustre cette conception écosystémique. Plus précisément, on se réfère notamment A. G. Tansley qui définit un écosystème ainsi : « la notion la plus fondamentale est [...] la totalité du système [...] incluant non seulement le complexe des organismes mais aussi tout le complexe des facteurs physiques [...], les facteurs de l'habitat au sens large [...]. Les systèmes ainsi formés sont [...] les unités de base de la nature [...] », rejoignant ici l'étude du *milieu* développée par J. Uexküll (A. G. Tansley « The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms », *Ecology*, Vol. 16, No. 3 (Jul., 1935), p. 284-307). Plus simplement, on pourra s'appuyer sur la définition générale donnée par Luc Abbadie : « Écosystème désigne un ensemble d'êtres vivants (animaux et végétaux) et de composantes physiques et chimiques qui agissent plus ou moins étroitement les uns sur les autres. L'écosystème est avant tout un moyen d'analyser la nature. » (Luc Abbadie, « Écosystèmes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 novembre 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ecosystemes/>) L'acception contemporaine élargie a ouvert un champ conceptuel utile (écosystème urbain, économique, etc.). Aussi on retiendra de cette conception systémique qu'un écosystème artistique détermine d'abord une manière de voir et donne à étudier la créativité artistique comme un facteur vivant porté par des *flux d'énergie et de matière* soumis à des interrelations et mouvements (cf. E. N. Transeau à rapprocher de la conception énergétique de l'art de J. Beuys). Cette conception physique oriente l'analyse des gestes et des formes.

29. Une synthèse de ces travaux se trouve dans notre thèse d'habilitation à diriger des recherches, consultable sur https://www.academia.edu/19532471/Les_objets_libres.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA BLANCHEUR DU LANGAGE

À plusieurs reprises nous nous sommes intéressés à cette neutralisation du langage qui fera règle. Roland Barthes, dans *La préparation du roman*, s'attache à déployer, avec une attention toute particulière pour les haïkus japonais (écriture peut-être la plus « blanche³⁵ » qui soit), les rouages de l'écriture du roman et de s'intéresser également à Proust, qui pourrait être hâtivement rapproché de Melville par sa capacité à édifier un Himalaya de la littérature. Ce texte est particulièrement fort, parce qu'il montre la transcription d'une parole en mouvement, que Barthes a adressé de 1978 à 1980, à son auditoire. Pour *finir (et pas conclure)* le cours, après deux années passées à s'efforcer de formuler le mieux possible ses pensées, Barthes dit : « Je puis essayer de donner une sorte de profil de l'Œuvre que je voudrais écrire³⁶ ». Au passage, tout fait sens pour la recherche dans cette formule : la tentative, la difficulté fondamentale de cerner ce qu'il en est et, malgré tout, encore et toujours la volonté d'inscrire, de marquer, de désigner. Barthes aborde trois mots : *simplicité*, *filiation* et *désir*. Je crois (adhésion quasi sans condition) à ce que nous dit Barthes.

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

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

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

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

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

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 382.

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

OBJECTIF

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

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

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

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

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

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

MUSIQUE DU LIRE AU GAILLARD D'ARRIÈRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LIRE MOBY-DICK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

un certain esprit de méthode.

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

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

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

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

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

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

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

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

LE RÉCIT DES TROIS QUARTS

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

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

Quart 1 : Marlaine, Chloé, Pierre.

Quart 2 : Esther, Camille, Christine, Simon.

Quart 3 : Alice, Tomas, Étienne.

Hors quart : Philippe, le musicien visiteur.

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

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

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

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

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

LA TRADUCTION

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

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

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

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

LA CARTE ET L'ORIGINAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66. *Ibid.*, p. 100.

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

cachalots. Il se réfugie chez les Taïpis (Typee), tribu cannibale, au passage trouve les racines de ce cher Quiqueg, écrit trois romans qui relatent cette suite de désertions, ce passage d'île en île, de baleinier en baleinier : *Typee* (1846), *Omoo* (1847), *Mardi* (1849). Il a fait, maintenant il construit son archipel littéraire ; il glisse pas à pas de l'autobiographie – *Taipis*, *Omoo* – à la fiction – *Mardi*. Puis, onze ans après avoir embarqué pour la première fois sur un baleinier, *Moby-Dick* (ap)paraît. Il a créé sa *mythologie blanche* au seuil d'une économie révolue⁶⁸.

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

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

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

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

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

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

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

73. *Ibid.*, p. 106.

point de vue, quand il n'y a plus qu'une seule sorte de son, l'instant éphémère où le fragmentaire est réconcilié, où le langage est blanchi : le moment où la mer se referme sur le *click click* du cachalot blanc⁷⁴, avec lui un corps à jambe d'ivoire qui, définitivement, s'abandonne au silence et à la solitude. Il n'y a plus de concept, plus de dire, juste du faire et là peut commencer le travail. Une immersion totale.

AU GAILLARD D'AVANT

Alors au gaillard d'avant, on faisait par la forme (voir tout ce qui précède dans ce livre).

POUR FINIR LA CHASSE

Enfin, relevons deux choses. Premièrement, la chaîne continue décrite ici, qui nous fait sans cesse passer du dire au faire, se prête bien au travail engagé sur *Moby-Dick*, et le système de cartographie mis en place facilite le travail. Il y a, sur le même mode, d'autres chaînes continues, dont je viens de parler et qui peuvent être internes à un maillon de la chaîne générale qui, pour rentrer au cœur des analyses, devront être reprises. J'ai notamment traité auparavant⁷⁵ du processus qui guide la pensée créatrice à partir de la relation entre des gestes de collecte et des gestes de pensée chez Darwin. Des gestes de collecte – voir, prendre, disposer, monter, transporter, conserver, classer – vont avec des gestes de pensée (« *I think* », hypothèse darwinienne) – choisir, expérimenter, hiérarchiser, analyser, supposer, projeter et conceptualiser. L'organisation et l'application de cette chaîne continue participent à l'effectivité de la logique fondamentale de *montage spontané du fragmentaire*. La carte, endosse des fonctions multiples ; à elle seule, traduit presque l'intégralité des opérations de cette chaîne darwinienne. Ces types de chaînes *darwinienne* ou *melvillienne* – ce sont presque des algorithmes – sont applicables à chaque moment du dire et du faire. Elles permettent d'augmenter le niveau de précision des analyses. Elles constituent des modèles simples, étant entendu que l'important ne tient pas dans la crédulité à l'égard de leur usage, mais vaut pour ce qu'on en fait et pour les résultats qu'elles obtiennent. La durabilité de leurs objets, comme pour le javelot, réside dans leur usage et dans notre capacité à les régénérer, grâce à ce qui nous tombe sous la main, grâce à nos navigations sans cap. Enfin, second point, le processus décrit n'est pas achevé, il n'a pas délivré tous ses résultats. Il a toutefois mis à jour, tout en confirmant l'opérabilité de la méthode, un certain nombre d'éléments porteurs sur les dispositions du roman de Melville à produire des objets de recherche en prise avec nos considérations actuelles sur la volatilité et la mobilité des objets artistiques, ainsi que sur le potentiel de ces outils artistiques à prendre part aux débats éthiques qui touchent à la durabilité des ressources généralisées.

74. Pourquoi Moby Dick est-il blanc ? Soit parce qu'il est albinos, soit parce qu'il est blanchi par la vieillesse — en vieillissant la peau des cachalots devient claire.

75. Ces conclusions résultent de l'étude sur l'*Amphiroa Orbignyana* de Darwin, in P. Baumann, « hypothèse par indifférence vs fiction juridique », *op. cit.*

