SILLAGE MELVILLE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

3 janvier 1841, port de Fairhaven, le jeune Herman Melville prend le large sur le navire baleinier l'*Acushnet* pour une épopée qui durera plus de deux ans. Écrire un livre, c'est partir à nouveau. *Moby-Dick,* publié en 1851, est le septième départ de Melville. Si tenter de travailler sur ce monument relève du suicide en matière de « stratégie » de recherche, aucun n'a employé ce livre comme un manuel de travail et un outil qui permettrait 1°, d'expérimenter le monde de Melville, 2°, d'interroger le présent et 3°, d'élaborer une écologie des objets artistiques basée sur l'observation et l'écoute.

Conçu comme un ensemble de démonstrations visuelles, ce livre constitue le troisième ouvrage consacré à l'exploration des horizons marins, littéraires et artistiques de *Moby-Dick*, après *Dire Moby-Dick* et *Réalités de la recherche (collective) en arts*. Le premier proposait une cartographie du roman, le deuxième un ensemble de modèles. Le troisième relate les presque deux années passées sur le terrain, à la recherche de signes melvilliens évidents ou inatteignables.

Installé à Harrowhead, Melville a écrit son « livre de voyage », envoyé Achab et son équipage dans le sens opposé, vers l'Est, en quête de signification sur le déclin du monde. Le sillage tracé par l'écrivain donne à expérimenter un monde mobile, sans chercher l'inédit, mais l'intensité des biens communs. Il n'y a plus d'antériorité de l'expérience sur l'écriture ; l'écriture est dans et avec l'expérience (*machine* melvillienne), l'une l'autre tournées vers l'inconnu modelé par le vivant.

La pratique de cet inconnu en France, au Chili et ailleurs, et l'écoute de paroles vives, de philosophes, d'artistes, de biologistes, d'aventuriers ou de marins, permettent d'élaborer une méthode expérimentale de recherche en arts qui mise sur le développement d'une écologie des relations, de la forme et de la pensée en prise avec la liquidité ambiante.

Autrement dit, le *Sillage Melville,* comme on dirait l'*océan Pacifique*, permet d'observer comment les objets de création, construits avec ou en dehors de l'art, exploitent la créativité comme un facteur d'amélioration des équilibres sociaux, de renforcement des attentions à l'égard des enjeux environnementaux, écologiques, éthologiques, politiques et esthétiques. Il n'est plus question d'œuvres, mais d'objets anthropologiques particuliers, dits « libres » qui aspirent à une meilleure connaissance du rapport entre expérience du geste et construction de la pensée.

Sous la direction de Pierre Baumann
avec Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Marlaine Bournel, Esther Pontoreau, Tomas Smith

Entretiens avec Fernanda Silva Andrade (écologue), Rosario Ateaga (artiste, directrice du centre d'art CECREA), Ramon Castillo (directeur de l'école d'art UDP, commissaire d'exposition), Bernardita Croxatto (artiste, enseignante), Louise Déry (directrice de la galerie de l'UQAM), Jean Dupuy (artiste), Mikel Epalza (aumônier), Marie Faulon (chercheuse en géographie), Reinhard Fitzek (dendrologue aventurier), Wim Geirnaert (écologiste engagé), Michel Guérin (philosophe), Gloria Howes (membre de la fondation MERI), Pierre-Damien Huyghe (philosophe), Christian Sardet (biologiste), Michèle Thériault (directrice de la galerie L & B. Ellen), Roberto Vasquez (marin).

979-10-300-0604-9

Presses Universitaires de Bordeaux

Université Bordeaux Montaigne

ISBN -979-10-300-0604-9 / 24 €


SILLAGE MELVILLE

Aux Presses Universitaires de Bordeaux :

Hors collection :
Pierre Baumann, Amélie de Beauffort (dir.), *L'Usure*, en 2 volumes (*Excès d'usages et bénéfices de l'art* et *La Chaleur de l'usure*), 2016.

Collection « un artiste / des étudiants » :
Pierre Baumann (dir.), Stéphane Thidet, *Cracovie*, 2013.
Pierre Baumann (dir.), Sabine Delcour, *De Cibecue à Lemniscate*, 2017.

Dans le cadre du projet Moby-Dick :
Dire Moby-Dick, par la recherche en arts, 2018.
Réalités de la recherche (collective) en arts, 2019.
Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile, 2020.

Comité scientifique :
Jean Arnaud (Aix-Marseille Université).
Pierre Baumann (Université Bordeaux Montaigne).
Amélie de Beauffort (Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles).
Michel Guérin (Aix-Marseille Université).
Danièle James-Raoul (Université Bordeaux Montaigne).
Pierre Sauvanet (Université Bordeaux Montaigne).
Diane Watteau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

2020 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX
Université Bordeaux Montaigne
33607, Pessac Cedex
www.pub-editions.fr

SILLAGE MELVILLE

RECHERCHE EN ARTS ET MONDE MOBILE

Sous la direction de
Pierre Baumann

avec
Chloé Bappel
Étienne Beaudouin
Marlaine Bournel
Esther Pontoreau
Tomas Smith

et dix-sept entretiens

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

CHERCHER AVEC MELVILLE

Il est préférable de lire cette notice en dernier. Ce livre est conçu comme une *machine melvillienne* autonome destinée à étudier l'organisation du pattern complexe que *Moby-Dick* dessine. Il peut être utile de commencer par faire l'expérience du livre, pour revenir ensuite en détail sur ces explications, qui portent sur la la manière avec laquelle nous avons conduit ce travail de recherche en arts entre 2017 et 2020. Si l'expérience de l'art résiste à toute forme de généralisation, peut-on envisager des modes opératoires dont la description est généralisable ? Tout au moins, peut-on cerner le périmètre de ces activités afin qu'elles puissent être transposables à d'autres situations de recherche, et en particulier à celles qui prennent appui sur l'expérience de terrain ou de laboratoire / atelier ?

L'idée n'est pas de canaliser le trouble, ni de baliser l'incertitude inhérente à l'expérience de création, comme à toute aventure de recherche, mais de rédiger un livre de bord qui tient compte des indéterminations d'une navigation avec et pour l'art à travers l'effroyable liquidité de nos sociétés actuelles. Autrement dit, derrière la méthode est contenue la volonté de prendre part, par l'action, à la transformation nécessaire de nos usages de la Terre.

Les grands mots cachent de petits actes. Cette proposition présente bien des imperfections, on aura simplement tenté une transformation.

Ces commentaires s'adressent au plus grand nombre et en premier aux étudiantes et étudiants, chercheuses ou chercheurs en arts, pour qui l'enjeu relève de nécessités qui dépassent le cadre strict de l'étude, c'est-à-dire pour celles et ceux qui considèrent que de telles expériences définissent aussi des styles de vie et des formes d'engagement nécessaires. Aussi, nous sommes redevables du travail collectif qui fut conduit avec l'équipe pendant trois ans et reconnaissants envers nos étudiants qui ont eu la patience et l'envie de tester le *sillage Melville*.

NOTICE DE MONTAGE

Pierre Baumann

PARTIR

En 1839, le jeune Herman Melville a vingt ans, s'engage comme mousse pour quelques mois et traverse l'Atlantique. Mais le vrai départ eut lieu en décembre 1840, motivé par la lecture de deux documents en particulier : *Mocha Dick* de Jeremiah N. Reynolds relate l'intrépidité et les vertus de ces « quêtes protéiformes[1] » que seule incarne la marine baleinière. Le second livre de mer qui incite Melville au départ est *Deux années sur le gaillard d'avant*[2] de Richard Henry Dana. Alors, Herman se rend au port de Fairhaven et embarque le 3 janvier 1841 sur le navire baleinier l'*Acushnet* à destination du Pacifique pour vivre une épopée qui durera plus de deux ans, jusqu'au jour de son débarquement dans le port de Boston le 14 octobre 1844.

Les livres seraient-ils les premiers responsables d'une expérience de vie un peu folle ? On peut le supposer, mais celle-ci ne va pas sans une aspiration de circonstance, un état d'âme à partir duquel s'exprime une profonde nécessité. Melville fait dire à Ismaël dans les toutes premières lignes de *Moby-Dick* :

« Quand je sens l'amertume plisser mes lèvres, quand bruine dans mon âme un humide novembre et que je me surprends à faire halte, malgré moi, devant les marchands de cercueils, à me glisser dans le premier cortège funèbre que je croise, et, surtout, quand la noire mélancolie me tient si fort que seul un robuste sens moral peut m'empêcher de descendre d'un pas décidé dans la rue et d'envoyer méthodiquement valser les chapeaux des passants – alors, j'estime nécessaire de m'embarquer sans délai. D'autres auraient recours à un pistolet chargé. Avec un panache tout philosophique, Caton se jette sur son épée ; moi, tranquillement, je lève l'ancre[3]. »

Il n'y aurait donc pas d'engagement dans la quête sans nécessité intérieure, sans l'acceptation de tout perdre, sans réaction vive face à la noirceur du monde. Le livre ne serait pas le motif premier, mais agirait comme un révélateur au sens photographique : l'image de la nécessité est imprimée là, dans chaque parcelle du corps physique et le texte, chimiquement, verbalise la motivation profonde. Ainsi a agi en premier lieu le roman de Melville sur nos travaux, comme un révélateur à forte concentration.

PARTIR AVEC MELVILLE, « RAMASSER DANS LES PROFONDEURS DE L'OCÉAN », « SCULPTER DANS L'AIR IMMATÉRIEL »

À son retour, Melville entreprend avec acharnement la mise en récit de ses expériences. Vinrent alors d'autres départs à travers la littérature. *Typee : a Peep at Polynesian Life* (1846), *Omoo : A narrative of aventure in the South Seas* (1847), *Mardi : And a Voyage Thiter* (1849), *Redburn : His First Voyage* (1849), *White-Jacket, or the World in a Man-of-War* (1850) et *Moby-Dick or The Whale* (1851).

1 Jeremiah N. Reynolds, *Mocha Dick*, Paris, Du Sonneur, 2013, p. 83, trad. anglais (États-Unis) par Thierry Gillyboeuf.
2 Richard Henry Dana, *Deux années sur le gaillard d'avant*, Paris, Payot et Rivages, « Petite Biblio Payot », 1990, trad. anglais (États-Unis) par Simon Leys.
3 Herman Melville, *Œuvres, III, Moby-Dick ou le Cachalot*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 21. Par la suite, on indiquera pour l'usage de cette référence : Melville, Pléiade, trad. anglais (États-Unis) par Philippe Jaworski.

En février 1850, Melville se lance dans l'écriture de son prochain roman, initialement intitulé *Voyage d'un baleinier,* pour y exploiter ses expériences de vie à bord. Philippe Jaworski, le traducteur de Melville à La Pléiade, souligne qu'il s'agit là du « seul matériau personnel dont il dispose encore, car tout le reste de ses aventures maritimes a nourri ses cinq livres précédents[4] ». On devait donc s'attendre, comme pour les autres, à un *roman semi-documentaire*.

Mais la rencontre avec Nathaniel Hawthorne infléchit ses ambitions. Jaworski souligne encore qu'à cette période Melville découvre alors ce qu'il appelle « le monde de l'esprit[5] », lequel à travers la lecture de Hawthorne, « impose à lui la fonction spéculative de la littérature, expression majeure d'une aventure de l'esprit, recherche d'un savoir vrai sur les secrètes complexités de l'âme[6] ». Cette complexité est incarnée par la figure du capitaine Achab qui fait son entrée en scène au chapitre XVI (« Le Navire »).

Un monde particulièrement complexe se lève comme une montagne. Jaworski observe combien « avec pareil personnage [Achab], sur les planches du gaillard d'arrière, la campagne de pêche était vouée à se muer en une fresque grandiose tenant à la fois du drame sacré et de l'épopée, dans laquelle Melville pouvait juxtaposer sans hiatus l'évocation réaliste du dur labeur des baleiniers et les terreurs et merveilles visibles du monde océanique, mêler le pathétique à la farce, le familier au fantastique[7] ».

Nous avons là presque l'essentiel du dispositif melvillien à partir duquel va s'organiser notre *machine* de recherche : une puissance généralisatrice (le global) accordée avec la précision matérielle des micro-événements de circonstance (le local) sur lesquels toutes les lectures s'avèrent possibles (immanence et transcendance).

Dans ce contexte, Ismaël, le narrateur, apparaît comme la figure spéculaire d'Achab. Achab est vengeance, haine, acharnement, monde en déclin, brutalité, autorité qui instruit ses propres lois contre celles de la nature. Mais c'est aussi un animal blessé, abandonné à sa solitude, qui va délibérément lier (avec la corde du harpon) son sort à l'inconnu (le monstre, Léviathan). Achab incarne l'entêtement et l'aveuglement face à l'effondrement de notre société[8].

Ismaël investit une autre zone du navire, celle du gaillard d'avant, où « l'air pur[9] » n'a été jusqu'ici respiré par personne. Il est d'abord terrien, petite main, pas même harponneur, observateur acéré, figure effacée dont on perçoit marginalement l'utilité dans l'écosystème du navire, mais actif, témoin oculaire, amant (et donc aimant), à l'écoute, seul survivant. C'est presque un chercheur de terrain, presque Melville en personne. Lui seul peut faire le récit du drame,

4 Philippe Jaworski dans Herman Melville, *Moby-Dick ou le Cachalot*, « Souffle là ! Souffle là ! C'est Moby Dick ! », Paris, Gallimard, « Quarto », 2018, p.14, trad. anglais (États-Unis) par Philippe Jaworski. Par la suite, on indiquera pour l'usage de cette référence : Melville, Quarto.
5 Herman Melville, cité par Philippe Jaworski, *ibid.*, p. 15.
6 Philippe Jaworski, *ibid.*, p. 16.
7 *Ibid.*, p. 16-17.
8 Il faut, au passage, se souvenir que le récit se déroule historiquement au moment d'un basculement énergétique : passage de l'exploitation de la graisse animale aux forages pétroliers (1855).
9 « Enfin, je m'engage toujours comme matelot en raison des saines activités physiques et de l'air pur du gaillard d'avant. », Melville, Pléiade, p. 25.

puisque lui seul « survécut au naufrage[10] » (« Épilogue »). Il est la figure positive contre la négativité d'Achab, optimiste et écologue avant l'heure[11]. Certes, Ismaël serait la partie de Melville avec laquelle on aimerait partager du temps, voire évoluer à son image. On aurait tendance à dialectiser pour solutionner les problèmes : Ismaël *versus* Achab. Mais la manière de partir d'Ismaël indique que, lui aussi, est sujet aux noirceurs du monde. Lui aussi a pour quête la baleine[12]. La dialectique ne marche pas tout à fait, d'autant plus qu'entre en jeu le cachalot. C'est ce que nous avons expérimenté concrètement[13]. Le blanc et le noir ont leur pureté. Le blanc et le noir ont leur terreur. Comment Achab, animal blessé, est-il la version nocturne de la blancheur ? Comment est-il lui aussi auteur de son propre destin (chapitre CXXXII, « La Symphonie ») ?

Ismaël n'y voit au début « qu'un pauvre chasseur de baleine plus tout jeune[14] », de surcroît amoindri, à une jambe. Le travail d'Ismaël représente aussi sans nul doute l'ambition de Melville : construire une grande *Figure*. « Oh Achab ! ce qui fait ta grandeur, il me faudra l'arracher au ciel, le ramasser dans les profondeurs de l'océan, le sculpter dans l'air immatériel[15] ». La grandeur d'Achab est dans le *Tout*. La question que sous-tend cet ouvrage est, tout compte fait, après presque trois ans de travail, très simple à poser en deux temps : Un, pourquoi partir[16] ? Et deux, d'où viennent les idées créatrices ? Elle peut donc aussi se formuler ainsi : comment construire une figure fondamentale en allant « ramasser dans les profondeurs de l'océan » ses traits matériels et comment « sculpter dans l'air immatériel » sa forme actuelle ?

SILLAGE

Moby-Dick est donc un modèle pour penser les formes du monde à partir de son usage. Dit ainsi c'est encore trop vaste, malgré quelques accents pragmatistes qu'atteste la volonté de penser les formes à partir des contraintes de la réalité. Toutefois, en dehors de Melville lui-même qui préfigure, par bien des aspects, le courant qui émergea vers 1870, on notera que les fondements pragmatistes de l'aventure ne prennent pas tant appui sur la philosophie pragmatiste, d'abord celle de Peirce et James, puis de Dewey, que sur l'expérience[17] artistique de la forme

10 Melville, Pléiade, p. 623.
11 Le mot écologie, créé par Ernst Haeckel, fait son apparition en 1866.
12 Melville fait dire à son narrateur : « Le premier de ces mobiles était l'idée irrésistible de la formidable baleine elle-même. Ce monstre inquiétant et mystérieux excitait toute ma curiosité. Et puis les mers sauvages, à l'autre bout du monde, où roulait son corps vaste comme une île, les périls innommables de la chasse, impossibles à fuir – tout cela s'ajoutant aux mille merveilles patagoniennes qui n'allaient pas manquer de s'offrir à mes yeux et à mes oreilles, me conforta définitivement dans mon envie. », Melville, Pléiade, p. 26.
13 L'entretien avec les pêcheurs de Cocholgue l'incarnent. Lire chapitre IX de cet ouvrage.
14 Melville, Pléiade, p. 173.
15 *Ibid.*
16 Deux ouvrages précèdent le présent volume : *Dire Moby-Dick, par la recherche en art*s, Bordeaux, PUB, 2018 et *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Bordeaux, PUB, 2019. Le premier porte sur une lecture performée suivie d'une déconstruction analytique de l'ouvrage à partir d'outils plasticiens. Le second présente un ensemble de modèles méthodologiques développés par différentes équipes de recherche, française, belge et suisse. On simplifiera les renvois à ces deux ouvrages en mentionnant *Dire Moby-Dick* pour le premier et *Réalités de la recherche* pour le second.
17 Sans détour théorique, j'entends l'expérience, à la racine étymologique, comme une tentative, par la mise en pratique, au contact de la réalité, dont la finalité est d'acquérir une connaissance empirique avec laquelle on fait et on continuera à faire, c'est-à-dire à partir de laquelle on acquiert de l'habilité.

vécue par les artistes eux-mêmes. Parmi ces figures toutes aussi lointaines, il faut compter, à mille lieues de Melville, avec celle de Brancusi plus précisément, ce qui ne surprendra pas certains lecteurs. En effet, Brancusi avait construit au fil du temps un laboratoire de formes exemplaire pour penser les rapports entre art, vie, site, temps, matière, forme et image. Cette conception mésologique – ou écologique – aura permis d'appréhender Melville à partir de cette même attention écosystémique.

Toutefois, il manque trois choses à Brancusi qui justifient cette expédition sur les terres de Melville : l'épreuve de l'effroyable complexité du langage verbal, la confrontation à l'actualité du monde et l'expérience du large. *Moby-Dick* est l'un des instruments les plus puissants. C'est, on l'aura compris, un roman hors norme, sanctuarisé et disséqué en détail avec une érudition extrême par les plus grands spécialistes de la littérature américaine[18]. En matière de « stratégie » de recherche, c'est donc du suicide. Tout est déjà là, incroyablement là. Toutefois, cette démesure justifie à elle seule l'appétit qui fut le nôtre à nous plonger dans cette littérature érudite. En revanche, aucun, à notre connaissance, n'a employé ce livre comme un manuel de travail et un outil[19] répondant à ces trois conditions : 1°- expérimenter le monde de Melville, 2°- interroger le présent et 3°- élaborer une écologie des objets basée sur l'observation et l'écoute. Voilà le périmètre que nous tenterons de préciser.

Le lecteur comprendra que l'objet et la méthode de cette partie[20] du projet qui fut le nôtre ne consistent pas en une étude *sur* l'œuvre de Melville, de *Moby-Dick* précisément, mais sur l'usage qui peut en être fait, soit un travail *avec*. Ce livre a eu, pendant un temps, pour titre *Avec Melville*. *Moby-Dick* agit donc à la fois comme un manuel particulièrement détaillé et comme un outil redoutablement affûté. Autrement dit, il donne des indications sur des modes opératoires[21], s'avère être un remarquable couteau suisse[22], définit des sujets, des lieux et plus encore une façon d'être, un style de déplacement comme on pourrait parler de « style himalayen » ou de « style alpin » (notre préférence). La question sera donc d'appréhender ce « style melvillien » qui laisse derrière lui un sillage inspirateur.

18 Deux noms seulement suffisent à attester combien les connaissances sur Melville sont encyclopédiques : Hershel Parker, biographe et chercheur américain, auteur d'une des plus importantes biographies de référence sur Melville (*Herman Melville, a biography*, 2 vol., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996) et en France, Philippe Jaworski, traducteur de Melville à La Pléiade et auteur, parmi d'autres écrits, de notices exceptionnelles contenues dans les volumes de La Pléiade. Par ailleurs, si le nombre d'allusions à *Moby-Dick* sur le plan cinématographique, théâtrale et bédéistique est considérable, ses interprétations intégrales sont également significatives, mais moins nombreuses. Le *Moby Dick* de John Huston de 1956 en est l'exemple le plus saillant, le film de Philippe Ramos, *Capitaine Achab*, (2007) une des interprétations les plus complexes. En revanche, tout compte fait, les artistes sont assez peu nombreux, à l'instar de Frank Stella ou de Richard Serra, à avoir traversé l'œuvre. La plupart des appropriations sont majoritairement de l'ordre de l'illustration, dont les réussites paraîtront parfois très discutables puisqu'on s'en tient trop souvent à la seule terreur du cachalot blanc, au grand bain marin ou à l'acharnement du capitaine Achab. Cf. Elizabeth A. Schulz, *Unpainted to the last, Moby-Dick and Twentieth-Century American Art*, University Press of Kansas, 1995.

19 Je m'en explique plus en détail dans mon article.

20 La première est à lire dans *Dire Moby-Dick*, *op. cit.*

21 Souvent sur des dispositifs bien concrets, tels que la logique de réparation et la polyvalence du charpentier par exemple.

22 Qui permet d'appréhender à la fois des problèmes matériels – mesure du temps, de l'espace, par exemple –, mais aussi sociaux, philosophiques, etc.

Ce *sillage Melville*[23] reste à ce stade une chose encore difficile à cerner puisque justement il ne détermine pas un dessin précis qui pourrait être cartographié, allant contre l'idée de la ligne gravée qui figure en couverture de ce livre, mais laisse un sillon éphémère. Toute la difficulté n'est pas tant d'en désigner le tracé, mais, à partir de ces marques creusées dans l'écriture et le réel, de nous permettre de développer notre propre logique d'expérience et d'écriture. Sillage est donc une trace et une action, comme on pourrait dire « creusement Melville » (mais ce n'est pas très beau).

Ces travaux sur Melville ne sont donc pas à considérer comme un exercice d'interprétation au sens théâtral : « J'ai un texte, je l'interprète ». Il s'agit plus d'un mode d'interprétation qui relèverait de l'étude de signes, d'une trace ici ou là, d'une moire sur la surface d'une écorce, d'une odeur ou d'un autre indice qui chacun indique un passage, des directions et des sujets. On comprendra donc assez logiquement que cette expérience induit aussi la recherche de témoins. Ces témoignages ont une forte valeur, ce qui explique la place déterminante dans cet ouvrage des entretiens qui représentent, de manière imprévisible, un tiers du volume. La plupart du temps, ces témoins ne témoignent pas sur le sens du texte de Melville, mais ils l'éclairent en s'expliquant sur des traces qui sont les leurs et qui ressemblent parfois beaucoup à celles de Melville, alors qu'elles s'expriment à une tout autre époque et dans d'autres circonstances. Le *sillage Melville* n'impose donc pas une enquête sur des appartenances, n'est pas là pour placer le roman de Melville en instructeur. Au contraire, il permet de procéder à une étude comparée des signes communs qui, à partir de l'expérience des autres, éclaire le sens et l'usage, apporte de la valeur, informe, sans en avoir l'air, la forme melvillienne.

On pourra résumer cette articulation complexe ainsi : Melville dit (je spécule) « Voilà une forme. Sa connaissance résulte de mon expérience. Cherche les indices de cette forme et tu connaîtras un équivalent que seule ton expérience permet d'acquérir. Et c'est ce avec quoi il faut désormais faire ».

L'expression *sillage Melville* est donc, au même titre que le développement que nous tentons de mettre ici à plat sur le papier, une formule dure, voire brutale, mal apprivoisée, parce qu'il ne s'agit pas d'une démarche d'apprivoisement, mais d'écoute et d'observation, à partir de laquelle s'engage notre travail de montage et de construction.

LE PEQUOD

À ce stade, vous commencez à cerner le territoire d'expérience qui se dessine et constaterez que le roman, par l'histoire qu'il décrit – une quête acharnée – et par la structure qu'il désigne – un navire isolé au milieu des mers –, concentre le lieu du récit[24]. Ce lieu très particulier, c'est le *Pequod*. Le nom du navire, *Pequod,* est

23 L'expression se réfère au livre profondément marquant de Francisco Coloane, *Le Sillage de la Baleine*, Paris, Phébus, 1998, trad. espagnol (Chili) par François Gaudry, lu dans le bus et sur le bateau au Chili, en route pour Quemchi (Île de Chiloé), patrie de l'auteur.

24 Les vingt premiers chapitres se passent à terre, tous les suivants, jusqu'au cent trente-cinquième, plus l'« Épilogue », en mer.

un emprunt au peuple amérindien algonquin, implanté dans le Connecticut, les Pequots, exterminés en 1637. Funeste destin. Le *Pequod* est donc à lui seul un autochtone qu'il convient d'observer avec respect et qui possède ses propres règles et valeurs morales.

Si le monde de la navigation et son langage se prêtent particulièrement bien à l'emploi de métaphores susceptibles d'éclairer les différentes phases de nos activités (s'embarquer, naviguer, le navire de recherche, etc.), nous aurons tenté autant que possible de les mettre à distance. Certes, la métaphore augmente la valeur du sens (c'est une usure par profit), mais elle a tôt fait aussi d'en épuiser la portée (c'est une usure par abrasion)[25].

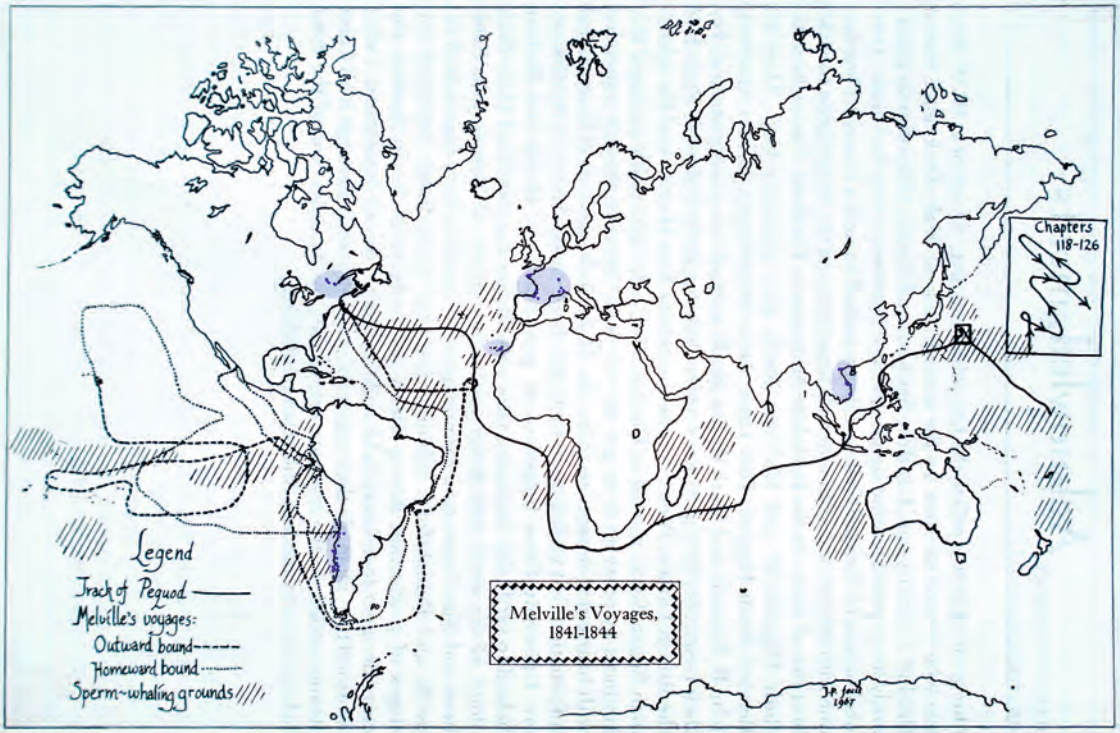
En revanche, l'analogie au laboratoire ou à l'atelier s'avère fructueuse, à l'instar – et on saisit peut-être mieux la dimension inspiratrice de l'un sur l'autre – de l'atelier Brancusi. Le *Pequod* rassemble des hommes, des outils, des matériaux, des ressources, des activités, une organisation, un écosystème, une structure générale adaptée à la mobilité. Autrement dit, le modèle est très utile pour conduire un ensemble d'activités de recherche. Il peut être étudié en long, en large et en travers, se soumettre à l'expérience et à la discussion. C'est un lieu de recherche qui tente d'adapter des procédures de production de formes aux impératifs du moment et, par là même, part en quête de création – j'amalgame à dessein *Pequod* et labo. Chacun y trouve sa place, y apporte sa valeur. Nous avons observé plus haut combien la dialectisation des figures d'Achab et d'Ismaël n'est pas possible. Il en est de même quant à la conduite et l'observation de cet écosystème fragile, qui ne prend une réelle valeur de sens que si on l'observe en détail, à l'image des travaux conduits par Chloé Bappel sur l'étude des gestes du « chercheur ». Autrement dit, la figure du *Pequod* peut être très facilement employée pour modéliser des structures de recherche, tout autant qu'elle avance un ensemble de sujets sur lesquels il faut travailler, tels que l'usage de savoir-faire élémentaires, le développement de systèmes de mesure, la question du genre, la réconciliation avec les cultures autochtones, l'industrie baleinière, la cétologie, etc. Les sujets sont à la fois nombreux et foisonnants, mais se prêtent assez facilement à l'inventaire et la quantification.

LA CARTE

La carte participe de cet esprit de mesure. Elle joue un rôle crucial, au sens où elle n'est pas un instrument de construction de contours de territoires, mais décrit un exercice de tracés qui résultent d'une suite de positions, tout le dessein d'Achab étant de croiser deux trajectoires, celle du *Pequod* avec celle de Moby Dick. La carte permet d'inscrire ce sillage qui traverse le monde de part en part. Plus précisément, il y a deux tracés à dessiner sur la carte du monde : celui d'Herman Melville, entre 1841 et 1844[26], et celui du *Pequod*, qui se déduit des indices géographiques égrainés tout au long du roman.

25 Je me réfère là au texte de Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique », Paris, Minuit, 1972, p. 247 *sq.*

26 C'est en particulier le travail biographique exceptionnel de Hershel Parker qui permet de produire ce premier tracé. Cf. Hershel Parker, *op. cit.*



HERSHEL PARKER
Carte_des_trajectoires_du_Pequod_de_Melville_1841-1842_+_superposition_de_nos_zones_de_recherche
SUPERPOSER_LES_TRACÉS

On peut d'abord observer combien la ligne de Melville rend lisible à la fois le caractère chaotique de son aventure et toute la complexité d'une chasse qui vise à rentabiliser l'expédition, en allant croiser partout là où les cétacés se regroupent. Dépendant de la logique économique de l'industrie baleinière, Melville longe l'Amérique du Sud pour filer à l'ouest au cœur du Pacifique.

En revanche, le dessein du *Pequod* diffère très vite. Si Achab tire comme Melville une ligne vers les Açores, il bifurque plein est avec pour unique but de croiser la trajectoire du cachalot. Il n'y a plus de boucle, mais une destination tendue vers un point inconnu, irrévocable. Autrement dit, avec *Moby-Dick*, Melville décrit une vie à bord qu'il a vécue, mais qui se déroule sur des mers inédites.

Pour bien faire et tenter de saisir les tensions et les distances que nous avons prises avec le récit, il faut venir superposer nos propres points d'ancrages[27]. Que dire de cette dernière comparaison ? Nous aurons tenté de croiser certains territoires géographiques propres à Melville[28], mais beaucoup d'autres furent investis en raison de marquages plus indirects[29]. Autrement dit, le croisement des lignes et des points atteste d'abord les trois régimes de l'expérience (de Melville, de *Moby-Dick* et le nôtre) et il instaure un nouveau système de marquage global qui confirme l'esprit d'interprétation de signes *avec,* plutôt que *sur Moby-Dick* et Melville.

27 Il faut tenir compte du fait que nous avons coulé avant la fin, puisque l'épidémie virale de la covid 19 a mis un terme précipité et irréparable à notre ultime mission de terrain prévue en mai 2020.
28 Nous devions en particulier aller travailler à Harrowhead et Nantucket.
29 Exemple : Manosque, chez Giono, traducteur de *Moby-Dick*, Canaries sur les traces de John Huston, Chili en direction de l'Île Mocha, au Vietnam sur les traces d'autres formes de pêche, en Bretagne et au Pays basque vers les origines de la chasse à la baleine, etc.

NOTICE DE MONTAGE

Il va de soi qu'on ne saurait se satisfaire d'une seule échelle de carte puisque, bien souvent, notre expérience du traçage, infléchie par des modes de déplacement plus modestes, par la marche en particulier, a nécessité d'employer d'autres échelles de mesure et d'autres outils. Cet objet d'étude a notamment été développé par Esther Pontoreau dans le cadre de nos activités menées à Manosque[30], en soumettant toute l'équipe à une microanalyse des faits et gestes, aussi anodins fussent-ils, renouant là avec l'esprit des journaux de bord, dans lesquels la banalité l'emporte souvent sur l'exceptionnel. Autrement dit, ce sont des cartes qui révèlent aussi la continuité monotone des événements. Néanmoins, l'expérience cartographique contribue non seulement au traçage des territoires, mais aussi des pratiques et des activités diverses. Elle permet de désigner à partir de systèmes de codification particuliers, par exemple l'association entre des phases de déplacement et des activités définies, conduites avec nos appareils (photo, vidéo, enregistreur, carnet, etc.). Ce type de traçage a également été employé par Chloé Bappel pendant notre mission au Chili[31].

Enfin, la carte possède aussi cette dimension prospective, préparatoire, intentionnelle et stratégique, qui oriente les déplacements sur le terrain. La carte induit donc des relations temporelles variables qui, non contentes de négocier avec ses échelles, en infléchissent aussi les tendances. Le chapitre XLIV, « La Carte », narre cette troublante guerre des intentions, décrit Achab en prise avec la recherche de la meilleure stratégie pour parvenir à ses fins : « Vous auriez pu ensuite l'observer, assis, qui étudiait attentivement les diverses lignes et hachures que rencontrait son regard, et traçait, d'un crayon lent mais sûr, des routes nouvelles sur des zones jusqu'alors vierges. […] Il les sortait presque chaque soir, et presque chaque soir effaçait des traits de crayon qu'il remplaçait par d'autres. Car avec les cartes des quatre océans déroulées devant lui, Achab explorait un labyrinthe de courants et de retours de marée dans l'intention de réaliser plus sûrement son dessein monomaniaque[32]. » Tout l'art d'Achab ne s'exprime pas à travers une gestuelle spéculative indécise et aléatoire, mais à partir d'une réflexion profonde sur chaque facteur influent, liée à sa position, aux phénomènes maritimes, à l'époque, à la marche du navire et au point à atteindre. Autrement dit, Achab construit un *complexe* de navigation bien plus élaboré que celui qui consisterait à suivre les routes maritimes toutes tracées pour atteindre les zones de chasse. Sa chasse consiste à trouver une aiguille dans un océan.

Toutefois, si la mesure du monde (terre et mer) est omniprésente[33], Melville

30 Voir chapitre IV du présent ouvrage.
31 Lire son texte chapitre XII du présent ouvrage.
32 Melville, La Pléiade, p. 226-227.
33 On constate d'ailleurs que la mesure va avec l'écriture et que cette activité de notation présente souvent beaucoup de ressemblances, quelles que soient les disciplines (ethnologie, sociologie, art, littérature, sciences, etc.) : on collecte des données, on documente, on trace des plans, on tient un journal, on mène des entretiens, on enregistre, on organise son bagage, etc. pour ensuite pouvoir les exploiter. Sur ce point, il faut souligner que l'art contemporain convoque souvent, en apparence, les outils de notation de l'ethnologue. N'est-ce pas dans le fond l'inverse, puisque ce sont avant même que ces disciplines n'existent (ethno, anthropo, socio) les artistes, les géographes et les scientifiques voyageurs qui ont forgé les premières méthodes et outils de notation ?

lui-même indique que la carte est faite pour sortir des sillons établis (« En serrant la côte, on ne découvre rien que de connu[34] »), qu'il est bon de voir souffrir les outils de navigation (cf. chapitre CXXIV, « L'Aiguille »), que le quadrillage des cartes n'y peut rien à la précision des « veines » de migration des cétacés (cf. chapitre XLIV, « La Carte »). Il faut donc tenir compte du fait que le tracé de ces lignes d'errance et de traque déroge souvent aux seules mesures géométriques, subordonne l'intuition à la mémoire des expériences vécues, à la vue du soleil et des étoiles, à l'odeur des vents et des choses, au magnétisme, au vol des oiseaux, aux formes et à la dureté des reliefs et à la parole. C'est bien tout cela qu'Achab assimile pour trouver son aiguille.

S'il se dessine trois registres cartographiques, celui de Melville, celui du *Pequod* et celui de notre équipe, chaque cartographie a trois temps : le temps de la préparation (où irons-nous ?), celui de la navigation (où sommes-nous et où allons-nous ?) et enfin celui de l'enregistrement (d'où venons-nous ?). De surcroît, chaque personnage instruit sa propre territorialisation, elle aussi relative. La carte des intentions d'Ismaël n'est pas celle d'Achab, celle d'Esther n'est pas celle d'Étienne, etc. Chaque carte, résolument divergente, transite d'un possible à un *ça a été*, à travers lesquels migrent vérité, fiction et mythologie. Il n'y aurait donc pas de « réalité » du terrain, mais des aventures sans fond, différemment vécues par chaque personnage, qui marquent le corps au fer de leur vérité crue, constituent le suc de l'écriture artistique et forgent un style de vie. Toute la difficulté consiste à chercher à comprendre la noirceur *malfaisante* du réel qui s'effondre, tout comme Melville s'inquiéta du fait qu'il avait « écrit un roman malfaisant[35] » qu'on jugera aussi « blasphématoire[36] », ce à quoi il faut ajouter *prophétique* dans sa manière de contenir la révolte et de décrire une société qui sombre[37]. En temps de confinement, navire au vent, il n'y a plus de révolte qui soit[38]. Ce sont aussi les profondeurs du langage qui, constituant la part antérieure et future du terrain, se doivent d'être subjectivement cartographiées pour en observer l'originalité des formes.

34 « Ô lecteur, écoute ! J'ai voyagé sans carte. Ce n'est pas avec la boussole et la sonde que nous avons découvert les îles mardiennes. Ceux qui s'élancent hardiment rompent toutes les amarres et, se détournant des brises banales, propices à tous, gonflent leurs voiles de leur propre souffle. En serrant la côte, on ne découvre rien que de connu ; mais si l'on cherche un nouveau monde, alors éclate bientôt le cri victorieux : "Terre !" » Herman Melville, *Mardi*, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p. 1099, trad. anglais (États-Unis) par Philippe Jaworski..

35 Lettre à Nathaniel Hawthorne, 17 [?] novembre 1851, dans Herman Melville, Quarto, p. 1134.

36 Philippe Jaworski dans Herman Melville, Pléiade, « Chronologie », p. XXXVII.

37 Dans le récit, la révolte contre Achab ne peut qu'être contenue sans quoi c'est la fin du roman. C'est notamment ce que souligne C. L. R. James, en 1953, dans *Marins, renégats & autres parias, l'histoire de Herman Melville et le monde dans lequel nous vivons*, Paris, Ypsilon, 2015 (1953), p. 95, trad. anglais (États-Unis) par Pascal Neuveu : « En tant qu'artiste novateur, Melville va plus loin pour indiquer ce que l'humanité produira inévitablement. D'une profonde et philosophique perspicacité, il montre quels sont les éléments d'une nouvelle réorganisation de la société et où il faut les trouver. Pour accomplir cela, il réalise un miracle de subtilité et d'audace artistiques dans le traitement de l'équipage et dans la création de ses harponneurs. Mais il laisse tout cela subordonné au thème principal : comment la société du libre individualisme donnera naissance au totalitarisme et sera incapable de se défendre contre celui-ci. »

38 Je parle bien du roman et non pas de ce que nous vivons en 2020...

LE LIVRE COMME MACHINE MELVILLE / CONSTRUIRE UN « SYSTÈME CÉTOLOGIQUE » (XXXII « CÉTOLOGIE »)

Chercher une aiguille dans l'océan consiste à accepter l'idée que l'entreprise est impossible. Et pourtant Achab y parvient, mais pas nous. Autrement dit, notre livre est résolument inachevé pour deux raisons au moins. La première vient du fait qu'il tente d'abord de décrire une série d'expériences, de rencontres et de constatations. Son ambition est donc celle d'exposer une possibilité d'investir un monde (celui de Melville) sur un mode empirique avec l'idée qu'il éclaire le nôtre, facilite l'observation des nouveaux rapports qui sont en train de se formuler entre l'expérience de la création et nos diversités sociales. Autrement dit, la question de fond ne porte pas seulement sur la place de l'art dans l'art, ni même sur la place de l'art dans nos sociétés, mais plus radicalement sur la place d'une pensée créatrice en dehors des champs établis par l'art, celle que nous avons en particulier tenté d'observer en allant à la rencontre de personnalités diverses, pêcheurs, aventuriers ou encore aumôniers. Il s'agit donc là d'un projet général, qui n'a rien d'inédit, qui nécessite d'employer un autre vocabulaire au sein duquel la part analytique des productions formelles agit activement.

La seconde raison qui rend l'expérience impossible vient du fait qu'un livre, spatialement, ne suffit pas à rassembler la totalité de nos activités. Non pas qu'elles aient capitalisé un corpus de données démesuré (encore que, ça en devient conséquent), mais parce qu'il revient désormais à chaque membre de l'équipe d'en capitaliser et d'en fertiliser la valeur pour qu'adviennent plus encore de nouvelles formes. Le lecteur pourra objecter qu'il y a du lâcher-prise dans le fait de ne pas se résoudre totalement à en faire l'analyse et la synthèse. Cette forme résolument inachevée rejoint dans l'esprit le texte même de Melville qui, ostensiblement, dans sa structure, atteste un montage rapide, sans ménagement, sans transition, sans lissage de style, sans harmonisation du scénario. C'est un livre qui brûle les doigts de son auteur. « À quoi bon fignoler, écrit Melville à Hawthorne en 1851, ce qui, par son essence même, est d'aussi courte vie qu'un livre moderne[39] ? » « Ce livre tout entier n'est qu'une esquisse… même pas : l'esquisse d'une esquisse[40] », poursuit encore Melville, cette fois dans le chapitre XXXII, « Cétologie ». Jaworski explique la posture. « Le travail, écrit-il, peut se montrer sans honte pour ce qu'il est : une suite d'efforts et d'hésitations, une recherche qui se fait. […] c'est la pensée en mouvement qui commande[41] ».

Ce caractère résolument inachevé va avec l'idée encore relevée par Jaworski que Melville « n'a nul souci de faire beau et net, ni d'ailleurs d'en finir[42] ».

L'objectif de Melville est d'abord de construire un « système cétologique[43] » écrit-il toujours dans ce même chapitre XXXII, une machine qui doit permettre d'ériger une forme littéraire *moderne*.

Sur ce point encore, *Moby-Dick* fait donc modèle. Il ne s'agit pas de viser

39 Melville, Quarto, cité par Philippe Jaworski, p. 18. Lire aussi, Melville, Pléiade, p. 170.
40 *Ibid.*
41 *Ibid.*
42 *Ibid.*, p. 19.
43 *Ibid.* p. 18

artificiellement le résultat de Melville, c'est-à-dire un objet inachevé, mais d'appréhender cette destination systémique, c'est-à-dire cette logique de l'inachèvement.

Prétendre à la *modernité* est d'abord une chose difficile à cerner et probablement d'une utilité seconde dans le contexte qui est le nôtre. Aussi la conception de ce « système cétologique » que j'appellerai plutôt « machine Melville » vise dans un premier temps des considérations plus terre-à-terre mais néanmoins complexes. Pour en éclairer la signification et la fonction – pour rappel, on a attribué préalablement comme fonctions au texte celles de manuel et d'outil –, il est possible de faire un détour par la peinture, celle qui a contribué à l'élaboration de notre propre système de travail il y a quelques années, bien qu'il porte sur un tout autre objet. Christian Bonnefoi a développé très tôt, vers le milieu des années 1970, un système de travail qui s'emploie à examiner chaque parcelle du registre pictural : relation à la surface, dimension migratoire de la peinture, *occasions* de circonstance, etc. Ainsi son travail s'organise autour de plusieurs types d'activités, ou composants, toutes conçues pour tenter de jauger ce qui se loge dans l'intervalle de l'impensé et du pensé de la peinture, dans l'intervalle des faits plastiques (y compris écrits), dans l'intervalle de temps, ce qui, en somme, alimente le désir de création.

Cet appareil s'organise autour d'un ensemble d'éléments que je ne développerai pas : des *collages*, des *tableaux*, un *diagramme* qui rassemble l'ensemble de son œuvre, un *lexique* de textes sur les grands principes qui fédèrent son travail et des *machines*. Formellement, les machines sont composées d'un ensemble d'objets (morceaux picturaux) et de textes (souvent des citations) qui traversent les époques de création de l'artiste et viennent cristalliser une pensée qui travaille, résolument inachevée et qui dispose, à l'instar de Melville, des termes typologiquement très différents. Ces machines s'activent, se réactivent, se transforment, se désactivent et, une fois lancées, fonctionnent presque toutes seules. En tout cas, elles délivrent d'elles-mêmes la complexité de leur mécanisme. Ces machines sont des lieux mêmes d'investigations non subordonnées au texte, manuelles, prospectives, autonomes et intermédiaires. Elles ne constituent pas exactement des œuvres en soi. Elles échafaudent des plans de construction.

« Dès lors, écrit Christian Bonnefoi, la question n'est plus simplement d'arriver au terme d'une forme mais par le biais d'un mouvement régressif dont l'usure est un des noms, de faire en sorte que la forme informe le processus, c'est-à-dire le transforme en créant un nouvel espace de réflexion et de visualisation par l'introduction de ce que j'appelle des *machines*[44]. »

C'est, écrit-il encore, une « libération de la technique comme mode conceptuel spécifique à la peinture qui vise le Tableau[45] », le tableau étant la finalité du travail, la concrétisation de l'œuvre. Quant à elle, « la machine travaille séparément […] ».

44 Christian Bonnefoi, dans Pierre Baumann et Amélie de Beauffort (dir.), *L'Usure. Excès d'usages et bénéfices de l'art*, vol. 2, Bordeaux / Bruxelles, PUB / ARBA, 2016, p. 100.

45 Christian Bonnefoi, « De l'in- à l'ex- en passant par l'ob- », Bruxelles, *La Part de l'œil*, n° 20, 2004-2005, p. 110.

Par conséquent, si on accentue la posture de Melville, si on considère *Moby-Dick* comme une machine à la Bonnefoi, comme l'expression d'une *libération de la technique*, le texte qu'on a à lire n'est plus seulement de l'ordre de la forme délibérément inachevée. Il devient un texte résolument expérimental qui n'a d'utilité que si on l'active, qui *ne s'use que si l'on s'en sert*[46].

Comme chez Bonnefoi, la machine n'est pas unique. Au contraire, elle s'élabore avec des objets de circonstance, comme moteur de pensée, à un moment donné. Si l'analogie est acceptée, comme celui de Melville, ce livre est lui aussi une machine. Les chapitres visuels contenus dans ce même livre fonctionnent plus encore comme des machines autonomes qui *informent* expérience, forme et vécu.

En revanche notre conception de la machine diffère de la conception initiale de Bonnefoi en un point et appelle une nuance. La différence vient du fait que chez Bonnefoi l'écart entre *machines* et *tableaux*[47] est claire, à la fois conceptuellement et matériellement, la finalité des machines étant l'avènement des *tableaux*. Dans notre cas, le régime des machines est plus ambigu puisque les éléments qui la composent entrent dans une chaîne de pensée où chaque forme peut potentiellement changer de fonction et tient compte du fait que la finalité n'est pas la production d'une œuvre (ou tableau), mais celle d'un nouvel objet de recherche[48]. Une telle conception machinique renvoie inévitablement à une lecture quelque peu mécaniciste. La machine serait faite de rouages, d'articulations, d'engrenages et de courroies. La machine de Melville et les nôtres, logiquement, convoquent un registre métaphorique plus organique qui s'attacherait à en observer les articulations vivantes, les gestes et une économie des objets plus proche de l'univers marin : machine plancton, machine de pêche et autre machine filet[49]. Cette nuance n'est pas secondaire puisqu'une grande partie de ces travaux permet de considérer les évolutions, certes dans l'air du temps, mais nécessaires, de notre rapport au vivant.

La machine Melville permet de construire un réseau de relations extrêmement complexe qu'il conviendra peu à peu d'éclairer fragment par fragment. L'objectif de ces activités est de désigner progressivement le *pattern*[50] tout à fait original qui a pris forme à partir du croisement entre les éléments du livre et nos propres investigations. Résumons, *Moby-Dick* est une machine (forme qui informe le processus pour créer un nouvel espace de réflexion) qui permet d'étudier un *pattern* complexe. Cette recherche de compréhension de ce *pattern* guide le travail.

46 Slogan de la pile Wonder…
47 L'observation plus en détail des machines de Bonnefoi permettra d'objecter que le clivage n'est pas aussi radical, puisque parfois entrent dans la machine des (petits) tableaux (généralement plus anciens). C'était le cas de la machine réalisée par l'artiste à Bruxelles à l'occasion de l'exposition *La chaleur de l'usure* que nous avions produite avec Amélie de Beauffort en 2014.
48 Il conviendra plus loin de définir ce que peut être cet objet de recherche.
49 Marlaine Bournel a notamment formulé dans ses travaux une méthodologie puisant dans les mailles du filet pour conduire tout un travail sur le sens des objets et situations transitoires et transitives.
50 On développera dans notre chapitre le concept de *pattern* en croisant les sources anthropologiques – R. Benedict / E. Kohn, mésologiques et éthologiques – Uexküll / Whitehead, et artistiques – le *pattern* conçu comme grille opératoire – Brancusi / Cage / Martin.

TERRAIN MELVILLE

Comment se sert-on de ces machines ? Pour nommer nos activités en dehors du laboratoire, nous avons employé un mot qui ne convient *a priori* pas tout à fait. Le mot *terrain*. Deux raisons, principalement, expliquent cette approximation. La première vient du fait que, en détournant l'expression de Foucault, on a beau dire ce qu'on voit (et fait), ce qu'on fait ne se loge jamais dans ce qu'on dit. L'une des conclusions importantes de ces trois années d'*expériences* donne à penser que nous avons plus été confrontés aux incompatibilités du langage qu'à ses parfaites concordances, l'épreuve de la traduction étant l'exemple incarné de cette « théorie des écarts[51] » (Krauss). Autrement dit, la quête du mot juste et le travail de la langue n'éclairciront jamais toutes ses zones d'ombre. L'emploi du mot « terrain » désigne à lui seul ce lieu du combat qui oppose ce qu'on *nomme* à *l'événement*. Le texte de Melville a fait ceci : il nous a jetés dehors.

L'autre difficulté vient très certainement aussi de la thèse profonde, mais discutée, qui nous a toujours parue « naturelle » – partagée avec de nombreux collègues, artistes ou philosophes –, à savoir la haute valeur, voire primauté, de l'expérience comme outil de recherche[52]. Or, pour que cette expérience soit conduite sans détour spéculatif, il faut *se rendre*, puis être sur un lieu, faire avec, considérer sa forme, ses qualités, la portion d'espace qu'il détermine et ses usages particuliers pour en tester et en comprendre sa nature ainsi que celle des choses qui s'y trouvent, tout comme celle de celui qui l'expérimente. Il s'agit donc de solliciter un *imaginaire* plastique.

En second lieu s'est dessinée une pensée environnementale qui refuse d'isoler l'objet de son contexte (construire un réseau de relations[53]). Cette conception correspond plutôt bien à la première définition du mot *terrain*. Un individu de la terre est quelqu'un qui va vivre le relief, éprouver sa planéité, ses ressauts, ses ravins, son étendue, sa dangerosité, son mouvement, sa dureté, sa fluidité, sa liquidité… Chacun fait subjectivement avec son « carré de terrain ». Le sujet se situe donc à la croisée de ces deux registres, plastique et mésologique. Autrement dit, l'expérience du terrain est une manière d'aller en quête de l'*événement* dont parle Michel Foucault. « Il faut assister à la naissance des idées, écrit-il, et à l'explosion de leur force : cela non pas dans les livres qui les énoncent, mais dans les événements dans lesquels elles manifestent leur force, dans les luttes que l'on mène pour les idées, contre ou pour elles[54]. »

51 L'expression renvoie à l'ouvrage de Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990, trad. anglais (États-Unis) par Marc Bloch et Ann Hindry. C'est, dans ce contexte, plus qu'une allusion. Krauss se propose de faire de la photographie un « objet théorique » qui permet de développer une théorie des écarts qui ne se base sur des supports ni historiques, ni taxinomiques. On se propose de considérer la valeur des écarts que le texte de Melville génère en considérant qu'il est désormais « objet pratique ». La pratique du texte a nécessité d'abord qu'on s'attache aux écarts inhérents à la traduction et ensuite à ses effets sur l'expérience du réel, c'est-à-dire sur ce qu'on nomme terrain, et à partir duquel le texte fait apparaître d'autres zones d'ombres toutes aussi complexes à nommer. L'image photographique ou vidéographique instaure alors, parmi d'autres éléments du langage plastique, ce régime d'écriture trouble.

52 Cf. *Réalités Recherche*, p. 132 *sq*.

53 Cette attention trouve son origine chez Brancusi et ses résonnances chez Philippe Descola, Keith Basso et Eduardo Kohn, entre autres.

54 Michel Foucault, *Corriere della sera*, 12 nov. 1978, dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 707. Christiane Vollaire emploie cette citation en ouverture de son livre, *Pour une philosophie de*

L'expérience du terrain induit une pratique politique et une présence active, souvent dédiées à l'écoute et l'observation, à partir desquelles on peut alors écrire et témoigner[55]. Cette conception large n'a jamais cherché à répondre aux canalisations imposées par les définitions académiques, puisque Melville, lui-même, instruit cette conception radicale. On ne saurait donc contenir cette quête de l'événement, ni à l'étude du *lieu* ou d'un *terreau*, ni à la compréhension du *topos*[56].

PAS TERRAIN

En revanche, il est certain que la notion de terrain est, dans l'environnement de la recherche en sciences sociales, un mot dont le périmètre d'activité est particulièrement normé quant à certaines actions « sur site » en termes de durée, de protocoles de relevés d'informations, de méthodes d'entretiens, etc., ce qui n'a pas manqué de susciter la discussion au sein de notre équipe. De surcroît, le mot terrain est très souvent associé à l'enquête. On fait une « enquête de terrain » et cette enquête agit, elle aussi, sur un mode qui peut être particulièrement offensif, voire « managérial », dans certains cas lorsque le terme s'ancre dans le langage entrepreneurial, ce que souligne Christiane Vollaire dans son livre *Pour une philosophie de terrain*[57]. Mais de toute évidence, sans y consacrer une longue littérature, il convient aussi de situer ce mot dans l'environnement disciplinaire auquel il se réfère souvent, à savoir l'ethnologie, l'anthropologie, la sociologie et la géographie. Si Beaud et Weber[58] livrent dans leur guide de référence sur « l'enquête de terrain » tous les détails nécessaires à la bonne conduite d'une enquête de terrain, ils précisent aussi, à plusieurs reprises, combien toute enquête adapte ses méthodes à la situation, et j'ajouterais à la nature même de l'entreprise sur le plan disciplinaire. Autrement dit, un chercheur en arts ou un artiste ne fait pas du terrain de la même manière qu'un géographe ou un ethnologue et il ne saurait, plus encore, y avoir de condition imposée. Si on ne saurait résumer une manière de faire qui serait propre au chercheur en arts, on tentera dans cet ouvrage, au moins, de donner à voir la méthode qui fut la nôtre, méthode qui relève très certainement plus de la quête[59] (chercher avec Melville)

terrain, dans lequel elle parle de cette revitalisation (*Pour une philosophie de terrain*, Paris, Créaphis, 2017, p. 12). On part aussi pour redonner « sens à la valeur du travail » (cf. Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2016, trad. anglais (États-Unis) par Marc Saint-Upéry). On part encore pour voir et pour comprendre l'âpreté et la splendeur de l'océan, pour être plus vivant (Anita Conti, *Racleurs d'océans*, Paris, Payot, 1998, Catherine Poulain, *Le Grand Marin*, Paris, L'Olivier, 2016 ; *Le Cœur Blanc*, Paris, L'Olivier, 2018). On part pour lire autrement. On part pour lire Melville.

55 Ça n'est pas toujours simple. Philippe Descola souligne que parfois, « sur le terrain, on se demande souvent ce qu'on est venu faire là » (dans *Une écologie des relations*, Paris, CNRS éditions, 2019, p. 23).

56 Michel Guérin nous a fait remarquer que notre travail relève de la *topique,* que je peux entendre à la fois comme une « théorie d'un lieu commun » (*Moby-Dick*) constituant un « répertoire » contenant ses arguments et facilitant l'invention. Est-ce à comprendre aussi sur un mode analytique comme un système d'organisation du psychisme qui pourrait tenir compte des différents types de caractères entre conscient et inconscient ?

57 Cf. Christiane Vollaire, *Op. cit.*, p. 15.

58 Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010.

59 Je souligne que cette quête est donc une méthode particulière de recherche en arts, on pourra trouver d'autres exemples qui relèveraient plus de l'enquête, à l'instar du travail de longue haleine conduit sur Paulo Freire par le collectif microsillons.

que de l'enquête (décrypter Melville). Certes il y a de l'enquête dans le faire, mais le faire engage une relation différente qui induit de penser le terrain comme « matière ». On ne se situe donc pas dans le champ de l'enquête matériologique, mais dans l'expérimentation de la quête matérielle et immatérielle. Autrement dit, le terrain est à la fois le lieu où la machine Melville entre en action et ce pourquoi elle entreprend sa conception.

Cette nuance permet de constater qu'on ne travaille pas de la même manière, notamment en raison du fait que cette pratique intègre les contraintes de la forte mobilité et du temps souvent court, même s'il n'est qu'une marque de circonstance dans la durée plus longue (particulièrement inhérente à l'hypothèse melvillienne), trois ans dans notre cas, deux ans pour Melville. La machine melvillienne est faite d'une succession d'événements saillants – une chasse, un orage, une découpe, une réparation, un sauvetage, etc. Cela eut quatre conséquences très pratiques. Premièrement, puisqu'on avance vite, il faut donc toujours s'interroger sur ce qu'on emporte avec soi, un « strict minimum et nécessaire » qui permet de conduire le travail[60].

Deuxièmement, on doit penser à ce qu'on prend et à ce qu'on laisse lorsqu'on rencontre un territoire, une maison, un paysage, un bateau… Ça vaut pour les objets, les échanges avec les gens, les partages de savoirs, etc. Plus on donne et moins on prend, mieux c'est. Ce renversement des valeurs est complexe.

Troisièmement, on assume la subjectivation (quoi qu'il en soit indissociable de la pratique du terrain sur un mode ethnologique) propre à l'auteur et l'acteur de l'expérience. Chloé Bappel en parle dans son article. Plus précisément, Vollaire se réfère dans le contexte philosophique qui est le sien à *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari et souligne que « l'usage de la déterritorialisation, qui associe le mode de déplacement à celui de la vitalité intellectuelle et de la plasticité mentale, engage un concept de mobilité qui éclaire le terrain comme modalité de déplacement[61] ». Cette vitalité et cette plasticité propre à la mobilité constituent un repère fondamental dans la méthode mise en œuvre. Plasticité qu'on pourra associer à une forme de malléabilité et de faculté d'adaptation du vivant (nous compris) aux circonstances.

Quatrièmement, dans le contexte académique d'un travail de terrain, l'entretien prend lui aussi une place réglée quant à ses méthodes et ses usages, selon les situations. Je préciserai un peu plus loin ma pensée sur ce point. Ici aussi, l'enquête cède la place à la quête. Le travail de la langue est aussi le lieu d'une pratique de la forme, ce qui explique la grande diversité assumée des restitutions de la parole dans cet ouvrage. C'est là un parti pris.

Résumons un peu à l'emporte-pièce. Notre tentative de travail avec Melville tient en une formule imagée : « Il faut bien faire avec » (pensé à la fois comme nécessité et comme recherche de qualité).

60 On s'attache à définir en détail ces modes opératoires dans nos différents articles à suivre (Marlaine, Tomas, Étienne, Chloé et Pierre).

61 Christiane Vollaire, *op. cit.*, p. 16.

ÉCRITURE DE RECHERCHE

Ce troisième volume, comme les deux précédents, n'est donc pas seulement conçu comme une livraison qui retrace un ensemble de travaux et les analyse. Il a donc d'abord cette fonction « machine » qui permet de travailler *avec*. Il est également organisé de telle manière qu'il puisse constituer un outil de recherche pour des (et nos en particulier) développements à venir, par l'apport d'un appareil conceptuel (textuel et visuel en particulier) complémentaire aux deux autres ouvrages[62]. Par conséquent, il a toujours la vocation d'être un « livre de voyage » – donc de taille réduite, 16,5 x 23 cm – qu'on emporte avec soi, comme le livre de Melville nous a accompagnés partout. Ceci explique cela : formellement, le livre ne ménage pas son lecteur. Profusion visuelle des données, multiplicité des langages et densité typographique des témoignages répondent à la contrainte de l'espace réduit du livre[63]. Comme dans un cockpit, l'espace est compté et on doit faire avec, ménager une place à chaque membre de l'équipage en n'embarquant que le strict nécessaire. Faire preuve de polyvalence, cultiver une bonne faculté d'adaptation[64].

STRUCTURE : VOIR, ENTENDRE, ÉCRIRE, LIRE = FAIRE

Cet ouvrage, comme je l'ai écrit plus haut, relate et tente d'analyser presque deux années passées à partir sur les traces perceptibles et imperceptibles de Melville, directes ou indirectes selon un modèle de travail systématique : préparer, partir, expérimenter, tester, s'entretenir, collecter, conserver, organiser, analyser et réécrire. « Fouiller en tous sens », à savoir chercher, créer. Il convient donc d'en expliquer le contenu et de préciser cette articulation méthodologique.

IMAGES

Premièrement, le livre contient beaucoup d'images. Elles rendent compte de manière sélective des différents temps d'expérience et rassemblent en premier lieu des chapitres de vie construits comme des démonstrations visuelles, soit des *machines visuelles*. Je reviendrai sur la vocation de ces démonstrations qui permettent d'aborder quelques grandes figures du monde de Melville : Achab, Mocha, la pêcherie, les gestes, la traduction et j'en passe.

ENTRETIENS

Deuxièmement, le livre rassemble des retranscriptions d'entretiens conduits avec des personnalités très différentes : philosophe, artiste, biologiste, galeriste, géographe, capitaine de ferry, pêcheur, aumônier, écologue, cétologue ou encore dendrologue aventurier. Le maître-mot de ces entretiens était de donner la parole

62 Pour rappel, *Dire Moby-Dick* et *Réalités de la recherche*.
63 Que les myopes nous pardonnent !
64 Je souligne que ce n'est pas ici un propos théorique. Si la polyvalence et la faculté d'adaptation se réfèrent à une nécessaire malléabilité intellectuelle, elle s'applique aussi (et surtout ?) aux compétences techniques, maîtrise d'outils variés, sens du bricolage, diversité des tâches (jusqu'à la conception du site web ou la conception graphique des ouvrages). En cherchant à être capable de tout faire, on revendique une forte capacité d'adaptation, même si le fignolage se fait parfois « à la Melville ».

pour que viennent se déposer les idées accrochées à la vie de chacune et chacun, de recevoir et d'échanger autour d'une parole vive qui éclaire indirectement la pensée melvillienne. Leur transcription tente de restituer cette oralité et cherche à conserver la force du doute et des vraies raisons de vivre, qui se logent derrière les approximations du langage, derrière les phrases inachevées, les bafouillages et les retours en arrière. Autrement dit, ces transcriptions sont des traductions de paroles données qui, elles-mêmes, tentent de traduire quelque chose de la créativité et des nécessités propres à chacun. La monotonie des jours qui se suivent contient toujours quelque chose d'un peu hors du commun ; c'est en tout cas ce que nous avons cherché à déceler. Bien que les profils de ces personnages présentent une grande diversité humaine, tous acceptèrent le principe, avec ou sans préparation, de travailler les idées par l'oralité, en *live*[65]. De se raconter, de tisser son récit, de dire ce qui parfois n'aurait pas été écrit ainsi. C'est, autrement dit, un travail de *performance*[66], au sens artistique, non pas comme recherche de prouesse physique et spectaculaire – quand bien même ça l'est parfois –, plutôt comme création d'une forme qui met au travail le corps et la pensée par l'oralité. Ces propos francs agissent comme des aspirateurs, ils nous emportent avec eux, nous inspirent. Figurent dans l'ouvrage dix-sept entretiens. Chacun d'eux est introduit par un court texte qui établit la position de l'auteur dans la machine Melville et tente de brosser le sillage qu'il dessine.

ARTICLES

Troisièmement, cinq textes analytiques écrits par les membres de l'équipe se proposent d'avancer un appareil critique. Il s'agit, sur un mode plus académique, d'expérimenter les idées que nous avons rencontrées et travaillées *en route*. On tente un travail d'analyse, mais on comprendra avec ce que je développe un peu plus loin sur la fonction des images et les formes de langage de la recherche en arts, que ces textes sont aussi des espaces où la création s'expérimente, où le langage discursif se teste, tente difficilement d'engager une nouvelle expérience de traduction. Ces écrits ne sont pas des écrits d'esthétique et pas plus d'artistes. Ce sont des textes de chercheurs en arts, parfois bruts, taillés plastiquement. Ce qu'ils ne disent pas doit être trouvé dans ce qui se montre, bel est bien là[67].

Sont abordés d'abord des résultats d'ordre épistémologique. Chloé Bappel revient sur ses

65 On retombe ici sur une méthode et les conclusions qui sont celles de Christiane Vollaire, pour qui l'entretien est la « prise en compte d'une expérience spécifique de pensée. […] Ils participent à la construction de concepts […]. », dans Christiane Vollaire, *op. cit.*, p. 9.

66 Sans être linguiste, j'ai aussi à l'esprit le travail de J.L. Austin. Dans *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (1962). Austin aborde notamment deux types d'énonciation de phrase : l'une « constative », l'autre « performative » qui s'y oppose : « Formuler une énonciation constative (c'est-à-dire la produire avec une référence historique), c'est émettre une affirmation. Formuler une énonciation performative, c'est, par exemple, faire un pari. » p. 41. Et plus loin : « L'énonciation performative ne dit pas, ou ne se limite pas à dire quelque chose, mais qu'elle fait quelque chose ; qu'elle n'est pas un compte-rendu, vrai ou faux, d'un phénomène », p. 57. Considérer sous cet angle notre approche de l'entretien n'exclut pas de récupérer des récits d'expérience (j'ai fait ça ou ça), mais nous invite à considérer cette mise en récit comme action à part entière. Il nous a paru que, dans tous les cas, cette dimension, disons par raccourci, presque théâtrale de la prise de parole, était conduite en conscience par ses acteurs.

67 Nous avons accordé une grande attention au fait que l'important qui n'est pas dit peut être décelé dans les parties visuelles.

observations qui portaient sur les différentes formes de relations qui s'installent entre un chercheur, ses appareils et son environnement à partir de l'activité déployée au Chili, la phase de travail à Manosque ayant permis de mettre au point cette méthode.

Ensuite viennent deux propositions qui, en contrepartie, étudient les facteurs qui agissent aux moments de ces expériences de terrains. Étienne Beaudouin construit son hypothèse autour d'une équation qui fait intervenir la sensibilité, le hasard, le lieu, la dimension exploratoire, la documentation et la postproduction. Marlaine Bournel appréhende l'expérience du terrain à travers le regard d'une sculptrice. Elle élabore un apprentissage des gestes de pêcherie en prenant appui sur la figure du filet, à la fois comme forme à mettre en œuvre, à lancer et comme métaphore pour construire une méthode de production et de pensée, réemployable[68].

Un troisième volet analytique porte sur les enjeux de l'écriture. Tomas Smith cherche à observer comment les incertitudes de l'expérience vécue déterminent le développement du récit à partir d'une pratique photographique qui prend appui sur la comparaison entre l'expérience de Melville et celle de Jacob Holdt. Quant à moi, je me propose d'expliquer brièvement quel mécanisme d'écriture j'ai tenté d'engager sur l'ensemble des terrains qui furent traversés et comment se pose la question du risque.

BIBLIOGRAPHIE, FAIR DATA ET LIVRE À PARLER

Une quatrième section contient une bibliographie. Cette nouvelle bibliographie rassemble les items relatifs aux ouvrages et sources utiles, et fut actualisée par rapport au début du projet. Mais comme la place manque, on s'en tiendra aux fondamentaux, aux références qui peuvent être utiles en voyage. La bibliographie développée est, quant à elle, disponible sur le site mobydickproject.com. Ce site dresse également un inventaire étoffé des ressources produites. Le lecteur y trouvera donc articles, communications, documents d'exposition, livres, éléments de communication, etc. Plus qu'un espace d'archivage, ce site Internet est lui-même conçu comme une machine qui investit l'espace formel du numérique, enrichi de toutes ses fonctionnalités (arborescence, liens actifs, médias variés, etc.). Il consolide le livre en cela qu'il donne accès aux vidéos et autres expériences sonores disponibles à ce jour. Dans le livre, il est souvent fait allusion aux liens entre un document et le site. En règle générale, une image au format 16/9 est le signe visuel de sa nature vidéographique originale, parfois consultable en ligne.

Le livre, à l'inverse du site Internet en changement permanent, tente de fixer une forme dans cet intervalle qui scelle le fait et le devenir. Mais si le livre fixe une forme, il est conçu pour perpétuer l'exercice de l'oralité : ce livre est fait pour raconter. C'est un livre à parler. Cet exercice de l'oralité n'est pas qu'un accessoire de transmission. Dans la lignée des entretiens, l'oralité constitue une composante déterminante de la compréhension par la pratique du langage et permet de renouer avec l'origine de la mise en récit : celui qu'on passe de voix en voix.

68 Cette « machine filet » a été employée pour réaliser l'exposition *Chercher Melville. Une aventure de recherche*, dont Marlaine a assuré la conception, présentée aux Archives Bordeaux Métropole du 17 novembre 2020 au 5 février 2021.

DÉMONSTRATION VISUELLE / MACHINE

Les chapitres visuels ne doivent pas être lus comme des récits de voyage. Certes, puisque nous avons fait la démarche de « partir » dans le sillage de Melville, ils gardent en eux quelque chose de cet ordre, un exotisme que le soin apporté à la manière de faire des documents renforce. Mais il faut avant toute chose les lire pour le travail du regard qu'ils exposent. Plus que cela, ils énoncent le travail conduit sur le terrain pour comprendre, voir, enregistrer et ordonner l'expérience du lieu, non pas de l'art, non plus de l'artiste, mais du chercheur *en* arts[69] qui emporte avec lui toute la panoplie de savoirs artistiques spécifiques pour faire *par* et *avec*. Voir est un travail. J'insiste sur quelques points à propos desquels il existe déjà beaucoup de littérature. Voir est un travail qui nécessite une attention et une concentration particulièrement vives. Une exigence qui peut vite échapper si on s'en remet trop vite à l'automatisme de nos appareils de prise de vue. Dans notre cas, le travail de démonstration visuelle essaye de répondre aux conditions suivantes :

- D'abord des « *bons* » documents (qui ont une valeur : il faut savoir pourquoi ils ont une valeur. Il faut donc discuter sur ces valeurs.) ;
- des *vues* (terrain, situation, objet, construction, etc. Que nomme-t-on ?) ;
- des *personnes* (rencontres, entretiens, etc. En règle générale – sauf pour des foules par exemple – on fait ces images avec la complicité du modèle) ;
- des *activités* (celles du terrain, celles des chercheurs) (on relate modérément)
- *bonne densité* des pages (séquences : beaucoup/peu. Bon rythme. Lequel ?) ;
- *clarté* (comment les choses de l'image se disent. Complexes, subtiles, etc.);
- une *très bonne construction* / *montage* (taille, disposition, relation. C'est une des choses les plus importantes. Soit un très bon équilibre, même si instable) ;
- donc il faut *qu'on comprenne les idées* qui sous-tendent cette démonstration ;
- ET c'est aussi de la *création* : une écriture à part. Le regard doit mener l'enquête.

Telles sont les intentions et, autrement dit, les démonstrations présentes dans cet ouvrage sont des tentatives : parfois ça marche et parfois probablement un peu moins bien. C'est ce sur quoi on doit pouvoir discuter.
Ces démonstrations nécessitent de se concentrer sur trois aspects fondamentaux de la production des images, le travail du regard, le montage et le cadrage.

I - TRAVAIL DU REGARD

Un, l'écriture (c'est bien une écriture) photographique, vidéographique ou sonore absorbe bien évidemment les propriétés inhérentes aux appareils, un certain type d'appareil photo, d'objectif, d'obturation, etc., mais cette écriture se construit en amont chez le chercheur, sans intermédiaire entre lui et son terrain, entre lui et son lieu de vie du moment. Autrement dit, le travail est déjà à l'œuvre en dehors des appareils, dans l'échange avec les personnes qu'on rencontre, dans l'exercice du regard qui marque en tout premier la mémoire, etc. Vous saisissez

69 J'insiste sur cette double entrée puisque c'est un enjeu auquel l'environnement français de recherche est particulièrement attaché. Pierre-Damien Huyghe s'en explique dans son entretien en fin d'ouvrage.

là de quoi il s'agit. C'est d'abord, là, la question première et fondamentale que l'on se pose : où et comment agir pour que le travail du regard se fasse et marque durablement celui qui l'expérimente ? C'est bien une écologie du regard qui se construit ici[70]. Alors, ce qui se produit dans la mise en action des appareils n'est pas, bien évidemment, sans influence. Elle fait partie du travail du chercheur, puisque c'est lui-même qui entreprend cet enregistrement et cette écriture avec les appareils. On est là au cœur du problème[71]. À ce stade, il faut lever une ambiguïté qui permet de comprendre pourquoi ces activités sont tout sauf un travail « autopoïétique » et encore moins un travail d'artiste. Le travail plastique – production de formes et d'images – ne porte pas sur les créations que nous pouvons produire, même si on pense nos formes évidemment pour vérifier comment et si ça marche. Le sujet, c'est l'autre : le texte, le lieu, le vivant, l'artiste, le galeriste, le pêcheur, le prêtre ou l'autochtone, le geste, etc. Ces images ne sont ni « photos de voyage », ni « carnets de recherche ». Elles travaillent le regard à partir de l'activation d'un comportement de création.

II - MONTAGE

Deuxièmement, ce travail du regard est sous-tendu par un travail de montage. On sait depuis longtemps que le montage est « ce qui fait voir[72] » pour reprendre la formule de Godard. Tout l'intérêt est donc d'entamer cette activité analytique en tenant compte de ces facultés de penser avec ce qu'on met ici et là et ce qu'on met *entre* (Pelechian[73]). Ce montage pensé induit des rapports de signification à partir de la fluidité variable des images et tente de la rendre partageable[74] (puisque c'est un critère important de la recherche) en accompagnant le lecteur[75]. Par conséquent la vocation est, d'une part, aussi d'ordre pédagogique[76] et, d'autre part, destinée à sortir du champ de l'art.

70 Je ne développe pas, mais ces considérations sont dans le prolongement de nos travaux sur Keith Basso et sa logique des *takes*. Lire chapitre XXI.

71 Le lecteur critique objectera ici un excès de généralisation : c'est tout un pan de l'histoire de la photographie qui est ici convoqué. Je n'en fais pas la liste. En revanche le questionnement théorique nous a assez vite rapprochés des réflexions sur le déplacement du statut de l'objet documentaire conduit par Patricio Guzmán, Gianfranco Rossi ou encore Philippe Bazin. Tomas Smith prend appui sur ce dernier exemple (Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis, 2017) pour développer une analyse de l'attitude documentaire de Holdt en particulier.

72 Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 414-415.

73 « Le plus important, pour moi, ne commence pas au moment où je raccorde deux morceaux à monter, mais quand je les sépare et mets entre eux le troisième, le cinquième, le dixième morceau. En prenant deux images de base, qui portent une charge significative, je n'essaie pas de les rapprocher, de les confronter, mais de créer une distance entre elles. » Artavazd Pelechian, dans Annick Bouleau, *Passages du cinéma, 4992*, Paris, Ansedonia, 2013, à « montage ».

74 C'est là une grande différence entre art et recherche. L'art n'a pas à accompagner. Toute la complexité de la recherche réside dans la tension qui doit être maintenue. On ne peut pas ni ne doit pas tout expliquer. Il en va de la responsabilisation nécessaire des récepteurs (public, chercheur...) de la recherche.

75 On pourra se référer à plusieurs ascendances portant sur la force de la communication visuelle, celle warburgienne, d'une part, et celle développée par George Nelson, Charles Eames et Alexander Girard à partir de *La Leçon type* en 1954, d'autre part.

76 C'est un complément non contradictoire à la note 74, mais un supplément : les formations artistiques n'ont-elles pas avant toute chose la vocation de « favoriser une compréhension des capacités créatives afin que ces qualités puissent être employées dans de nombreuses situations ? » C'est en tout cas ce que pensait déjà George Nelson en 1954. Cf. https://www.hermanmiller.com/fr_fr/stories/why-magazine/lesson-learned/, consulté le 25 mai 2020.

III - CADRAGE

Troisièmement, l'exercice d'observation et de collecte mené avec la cohorte d'appareils qui l'accompagne (appareils photo, caméras, téléphones, enregistreurs, carnets de croquis, petites boîtes, etc.) est indissociable du travail de sélection et de cadrage. Toute activité d'écriture visuelle (et sonore) nécessite de faire des choix, de déterminer ce qu'on collecte, ce qu'on inscrit et ce qu'on garde. On pourrait presque ici parler d'une activité d'échantillonnage. Toutes ces images ont un cadre. Ce cadre est loin d'être accessoire. On pourra discuter de la qualité du cadrage, de son bon sens, etc. Dans la droite ligne des principes chers à l'agence Magnum, nos expériences confirment qu'on n'échappe pas au problème du cadrage. Nous avons, sans exception, toujours cherché à bien comprendre comment les choses se mettent en place les unes par rapport aux autres dans le cadre. Le cadre est d'ordre photographique, vidéographique, graphique ou sonore. Mais il guide aussi nos positions lorsque nous observons, prenons place à plusieurs au cours d'un entretien, montons dans une voiture[77]. Cadrer reste une des meilleures activités sélectives pour tenter de saisir l'organisation d'un environnement. Le cadrage est aussi influencé par la durée. La durée entre « moteur » et « coupé » détermine elle aussi un cadrage, dont nous avons tenu compte puisqu'il influence le résultat général. Plus encore, sans divulguer l'origine de la trouvaille de son auteur, nos échanges avec Pierre-Damien Huyghe (le 16 octobre 2019) ont consolidé l'idée qu'« un cadrage, c'est une opération théorique[78] ». C'est une manière de mettre en ordre des idées. Évidemment, ce que j'écris ici « tombe sous le sens », objecteront beaucoup de mes collègues plasticiens, mais mieux vaut « éviter les sous-entendus[79] », surtout si on imagine employer ces méthodes avec de jeunes chercheurs ou étudiants.

(DONC) VOIR EST UN TRAVAIL

Tous les travaux menés pendant ces trois années s'emploient à mettre en pratique cette méthode de recherche qui, autrement dit, doit être discutée à partir de ce périmètre défini. C'est dans ce lieu qu'on pourra alors critiquer la valeur des travaux qui sont conduits, de leurs résultats plus ou moins probants : on pourra interroger leur nouveauté, leur créativité, leur incertitude, leur capacité de systématisation et leur très spéculative transférabilité[80]. On pourra discuter de ce qu'ils livrent et de leurs formes de valorisation. Autrement dit, on pourra discuter de leurs valeurs en tant que recherche, et de ce qu'elle produit comme formes et comme forme de connaissance différente de celle d'un artiste qui crée une œuvre. Donc, il faut lire les images avec les outils de lecture des images, comme on lit un texte philosophique avec des outils philosophiques et non pas en projetant des normes extérieures. Ce parti pris confirme la logique analytique conçue à travers la machine. Cette machine informe par la forme.

77 À lui seul, notre mode d'organisation dans la voiture au Chili pourrait faire l'objet d'un article à part entière.
78 Je renvoie à l'entretien avec Pierre-Damien Huyghe qui se trouve en toute fin d'ouvrage.
79 Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, Paris, Seuil / IMEC, 2003 , p. 380.
80 Cette liste ne constitue rien de moins que les critères fondamentaux indiqués dans le manuel de Frascati publié par l'OCDE, sur la base desquels est évaluée la recherche à des fins économiques, texte sur lequel nous avons consacré un article dans *Réalités de la recherche*.

OBJETS DE CONNAISSANCE

Au cours de l'entretien que nous avons eu avec Christian Sardet[81] le 4 juin 2018, ce biologiste à l'origine du projet scientifique exploratoire Tara soulignait combien la collaboration entre chercheurs de disciplines différentes nécessite un travail d'acclimatation puisque les outils, les méthodes, les langages et les modes de pensée divergent parfois. Nous avons une attention analogue à cultiver, d'autant plus complexe qu'elle est double, d'une part à l'égard de nos collègues des disciplines voisines (histoire de l'art, esthétique, etc.) et, d'autre part, pour différencier une activité de recherche en arts d'une activité artistique. Il est inutile de revenir ici en détail sur la diversité des modes opératoires possibles et sur les interprétations variables de cette différenciation des dispositifs de recherche en arts, puisque le deuxième volume publié dans le cadre de notre programme portait sur une étude de diverses formes de recherche en arts[82]. C'est à partir d'un angle différenciant volontairement production des choses de l'art et production des choses de la recherche que nous avons développé notre méthodologie de travail. C'est une prise de position largement discutable que j'assume parce qu'elle résulte de choix affirmés. Autrement dit, nos activités consistent en la production d'*objets de connaissance* qui ne rentrent pas dans l'appareil général de définition d'une œuvre d'art. Il n'est pas dit là que tout acte de création cherche la connaissance, mais qu'une activité de recherche se doit de tenter de faire apparaître, prendre conscience et apprendre. L'expérience des démonstrations visuelles se place au cœur de ce problème puisque, tout en visant la lisibilité et la clarté, elle prend conscience aussi de tout l'indicible qui s'y trouve contenu, non verbalisable, indécis parfois, mais prenant toujours parti. Les objets matériels et immatériels qui résultent de ces activités visent la connaissance en cela qu'elle crée des connivences entre les choses qui résorbent (partiellement) l'inconnu. Une meilleure connaissance de Moby Dick[83] permet de repenser nos relations à l'animal. Une part importante de nos activités a alors consisté à identifier empiriquement les différentes typologies d'objets produits dans le cadre de ces activités[84].

OUTIL DE SAVOIR / OUTIL DE COMMUNICATION

Dans ce contexte, il est possible d'adopter une position qui répond au problème de l'accessibilité à la connaissance produite par la recherche. La question est de deux ordres. Le premier relève de la faculté de savoir : on peut m'expliquer de toutes les manières possibles certains problèmes de mathématiques, il est fort probable qu'on ne parviendra pas à me les faire entendre, même si j'apprécie cette discipline. *A priori* – j'écris bien *a priori* parce que la réalité du terrain modifie la donne – on s'adresse à qui *sait*, à qui sait lire les images sans faire appel à d'autre intermédiaire langagier que celui des images elles-mêmes. Il en est de même pour toute autre forme plastique.

81 Christian Sardet est biologiste, directeur de recherche émérite CNRS à l'observatoire océanologique de Villefranche-sur-Mer.
82 Cf. *Réalités de la recherche*.
83 Moby Dick = l'animal. *Moby-Dick* = le roman.
84 On développera plus loin l'étude de ces objets particuliers.

Le deuxième ordre relève de la communication, c'est-à-dire de la mise en commun. Tout dépend à quelle communauté nous adressons nos travaux. Le philosophe et l'épistémologue penseront que j'aborde ici la question de manière particulièrement simpliste. Or la question à laquelle je souhaite répondre reste posée dans l'environnement de la recherche en arts[85]. D'un côté, on met souvent dans le même panier l'ordre de la production du savoir et celui de sa communication, ou le champ perceptible de l'expérience et celui de son explication. D'un autre côté, on assimile encore beaucoup trop souvent l'expérience plastique à un langage qui, lui-même, ne s'explique pas, ou reste inaudible. En somme il se passe quelque chose, mais on ne comprend pas bien. Dans le meilleur des cas, il y a certainement du savoir, mais on ne le comprend pas bien. Donc, on a besoin de l'expliquer par un langage verbal plus commun : les mots. Les mots sont là pour venir plaquer des explications qui permettront à la démonstration d'être entendue, l'inaudible devient compréhensible. C'est un usage particulièrement ancré dans le domaine des sciences humaines, les sciences dures étant moins attachées au langage verbal, un bon tableau ou une équation ont aussi valeur de démonstration.

Indépendamment de toute convention, empiriquement et durablement, nous avons tenté de nous dégager de ces normes d'usage pour employer des langages adaptés en fonction des nécessités : 1° production de savoir, 2° communication.

Il résulte des usages langagiers divers, par l'écrit, par la parole, par l'image, par la forme, par le geste et par le son en particulier. Ces six formes de langage constituent les principaux outils de production, de compréhension, de vérification, d'analyse et de transmission que nous avons mis en œuvre. Il en est d'autres comme l'algèbre ou la géométrie que nous n'avons que faiblement employés pour mesurer des durées, des quantités, des étendues et des écarts. En revanche nous n'avons pas utilisé le code numérique, ni pour la génération d'images, ni pour la construction du site web, mais il ne s'agit là que de concours de circonstances.

Il faut en conclure que si la convention en sciences humaines impose un passage par l'écriture discursive, ce qu'on peut parfaitement concevoir pour des études littéraires, la présence du texte dans le cadre d'un travail de recherche en arts, n'est pas une nécessité sur le plan logique, si on s'accorde avec l'hypothèse qui sous-tend notre méthodologie : produire du savoir reconnaissable. J'insiste sur le fait que, sur le plan théorique, il n'y a pas besoin de produire de l'écrit pour conduire un travail de recherche qui réponde aux critères définis en amont dans la mesure où on dispose d'autres bons outils de démonstration[86]. En revanche, indépendamment du tollé institutionnel qu'une telle posture peut susciter, objection peu recevable si elle ne fait que répondre à des conventions, le texte est une arme tout aussi puissante que le langage visuel. Par conséquent, à l'inverse du présupposé qui consiste à considérer qu'il n'est pas nécessaire, sa

85 J'épargne au lecteur la longue liste des «épistémologues» de la recherche en arts qui contient Dautrey, Kapprow, Filliou, Beuys, Huyghe, Manning & Massuni, Ingold, et autres ouvrages récents.
86 L'expérience de *la Leçon type*, déjà citée, n'est qu'un exemple parmi d'autres.

faculté d'expression est bien souvent, à défaut d'être *suffisante*, fort *utile*[87]. Je suggère de faciliter la liberté de pensée du plasticien chercheur en blanchissant son espace de travail, comme Barthes[88], une fois encore, propose de blanchir le langage, de le dégager du poids de ses présupposés et autres sous-entendus[89].

ÉCRITURE SPÉCIFIQUE ET PATTERN LANGAGIER

On peut retenir deux conséquences à cela : premièrement, l'écriture du chercheur en arts – je rejoins la position de Pierre-Damien Huyghe dans la lignée de bon nombre de nos collègues chercheurs – est « une écriture spécifique ». Mais quand on a dit ça, on a tout dit et rien dit, au sens où il faut chercher à qualifier cette spécificité. Huyghe pose la question : « Qu'est-ce que c'est qu'écrire avec l'art comme expérience[90] ? » Cette écriture n'est donc ni philosophique, ni historique, explique Huyghe. Pour simplifier, elle a son propre ton, sa propre manière d'organiser son monde[91]. C'est cette logique propre, cette façon de voir particulière qu'il faut travailler du côté du savoir et du côté de la transmission[92] de ce savoir (communication). S'en tenir là ne suffit pas plus. Il faut avancer des propositions, c'est ce que ce livre entend tester à titre de tentative imparfaite. Elle est imparfaite parce qu'elle ne va pas aussi loin que nous l'aimerions. Il manque un autre livre à venir qui mettrait en œuvre ces résultats.

Deuxième conséquence. C'est la plus importante et la plus intéressante à travailler. Il s'agit de faire rentrer le texte dans le *pattern* langagier, au même titre que les autres[93], pour les propriétés qui lui sont propres. De surcroît, je le répète, il faut aller contre l'usage qui laisse le texte prendre le pouvoir sur l'explication et la démonstration, chose complexe puisqu'à travers ces lignes je suis moi-même aspiré par ce pouvoir du texte. On peut penser que la critique va contre les « théoriciens ». Il n'en est rien. Le travail du chercheur en arts consiste à ne pas céder à la facilité d'une explication plaquée sur la forme, complexité épistémologique qui nécessite beaucoup de travail et d'endurance. Autrement dit, la tâche du chercheur en arts est aussi de faire sa place. C'est une entreprise complexe que nous tentons de défendre intellectuellement, idéologiquement, politiquement et institutionnellement, et Melville incarne cette figure libre.

87 Bien qu'acquis à cette cause, j'émets une réserve significative en raison du fait qu'on accueille dans nos effectifs étudiants de nombreuses personnes particulièrement alertes à penser par la forme, le faire et les gestes aptes à s'y employer pour conduire des démonstrations. Il n'est pas rare que celles-ci souffrent particulièrement de l'asservissement assez généralisé de ces outils au discours. Pire, l'effet est souvent particulièrement catastrophique. Toutefois, il est intéressant de constater qu'on observe une forte poussée de la revalorisation du faire (Ingold, Crawford, Pirsig, etc.).

88 Cf. Roland Barthes, *op. cit.* Derrida de son côté se propose aussi de blanchir certaines dimensions du langage, à savoir la métaphore. Voir Jacques Derrida, *Marges de la philosophie, op. cit.*

89 Cette position résulte de l'expérience et fut posée dans notre habilitation à diriger des recherches en 2015. Bien qu'ici formulée sur un registre non philosophique, cette position rejoint l'étude critique développée par Pierre-Damien Huyghe dans son ouvrage *Contretemps*, Paris, B42, 2017. Ces affinités donnent sens à l'invitation qui lui fut faite. Lire son entretien pour en extraire des concepts plus serrés.

90 Cf. entretien avec Pierre-Damien Huyghe en toute fin d'ouvrage.

91 Huyghe prend appui sur une comparaison avec les bibliothèques qui diffèrent dans leur organisation en fonction de leur propriétaire, qui historien de l'art, philosophe ou plasticien.

92 Le terme « communication » me chiffonne en raison de ses accents communicationnels à la mode managériale.

93 J'entends que la photographie, la vidéo, les pratiques sonores et autres productions de formes font langage.

PROTOCOLE – PENSER LA RECHERCHE

En amont, nous avons tenté de nommer sans détour les conditions générales du travail de démonstration visuelle, il est également possible de synthétiser en quelques lignes les conditions nécessaires et suffisantes (pour le moment) à partir desquelles ces travaux ont été conduits. Ce dispositif résulte de l'expérience, celle de ces trois années passées et de nos expériences antérieures. Il constitue un système global qui organise le *pattern* langagier auquel je viens de faire référence. Nous avons testé dix terrains (Épilogue, Radeau, Melno, Pas, Mocha, Pêcherie, Achab, les Péquots, San Juan, Bois-Pierre-Papier). Aucun terrain n'a fait exception à cette méthode. L'esprit est à la synthèse et l'ouvrage tente d'exposer quelques résultats. Une fois encore, sur cette base on peut débattre de la justesse (ou pas), de l'originalité (ou pas), de la précision (ou pas) de ce qui est avancé. On peut considérer l'affichage trop simple. Il faut tenir compte du fait que chaque entrée peut être commentée et illustrée par l'exemple : c'est ce que tentent d'avancer ce livre et les deux précédents. Nous avons constaté que si on enlève un opérateur, ça marche moins bien, voire tout s'effondre.

I - PRÉPARER

- conceptuellement ;
- matériellement ;
- sur le plan logistique ;
- processuellement (on doit avoir préparé une maîtrise : être entraîné) ;
- économiquement.

II - TRAVAILLER - S'ENGAGER

- investir : FAIRE ;
- enquêter > définir ;
- écouter (entretiens, observations, etc.) ;
- enregistrer, documenter ;
- tracer et cartographier ;
- noter et commenter (quelle que soit la forme) ;
- analyser + infléchir.

+

- s'organiser et faire avec l'imprévu et l'incertitude (on cherche) ;
- assurer la logistique ;

donc tout ça permet d'adopter un positionnement collectif.

III - TRAITER LES DONNÉES (APRÈS)

(mais un certain nombre de tâches sont déjà présentes dans le temps de l'action)

- rassembler / ranger / classer / perfectionner le traçage ;
- observer, laisser décanter ;
- consolider (approfondir les sujets sur lesquels on est tombés) ;
- restituer = une nouvelle forme : des objets / documents et des écrits ;
- > par l'expo, le livre, le site et le récit oral (soirée, conférence, séminaire, etc.) ;
- questionner l'adresse (à qui on parle) > adapter le « livrable » (une livraison est aussi une forme à part entière) ;
- continuer à gérer l'économie (au sens large).

Tout ça fait la recherche :
- on crée de la connaissance et des formes, mais aussi on affirme des inconnus ;
- on pense et on invente des méthodes. On crée.
Remarque : entre II et III, c'est un processus continu.

DES OBJETS PARTICULIERS

À chaque étape sont produits des objets. Depuis quelques années, nous avons appelé ces objets particuliers *objets libres*. Force est de constater que l'expérience même de Melville induit une forte variabilité de la fonction des objets (un cercueil peut devenir une bouée, etc.). C'est l'inverse d'une rencontre fortuite puisque cette réflexion sur la versatilité des usages est cherchée. En travaillant sur Melville, on a donc trouvé un excellent modèle pour interroger la variabilité qui se dégage des objets pour lesquels il est difficile de dire s'ils sont « d'art », « de recherche » ou communs et, de surcroît, de qui ils émanent : d'un artiste, d'un chercheur ou ni de l'un ni de l'autre. On a donc désigné par ailleurs, pour en faciliter l'usage et l'étude, ces objets que Judd, en son temps, avait commencé par appeler « spécifiques », des « objets libres[94] », c'est-à-dire des objets à la forte capacité migratoire quant à leurs fonctions et usages. S'ils sont libres, c'est qu'ils ont du jeu. Plus précisément, la conception de ces objets libres, à l'angle des travaux d'Alfred Gell sur l'*agentivité*, donne à considérer le « réseau de l'art[95] » (*art nexus*) de Gell de manière élargie, c'est-à-dire dans un contexte où le réseau impliqué n'a pas nécessairement à répondre à la reconnaissance artistique. Autrement dit, puisque l'esprit est ici à la synthèse, c'est de l'instabilité même de la chose nommée dont il est question. Mais cette instabilité est organisée de telle manière qu'à tout moment on doit pouvoir (en général un peu après quand on a le temps de le faire) questionner pour désigner les caractéristiques à la fois des choses produites et aussi celles de ses acteurs. En résumé, on doit pouvoir qualifier la nature du travail conduit par un artiste ou par un chercheur en arts et le différencier[96]. L'ouvrage montrera que les champs de définition sont multiples et qu'un médium, la photographie par exemple, peut adopter des fonctions différentes. Chacun de ces objets de la recherche se prête donc à un travail de qualification d'ordre épistémologique.

94 On a pu observer combien les contours d'un objet libre sont difficiles à cerner, tout compte fait tout autant que ceux de l'œuvre d'art. Je rappellerai que j'ai construit cette notion en particulier à l'appui du *Groupe mobile* de Brancusi (1917), forme née dans l'atelier, instable, analytique et programmatique. Les objets libres, ce sont des objets qui sortent du champ de définition d'une œuvre d'art (même si parfois ils en ont l'apparence) parce que leur fonction (anthropologique) n'est pas la même : ce sont notamment des objets qui servent à produire de la recherche (en répondant aux critères de la recherche). Ce sont aussi des objets qui n'ont pas forcément vocation à remplir la fonction d'œuvre d'art mais qui convoquent la créativité artistique dans un domaine utile à d'autres usages (anthropologiques). Exemple : une rame faite avec un os.

95 Cf. Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009. Ce « réseau de l'art », qui détermine le fait qu'une œuvre d'art est reconnue comme telle, implique *l'indice, l'artiste, le destinataire* et *le prototype* et s'instruit à partir de la prise en compte de ce réseau de relations. Si cette forme d'écologie de l'art n'est pas tout à fait inédite (pour seul exemple Thierry de Duve avait notamment nommé à partir de l'étude du *readymade* l'intime relation entre l'objet et ses destinataires au seuil limite de son énonciation, dans *Résonances du readymade? Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989), l'approche de Gell permet en particulier de dissocier la valeur esthétique d'un objet de sa fonction artistique.

96 Cf. une fois encore *Dire Moby-Dick* et *Réalités de la recherche*.

Une autre manière de chercher à cerner ce que sont ces objets est de revenir une fois encore sur les résultats des expériences à partir de la chaîne d'activité décrite un peu plus haut. Sans exception, à chaque étape, il y a des objets particuliers (des formes, c'est-à-dire des choses, qui se réalisent : formes matérielles et immatérielles). Pour les trouver, il suffit à chaque stade de se demander ce qui est produit (une image, un tableau, une forme, un échange verbal, etc.). Ces objets ont des fonctions différentes (et souvent variables et qui se croisent). Ce sont eux les *objets libres* (*OL*) : ils sont donc multiples. Ils sont assez faciles à identifier (nature et fonction), pas toujours faciles à cerner. Mais c'est un peu long à faire ici. Dégagés des critères de définition d'une œuvre d'art, les OL constituent un système global susceptible d'être décrypté en détail (un autre travail à conduire) et nous pourrions alors devenir une espèce d'« entomologiste » des objets libres, ce qui permettrait d'étudier leur système articulé. Pas inutile.
En attendant, ce sont, pour résumer, les objets qui accompagnent, apparaissent, font et permettent de conduire et de construire la recherche (outils de pensée et de sensation).

La conception définie préalablement de la *machine* analytique permet de saisir tout le potentiel de forme qui est le leur et leur variabilité confirme, comme nous l'avons évoqué plus haut à propos de la carte, l'importance à accorder aux systèmes de mesure. La mesure, dans ce contexte, n'est pas une fin en soi, mais une composante du jeu[97].

VALEUR DE TRAVAIL ET EXPÉRIENCE

J'ai attendu la fin de cette longue notice pour revenir rapidement sur deux termes que j'ai employés tout au long du propos, en présupposant que leur usage contribuerait à préciser leur sens courant. Contrairement à ce que laisseraient entendre les acteurs de l'entreprise culturelle, la pratique de l'art n'est pas une activité de loisir et de divertissement. Elle n'est pas non plus, dans le contexte du développement de la recherche, un accessoire instrumentalisé. La pratique de la recherche en arts est une discipline à part entière qui construit ses outils de production de connaissance et ce depuis plus de soixante ans. Artiste et chercheur en arts investissent, chacun à leur manière, cet espace qui permet de produire un ouvrage de la pensée, fait l'épreuve de la forme qui se construit. Artiste et chercheur en arts ont bien des espaces en commun et sont d'ailleurs souvent transfuges. Pour l'un, comme pour l'autre, bien que soumis à des économies différentes, et donc aussi à des demandes distinctes, c'est un travail à plus d'un titre. C'est un travail parce qu'il faut en vivre. Il y a donc toute une réflexion à mener sur le plan social qui doit prendre en compte le sens fort de cette valeur du travail, la raison économique n'étant pas, loin s'en faut, la seule bonne raison. La complexité et les complications vécues par ce projet attestent que discuter des modes de reconnaissance et des manières de mettre en œuvre

97 C'est un jeu en effet parce que, bien des fois, nos activités ont cherché à mesurer des choses bien superflues, selon des modes décalés, ou tout simplement difficiles à mesurer. Comment mesurer la qualité de la glace ? Comment mesurer un ensemble de déplacements ? Comment mettre une activité en équation ?

la recherche en arts nécessite qu'on fasse bouger les lignes[98]. Quoi qu'il en soit, dans la lignée de Melville, qui ne part pas en touriste, le travail de la recherche nécessite qu'il soit payé ou financé, qu'on lui attribue des fonds, des moyens et des ressources.

Sans conteste, le mot travail porte aussi la valeur d'un labeur. On doit admettre que le champ sémantique du mot n'a rien de très attrayant, objet de tourment, voire de torture, *a minima* d'effort, etc. Ça n'est pas drôle tous les jours, on se passerait bien de certaines tâches ou de certaines épreuves, mais on le fait quand même. On cherche des alternatives, on ne lâche rien, on ne jette jamais l'éponge. On cherche à tout point de vue. La lecture de *Moby-Dick* apporte un sens particulièrement fort à la valeur du labeur, que je ne fais qu'esquisser ici. Melville livre un éclairage utile sur le travail en équipe et l'intelligence collective[99].

En contrepartie, le travail[100] génère de l'énergie, produit de l'activité et des résultats, c'est-à-dire qu'il est l'exemple même d'une activité générative. Le travail est créateur, et ça n'est pas pour rien que bon nombre d'artistes préfèrent la valeur plus modeste du sens de cette activité à celle du mot *œuvre*, terme à partir duquel il est plus facile de discuter de ses qualités, ce pourquoi on l'emploie avec les étudiants. Une œuvre est d'apparence indiscutable, à la différence d'un travail sur lequel on peut débattre de ses qualités de construction, de l'ingéniosité avec laquelle les formes et les idées sont mises en place, de la surprenante connaissance qu'il déploie, etc. On peut travailler ensemble, faire en sorte que chacun apporte sa pierre à l'édifice, rassembler des composantes variables pour construire un tout. La notion d'auteur s'en trouve déplacée et il est plus facile d'y introduire le sens du collectif. On peut faire travailler la *machine*. Le travail se prête bien au montage et c'est pourquoi il sied à la démarche de recherche. Bien sûr, on ne balaye pas ici d'un revers de la main les fondements critiques de la pensée sur l'art, rien n'est imperméable. Mais assimiler la recherche en arts à un travail comme un autre facilite les discussions sur sa valeur formelle et conceptuelle.

Si Melville décrit un monde du travail particulièrement dur, qu'on aura tenté de traverser, il donne aussi à réfléchir sur la faculté que possède l'écrivain, plus largement l'artiste, et de manière générale, tout individu, à transformer la dureté des tâches nécessaires à la bonne conduite du navire en souffle inspirateur. À cet instant, on touche au réel, à la poussée optimiste de l'usage des choses et du vivant, aux qualités essentielles qui fournissent la matière à l'écriture. On a beau faire appel à ses automatismes (de travail), à son expérience, l'inattendu est toujours là[101].

98 Je ne développe pas, car la question a été traitée dans le deuxième volume du projet, *Réalités de la recherche*, dans lequel l'évaluation des raisons économiques faisait l'objet de considérations. Toutefois on retrouvera dans les différents entretiens conduits (Sardet, Thériault et Déry en particulier) des allusions à ces problèmes.

99 Voir *Dire Moby-Dick*, *op. cit.*, article de Christine Bielle notamment.

100 Une partie de nos échanges avec Pierre-Damien Huyghe a porté sur les enjeux du travail dans le contexte du Bauhaus.

101 Le travail auquel je pense n'est pas celui d'un ouvrier d'usine soumis à des tâches répétitives, quand bien même je ne suis à même d'en questionner le sens qu'à partir de quelques a priori. Le travail auquel je pense est celui que sont allés chercher Melville et Ismaël (un peu le même homme) en prenant le large.

L'expérience ajoute au travail sa valeur d'épreuve. Notre tentative, on l'assume, est une drôle d'expérience menée avec Melville, certes *actualisée*, mais indécise. Comme j'ai pu l'écrire en tout début de cette notice, la méthode employée a la particularité de chercher à comprendre Melville sur la base d'expérimentations qui observent et font avec des phénomènes plus concomitants qu'identiques[102] à ceux de l'expérience vécue par Melville. L'expérience du *sillage* pousse le travail d'analogie (entre Melville et notre monde) en dehors de ce rapport, en direction d'actes de création pure. Le déplacement du champ de l'expérience conforte l'idée que toute activité d'écriture (littéraire et artistique en particulier) reste fondamentalement non reproductible, difficilement généralisable, ce qui rend précisément difficile en sciences humaines l'emploi du critère de généralisation employé pour évaluer des travaux de recherche. En revanche, on doit pouvoir prétendre à une méthode relativement généralisable prenant appui sur des bases connues qu'on fait et fera évoluer en fonction des nécessités. Cette conception de la méthode procède elle aussi d'un travail d'invention[103]. On pourrait appeler, en la circonstance, cette méthode, « la méthode Melville ».

ÇA A ÉTÉ, EST ET SERA

Ce livre ne présente qu'une toute petite partie de l'ensemble des résultats qui proviennent de ces expériences. Autrement dit, ce que nous avons vécu est encore résolument inachevé. Voilà ce à partir de quoi nous pouvons continuer à chercher, non pas l'écriture Melville, mais notre propre écriture avec Melville. Toutefois, avec ce livre, nous parvenons au bout de quelque chose. Après un long voyage, Melville s'est installé à Harrowhead, il a écrit ses « livres de voyage[104] », mais il est reparti dans le texte en quête de quelque chose qui ne se reconnaît plus. Après un long voyage, Ulysse est revenu à Ithaque, mais il est reparti avec une rame pour acheter son salut, en quête de contrées où on ne connaîtrait plus cette rame[105]. On semble pouvoir en conclure que la quête idéale n'est pas la connaissance, mais le lieu où l'objet familier n'est plus reconnaissable. Je crois (un *je* n'est pas coutume) sincèrement que cette entreprise assez étrange de recherche telle qu'elle est conduite avec *Moby-Dick* est de cet ordre : elle fait partir loin, là où les

102 Néanmoins, la recherche d'identité induit une pratique de la reconstitution particulièrement intéressante. La démarche archéologique, historique, technique et pédagogique de Xadi Agote à Albaola (Pays basque).que nous avons observée en est la preuve concrète.

103 On peut même aller plus loin en considérant que la conception du modèle peut elle-même être matière à création, l'attention qu'accordait Robert Filliou à la conception de système l'atteste.

104 Par définition, *Moby-Dick* est un livre de terrain : un livre qui raconte le terrain (la mer) et un livre fait pour voyager. Giono disait que « *Moby-Dick* était un livre de plein air », dans *Cahiers Giono 3, correspondance avec Lucien Jacques 1930-1961*, Paris, Gallimard, 1983, p. 262.

105 L'âme de Tirésias prédit à Ulysse ceci, dans le chant XI : « Mais quand tu auras tué les prétendants en ta grand-salle, par ruse ou à découvert à la pointe du bronze, alors, prends une rame bien faite et va, jusqu'à ce que tu arrives chez des hommes qui ignorent la mer et mangent leur pitance sans sel ; ils ne connaissent donc point les vaisseaux aux flancs rouges, ni les rames bien faites, qui sont les ailes des vaisseaux. Je vais t'en dire une preuve bien convaincante, qui ne t'échappera pas. Quand, te rencontrant, un autre voyageur dira que tu portes un battoir à vanner sur ta robuste épaule, alors, plante en terre ta rame bien faite, offre un beau sacrifice au roi Poséidon, un bélier, un taureau, un porc en état de saillir les truies ; puis reviens à ta maison sacrifier des hécatombes sacrées aux dieux immortels qui habitent le ciel immense, à tous, sans en omettre aucun. Pour toi, la mort viendra hors de la mer, très douce : elle te prendra quand tu seras affaibli par une vieillesse opulente ; autour de toi, tes peuples seront prospères. Voilà ce que je te prédis en toute vérité. » Homère, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 162, trad. grec ancien par Médéric Dufour et Jeanne Raison.

objets qu'on connaît ne sont plus tout à fait identifiables et où on ne se reconnaît plus tout à fait, là où, par contre, on se re-connaît. Cela justifie l'emploi du mot *travail*. On ne part pas pour se promener, mais pour travailler, pour *gagner* sa vie, c'est-à-dire la reprendre, pour ne pas la perdre. Ce que je décris là, ce n'est rien d'autre que ce que dit Melville dans les premières lignes de son roman. Mais ce que j'écris à cet instant, seul moi peut savoir que je ne mens pas, je l'écris parce que c'est ce que j'ai pu comprendre de ce que j'ai fait. Je n'aurais pas pu l'écrire de cette manière avant. La première fois, avant, si je l'avais écrite, cela aurait été un commentaire sur Melville. Maintenant, c'est une autre forme de savoir expérimenté, qui a du relief, de la matière, de la terre sur les mains, du terrain dans les jambes, du vivant puisé ici et là pris dans ma chair.

On a pensé et supposé que l'écriture, celle de Melville, est venue après l'aventure. C'est vrai, ses livres l'attestent et c'est pour tous une condition nécessaire, même si Giono constitue un extraordinaire contre-exemple. Mais l'écriture de Melville a aussi puisé dans ce qui a surgi ensuite dans une vie moins exceptionnelle. Melville nous enseigne probablement comment faire avec cette recherche d'aspérité à double tranchant. Dire « ça a été et l'écriture sera » constituait l'hypothèse première, mais celle-ci ne suffit pas. Seconde hypothèse, Melville fait dire « ça a été et l'écriture était, est et sera ». Cette hypothèse est le revers de l'expérience qui fut la nôtre. Où se cache l'écriture qui était toujours là, inaltérable, avec Melville, en puissance et active à la fois, là à tous les instants ? Comment agissait-elle ? Comment étaient ces créations orales qu'il partageait avec ses équipiers et qui enflammaient le pont des navires ? Qu'écrivait-il à cet instant ? C'est cette écriture continue que nous avons tenté de *chasser*. Chapitres CXXXIII, CXXXIV, CXXXV, « La Chasse ».

PISTER LES SUJETS

Alors, enfin, après ces longues explications, de quoi parle ce livre ? Ce livre, à l'image du montage tel qu'il fut mis en œuvre par Melville en cent trente-cinq chapitres, quelques « Extraits » et un « Épilogue », s'ouvre à tous les sujets : l'effondrement des mondes, les hommes, le vivant, les écosystèmes, les ressources, les savoir-faire, l'usage des gestes, la valeur des objets, les sociétés, les enracinements culturels, les mythes, les genres, l'absurdee, la peur, l'inconnu, l'aventure, la traque, l'actuel et l'inactuel, la représentation, la métaphysique, l'écriture, la traduction, la création partout en dehors de l'art. Des intensités.

L'expérience tente de comprendre comment les équilibres fragiles se mettent en place, comment les tissus de relations s'organisent, comment chacun cherche des solutions pour faire avec ce monde vivant. Nous avons rencontré tous ces thèmes. Mais ce ne sont pas des théories métaphysiques qui s'avancent là : ce sont presque toujours des propositions concrètes en prise avec les réalités locales. Reinhard plante des arbres, Fernanda et Wim collectent des déchets, Mikel pêche avec les marins, Louise conçoit des expositions, Michel construit de la philosophie, Roberto pilote un navire, Jean fait des anagrammes, Rosario amène l'art en des lieux isolés…

Ce sont toujours des verbes d'action.



I

LE RADEAU, PREMIÈRE TENTATIVE

Partant du dernier chapitre de *Moby-Dick ou le cachalot*, cette cession de terrain a interrogé les mots ultimes de l'auteur et la situation précaire du narrateur qu'est Ismaël. En poursuivant l' « Épilogue » du roman, il s'agissait de travailler sur le sens du récit et la perte de repères auxquels se soumet notre « société liquide » et de tester des alternatives de création qui miseraient sur la construction de microsystèmes embarqués, précaires et mobiles.
Alors accueillis en résidence au centre d'art contemporain *Le Bel Ordinaire* de Pau, nous avions constitué une équipe de 21 personnes, chercheurs, enseignants, doctorants et étudiants de licence et master arts plastiques. Cette expérience fut donc guidée par le double objectif de tester des méthodes collectivement et de conduire une activité pédagogique orientée vers l'apprentissage de démarches expérimentales de recherche.
Composé de cinq groupes de travail (dits « milieux »), un scénario s'est construit autour de six chapitres destinés à croiser le sens du récit avec notre rythme d'investigation, assumant les craintes, les incertitudes, mais aussi les facultés de déployer une activité intense dans un temps court susceptible d'investir rapidement un ensemble de problèmes assez conséquents : relation à l'animal, construction d'objets précaires, mesure, écriture et réécriture, montage, documentaire, réinterprétation d'indices melvilliens, etc.
Le chapitre I abordait notre rapport à l'animal (confronté en la circonstance à l'écologie du Parc naturel de la vallée d'Ossau), le II décrit les tentatives de construction de radeaux de glace, le III portait sur leur mise à l'eau infructueuse, le IV sur la conception d'objets fragiles, le V raconte la nuit la plus longue (solstice d'hiver) et le VI, en guise de relecture de l'épilogue, traite de l'aurore, à savoir au moment ou s'achève le récit de Melville et où a débuté notre propre travail en haut du col du Pourtalet.
Ces travaux furent rassemblés dans une publication construite par l'un des pôles dans le temps de la résidence, adoptant, comme pour le reste, une logique d'économie de moyens, tant dans la conception de la grille (« par défaut ») que dans l'impression, le façonnage et la reliure. Autrement dit, c'est le livre lui-même qui structura nos expériences hétérogènes, sur un mode de montage qui n'est pas sans présenter quelques affinités avec le mode opératoire de Herman Melville lui-même.

ÉPILOGUE

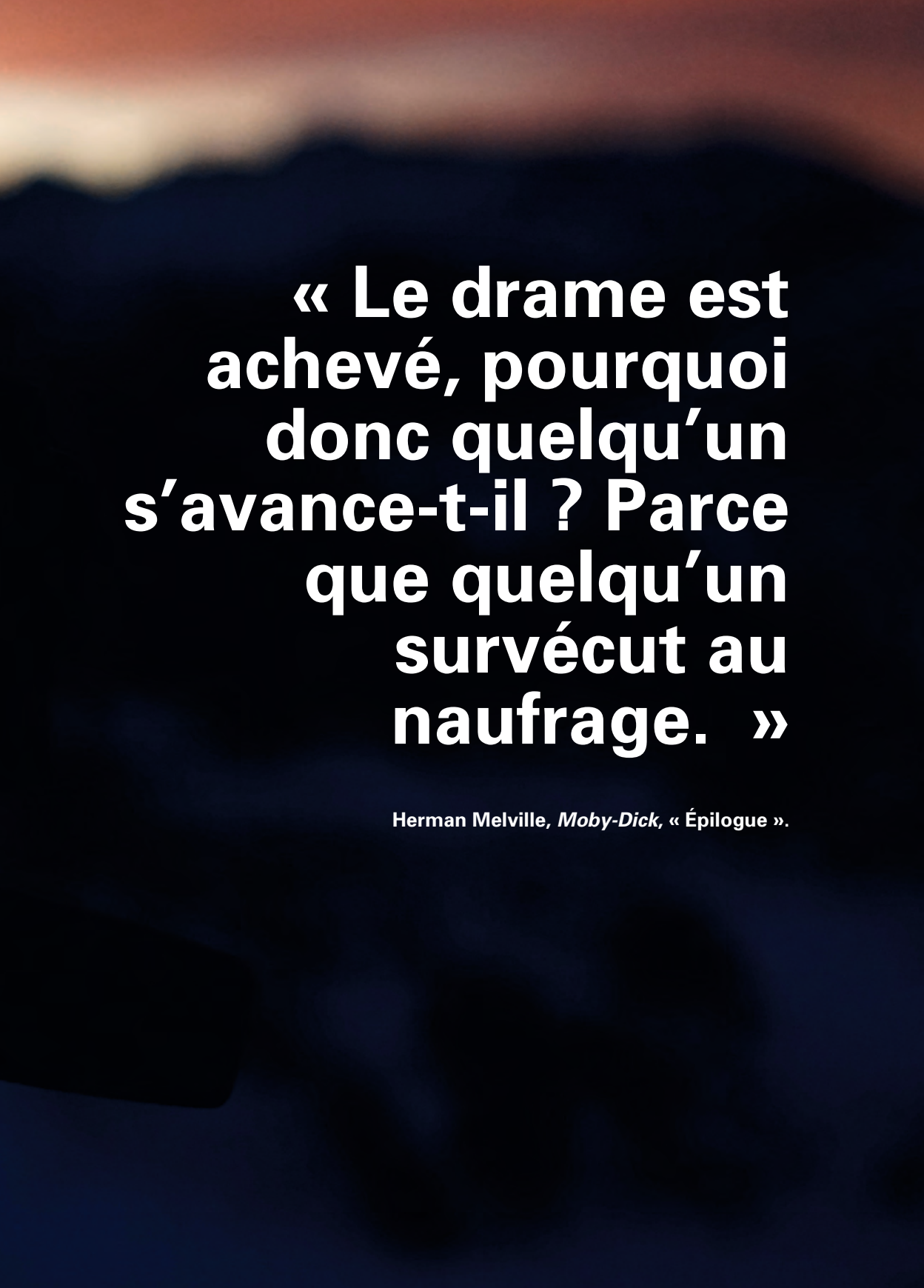
AXE 1 : Écriture après l'« Épilogue »
AXE 2 : Étude des méthodes de recherche
AXE 3 : Écologie, mobilité des objets et du regard
AXE 4 : Expérience collective

SOUTIENS :
Centre d'art contemporain Le Bel Ordinaire Pau, Parc national des Pyrénées, UBM.

ÉDITION :
Avril 2019
150 exemplaires
sur papier incopia blanc 75g et vif gris 160g
impression PPI UBM
Composé en Minion Pro et Akzidenz Grotesk

MEMBRES DE L'ÉQUIPE :
Milieu voir / prendre / poser / placer / construire : Chloé Herdrich, Camille Rousseau, Antoine Verdelle, Tomas Smith et Pierre Baumann
Milieu regarder / documenter / raconter : Johanna De Azevedo, Arnaud Barde, Clémence Foix et Stéphane Abboud
Milieu enquêter / modéliser / fabriquer / outiller / lier : Jessie Rouet, Ely Mechain, Marie Félicie Queudelin et Pierre Bourdareau
Milieu imaginer-documenter / écrire-dessiner : Pénélope Pillas, Lisa Vallot-Levasseur, Marion Vales, Malvina Vales et Anne-Perrine Couët
Milieu éditer / mettre en pages / imprimer / relier / façonner : Émilie Ramisse, Alice Vivancos et Guillaume Delamarche

VALLÉE_OSSAU
181218_Terrain_Vallée_Ossau_
Pau_épilogue_Moby-Dick
EXPÉRIMENTER, COLLECTER,_
TESTER_LE_COLLECTIF



« Le drame est achevé, pourquoi donc quelqu'un s'avance-t-il ? Parce que quelqu'un survécut au naufrage. »

Herman Melville, *Moby-Dick*, « Épilogue ».



VALLÉE_OSSAU
181218_Arriver_à_l'aurore_au_col_
du_Pourtalet
SUIVRE_LE_RUISSEAU_(QUI_
MÈNE_À_LA_MER)

« On se demande pourtant jusqu'à quel point "les radeaux des naufragés" peuvent être considérés comme des laboratoires où, inconsciemment peut-être, le nouveau mode de vie "définitivement provisoire" de la modernité liquide est expérimenté et mis à l'épreuve. »

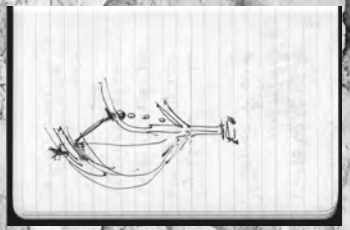
Fragment détourné de Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide*, p. 66.

VALLÉE_OSSAU
181218_L'aurore_sur-l'Ossau
ATTENDRE_LE_BON_MOMENT

VALLÉE_OSSAU
181218_Gave_de_Brousset
MISE_À_L'EAU_DU_RADEAU

VALLÉE_OSSAU / PAU EMMAÜS
181218_La_vie_des_objets
VOIR_ET_ACTIVER

PAU_BEL_ORDINAIRE
181219_Expérience_de_
saponification
RAME_SAPONIFÈRE



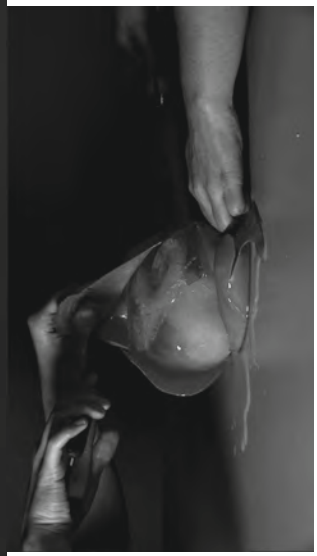
VALLÉE_OSSAU
181218_Les_explications_des_
gardiens_du_parc
A_LA_RECHERCHE_DE_LA_
CAGE_À_OURS



VALLÉE_OSSAU
181218_Faire_un_travelling
FILMER_À_LA_REMORQUE

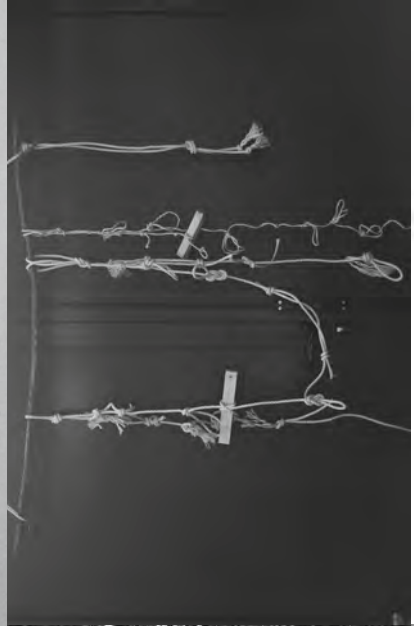


PAU_BEL_ORDINAIRE
181220_Observation_de_la_
fonte_d'objets_flottants
FILMER_LA_FONTE

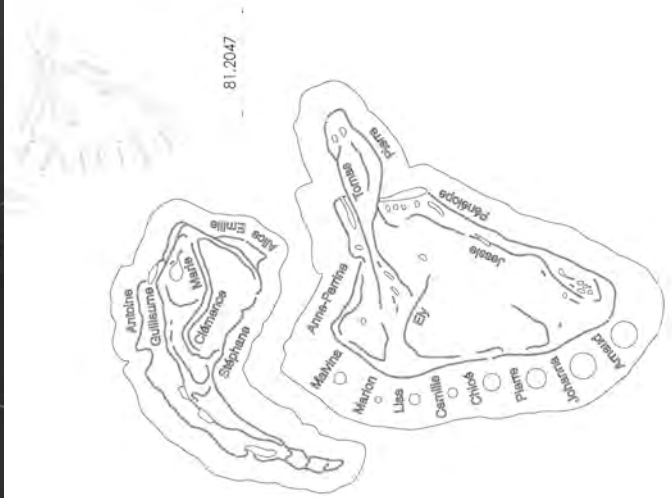


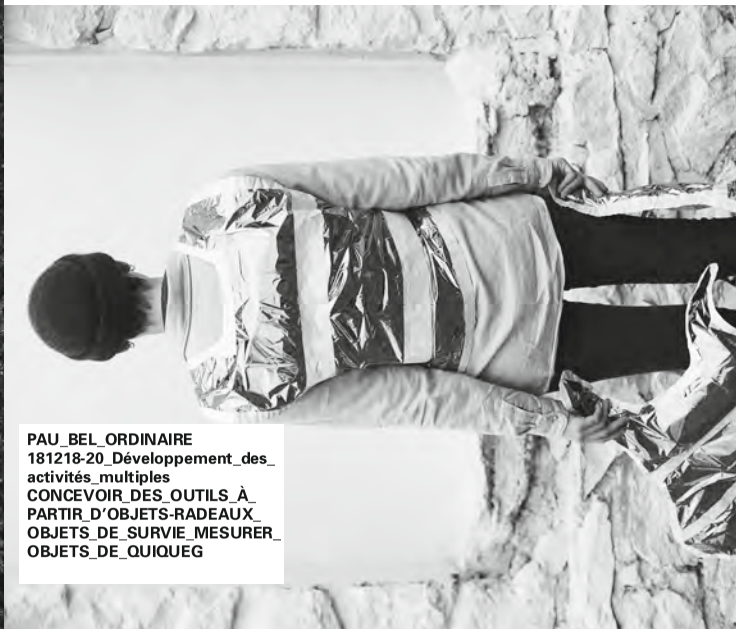












PAU_BEL_ORDINAIRE
181218-20_Développement_des_activités_multiples
CONCEVOIR_DES_OUTILS_À_PARTIR_D'OBJETS-RADEAUX_
OBJETS_DE_SURVIE_MESURER_OBJETS_DE_QUIQUEG

LE PROBLÈME DU SCOTCH

LES COPAINS DU PÔLE ÉDITION CHERCHAIENT UN SCOTCH POUR LA RELIURE.

C'EST PARTI

BONJOUR ON CHERCHE DU SCOTCH DE 3 CM

NON

POUËT POUËT

BONJOUR ON CHERCHE DU SCOTCH

MAIS ON VEUT J… UN 3CM





PAU_BEL_ORDINAIRE
181219-20_Expérience_graphique_et_sérigraphie
DESIGNER_LES_GESTES

EN ESPÉRANT QUE LE LIVRE VA RESSEMBLER À QUELQUE CHOSE…

PAU_BEL_ORDINAIRE
181220-21_Présentation_des_résultats_de_chaque_milieu
DÉVELOPPER_DES_PÔLES_DE RECHERCHE / RACONTER_(LA NUIT_LA_PLUS_LONGUE)




ON VOIT DES GENS COURIR DANS TOUS LES SENS AVEC DES COUVERTURES DE SURVIE, DES BÂTONS SUR LESQUELS ILS VISSENT DES OS...
LE GROUPE VIDÉO AUSSI FAIT DES ALLERS-RETOURS: LES IMAGES SONT COMME AVALÉES, DIGÉRÉES ET MONTÉES EN SUIVANT:
STÉPHANE TURBINE
LAST NIGHT A D.J. SAVE MY LIFE
LE SOIR, LISA A EU UNE BONNE SUGGESTION:
ET SINON, POUR UNE FOIS, ON POURRAIT GENRE, MANGER VERS 21H ET FAIRE LA RÉUNION APRÈS?
EN VRAI, Y'A PAS TELLEMENT DE SOLUTIONS À CE PROBLÈME: SE RÉUNIR EST NÉCESSAIRE POUR S'ACCORDER SUR LES ACTIONS À ENGAGER:
-MAIS LE FAIRE SANS MANGER JUSQU'À MINUIT, C'EST DUR;
- ET LE FAIRE APRÈS MANGER C'EST DUR PARCE QUE TU DIGÈRES...
BRRRRR...
POUR LE COUP, IL SE PASSE UN TRUC PLUTÔT SUPER ET INATTENDU: PIERRE NOUS SOUMET LA PROPOSITION DE PRÉSENTER LES AVANCEMENTS DE NOS MILIEUX RESPECTIFS EN 20 MINUTES CHRONO, SUR UN MODE UN PEU PERFORMATIF (PROJECTIONS, LECTURES, DESSIN EN DIRECT, EXPOSITION IMPROVISÉE....)
C'EST UN PEU STRESSANT MAIS CELA OBLIGE AUSSI À FAIRE LE POINT SUR L'ENSEMBLE:
ÇA, LÀ
ET LÀ
ET ÇA AUSSI
OUI D'ACCORD
PETIT COUP DE PRESSION
ALLEZ, GO! VOUS AVEZ 30 MINUTES POUR PRÉPARER TOUT ÇA!
AVEC LES FILLES DU GROUPE, ON FAIT UN GENRE DE LECTURE DESSINÉE (C'EST UNE BONNE EXPÉRIENCE)
YOOUUUH
HI HI
LALA LIIII...
ON VA SE COUCHER À 4H DU MATIN APRÈS AVOIR FINI TOUTES NOS PRÉSENTATIONS (CERTAINS CONTINUENT LEURS TRAVAUX, PENDANT QUE D'AUTRES DANSENT...



« Cherche homme ou femme pour voyage incertain, petit gage, froid rigoureux, long mois de nuit complète, danger permanent, retour incertain. Honneur et reconnaissance en cas de succès. »

Ernest Shackleton, *L'Odyssée de l'endurance*, Paris, Libretto, 1988.

LE RADEAU

Le radeau

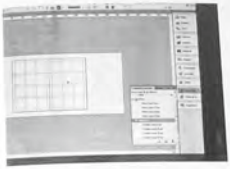
Minion Pro regular c. 100 pt / i. 120 pt
Minion Pro regular c. 10 pt / i. 12 pt

MAIS QU'Y A-T-IL APRÈS L'ÉPILOGUE DE *MOBY-DICK*?

Minion Pro regular et italic c. 70 pt / i. 84 pt
Minion Pro regular c. 10 pt / i. 12 pt

Mettre en pages par défaut

Un format de départ basé sur le standard américain 184 × 267 mm. Des paramètres de mise en pages par *défaut* parce qu'il n'y a pas le temps d'élaborer quelque chose de plus sophistiqué. Des marges à 12,7 mm, une grille de ligne de base réglée sur 12 points. Pour que ces paramètres puissent fonctionner au mieux avec le format de départ, on le rogne un peu. On arrive à une unité de base de mise en pages de 173,5 × 258,2 mm qui sera viable, je l'espère, pour tout l'équipage. Pour parer au plus grand nombre de situations, 15 gabarits de grilles modulaires sont produits : des subdivisions verticales du format d'engagement en 4, 7 ou 8 combinées à des subdivisions horizontales en 2, 3, 4 ou 6. Pour raconter, s'épancher, divaguer, le Minion Pro *par défaut*. Pour le factuel, les consignes de survie ou garder son sang-froid, de l'Akzidenz Grotesk. L'emploi du corps typographique commencera à 10 points et pourra évoluer de 10 en 10. Si l'on en ressort vivantes et vivants, cela tiendra du miracle… @







Épisode 1
L'animal et le lieu du naufrage
(a… …t solstice)

…re dans une situation – Survivre – Interagir – Identifier – Réagir

BORDEAUX
1906_Le_livre
FAÇONNER_LE_LIVRE

VALLÉE_OSSAU
181218_Partir_du_point_haut_
attendre_le_lever_du_jour_et_
prolonger_l'épilogue
RELIRE_L'ÉPILOGUE




JE FUS LENTEMENT ATTIRÉ VERS L

E TOURBILLON QUI SE REFERMAIT

PAU_BEL_ORDINAIRE
181220_la_construction_des_
images
FAIRE_AVEC_LE_RÉCIT

II

FLUID - 2275 kg

Théorie :
Densité de l'eau : 1 g/cm³
Densité de la glace : 0,91 g/cm³
Masse d'un carré de glace de 5 m par 5 m (épaisseur 10 cm) : 2275 kg
Masse du même volume d'eau : 2500 kg
Portance : 225 kg (répartis, mieux vaut rester au centre).

Pratique :
Connaissant la masse volumique de la glace, déterminer la surface nécessaire pour faire flotter un homme en fonction de l'épaisseur de la glace (une dizaine de centimètres). Tailler, dégager et embarquer pour gagner l'île située au centre du lac avant que la glace ne fonde et en misant sur la bienveillance d'autres facteurs plus aléatoires tels que la dureté et la température de la glace, de plus en plus friable à la sortie de l'hiver, ou encore l'absence de clapot.
Par conséquent, avant d'être une situation photogénique et un principe fictif, l'expérience loufoque portait bien sur l'analyse et le croisement d'un ensemble de facteurs et de perceptions bien concrets, misant sur le moment opportun (il n'y avait que quelques heures pour faire ça).

Nous avons vu que l'« Épilogue » de *Moby-Dick* décrit une toute autre épreuve de flottaison tout compte fait assez comique, quand Ismaël survécut au naufrage en s'acrochant au cercueil de Quiqueg. Dans les chapitres précédents, Quiqueg avait refusé de mourir (chapitre CX, « Quiqueg dans son cercueil »), le cercueil était devenu inutile. Pip avait sauté à l'eau (chapitre CXXVI, « La Bouée de sauvetage »), on lui avait lancé une bouée (un tonneau calfeutré), mais le tonneau avait coulé. Le charpentier avait alors, bon gré mal gré, sur ordres pressants de Starbuck, reconverti le cercueil en bouée de sauvetage.

Quelques heures plus tard, tout ça avait disparu (sauf la rame d'Ulysse).
Quelques années auparavant, au même endroit, j'allais sur l'île à pied, la glace avait cassé, j'avais « coulé à pic »...
Cqfd.

LE RADEAU DE GLACE

AXE 1 : Sur les traces de Melville
AXE 2 : Mobilité des objets et du regard
AXE 3 : Analyse et expérimentation d'une pratique créative de terrain

MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Pierre Baumann et Sacha Baumann

JURA
200227_Tailler_la_glace_là_
où_j'ai_coulé_à_pic
RECOMMENCER

JURA
200228_le_silton_de_rupture
EMBARQUER

JURA
190228_Vérifier_la_faisabilité_
de_ses_calculs
ENTENDRE_VIBRER_LA_GLACE

JURA
190228-La_rame_d'Ulysse
RENDRE_INCONNU_CE_QU'IL_
RESTE

MOBY_DICK_(FILM_HUSTON)
1956_Le_dernier_tourbillon
ÉPILOGUE_CONTRE_RÉCIT

JURA
190228-Gagner_l'île_à_la_rame
FLOTTER_(PAS_LONGTEMPS)

III

INVENTORIER LE VIVANT

Chapitre, LVIII : « Krill ». Melville décrit « cette menue substance jaune, dont la baleine franche se nourrit principalement. Les nappes ondoyaient autour de nous sur des lieues et des lieues, de sorte que nous avions l'impression de naviguer dans des champs de blé mûr et doré qui s'étendaient à l'infini ». Et Melville, non sans parodie, bascule, perce la surface et plonge dans des considérations sur l'étrangeté hostile et surnaturelle du monde sous-marin, qui contient « toutes les horreurs d'un monde à demi connu ».
Par certains aspects, le travail d'imagerie sur le plancton, conduit par Christian Sardet et son fils Noé, dévoile la même part invisible à l'œil nu de ce monde étrange et errant, non pas pour en accentuer la dimension fantastique, mais au contraire pour en révéler les richesses non seulement visuelles et structurelles, mais aussi biologiques qui recèlent d'ingéniosité utile à tous. Autrement dit, cette démarche du savoir réfute d'affecter à l'inconnu son caractère monstrueux au profit d'une recherche constante d'inventaire et de compréhension du monde vivant. Sur ce point, *Moby-Dick* est donc un contre modèle théorique et Melville a bien conscience de ce qu'il construit.
Un beau jour de 2008, au bar *La baleine joyeuse* sur le port de la Darse à Villefranche-sur-mer, là où nous menons l'entretien, Éric Karsenti, Christian Sardet, et Gaby Gorsky ont l'idée un peu dingue, avec une demi-douzaine de collègues, sur le modèle des grandes expéditions scientifiques, de dresser un inventaire mondial des ressources planctoniques. Ils cherchent un bateau, inventent des protocoles, rassemblent une équipe, partent en quête de soutiens. C'est ainsi que naquit le projet Tara Océan, dont le déploiement constitue lui aussi (comme la fondation MERI) un modèle remarquable de développement de la recherche en dehors des conventions et des sentiers battus, associant recherche publique et soutiens privés. Christian Sardet parle des clivages disciplinaires et démontre que le développement de la recherche scientifique est en prise constante avec la créativité.

NAVIGATION, PLANCTON ET CRÉATION

Entretien avec Christian Sardet, biologiste,
Directeur de recherche émérite à l'Institut
de la mer de Villefranche-sur-Mer, Sorbonne
Université

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN SARDET

180604_Sardet_entretien_Villefranche.WAV

[…]
00'05'00
Pierre : Un projet de recherche du type de Tara Océan, comme vous le décriviez à l'instant, démarre autour d'une table en tôle, ça pourrait être autre chose. Est-ce que ça y contribue ? Peut-être un peu ?
Christian Sardet : C'est tout à fait atypique, c'est vraiment une aventure humaine et scientifique exceptionnelle, complètement à contre-courant de ce que sont les projets de recherche.
P : Oui, vous pensez ?
C : Parce que c'était un projet un peu fou.
P : Supporté par des financements privés en plus ?
C : Qui n'a pas été financé parce qu'on nous a répliqué « vous n'y connaissez rien ». Ce qui était vrai. On a déposé pas mal de projets de recherche au début, pour financer l'exposition.
P : Genre ANR, ERC ?
C : Oui, oui et avec Eric Karsenti, et d'autres partenaires.
00'06'11
Moi-même j'avais eu beaucoup de contrats, j'avais fait, je pense, du bon travail dans les domaines où je travaillais, donc on avait de bonnes relations avec le CNRS et les institutions. D'ailleurs ce qui nous a sauvés à la fin, c'est le fait qu'on avait de très bonnes relations avec les départements des sciences de la vie et les départements d'écologie qui nous ont fait confiance, qui ont pris des risques. C'est très rare que les organismes de recherche prennent des risques parce qu'ils se couvrent toujours derrière les comités d'experts. Mais ils ont toujours une petite cagnotte.
P : Oui. Des risques financiers vous voulez dire, et puis une caution scientifique.
C : Oui par le CNRS, mais pas tout le CNRS car le département d'océanographie a été très négatif, a même fait pression, par exemple, sur mon collègue océanographe pour dire « n'allez pas vous fourguer là-dedans, vous n'aurez plus jamais d'argent, etc. ». Et ils se sont moqués de nous abondamment, pour des bonnes raisons parce qu'ils pensaient qu'on n'y connaissait rien. Et c'était un peu vrai mais en même temps il faut bien réaliser que des expéditions océanographiques sont dominées par les sciences physiques, par les physiciens, qui ont une façon de travailler sur les plus gros projets avec les plus gros bateaux, sur des choses toujours plus pointues. Alors, on s'est dit que personne n'avait jamais fait un inventaire du plancton en prenant tous les organismes et en collectant partout exactement de la même façon. Pour nous, en tant que biologistes, ça nous paraissait évident et nous qui avions une compréhension de ce qu'on pouvait faire avec l'analyse des gènes, alors que les océanographes étaient complètement dépassés sur un sujet comme ça, alors que très souvent lorsque les biologistes sont invités sur les expéditions océanographiques ils sont plutôt sur des strapontins.
00'08'05
P : Mais pourtant les méthodologies que vous décriviez sont très systématiques.
C : Oui mais il faut comprendre que pour les expéditions océanographiques, on dit que tel ou tel bateau va être sur tel site pendant un mois et puis ils mettent des gens en compétition. Alors les gens présentent des projets. En général ils essayent de se concerter, ils présentent des choses très pointues. Ils ne font jamais exactement la même chose avec les mêmes méthodes parce qu'ils sont dans des projets pointus. Un biologiste va faire les copépodes et puis un autre va faire sa spécialité. Alors on a des photographies très précises d'un peu partout mais ensuite quand il s'agit de mettre tout ça ensemble pour avoir une vue globale, c'est très difficile.
P : En fait ce type d'expédition avec Tara, telle qu'elle s'est montée, pour couvrir le globe et de systématiquement adopter la même méthode de prélèvement, d'observation, etc., n'avait jamais été mise en œuvre ?
C : Non parce qu'on nous a dit « on ne finance pas pour des collectes ». Pour être financé, c'est pareil dans tous les domaines, il faut avoir une hypothèse hardie…
00'10'03
P : Oui mais en même temps on constate que dans les appels à projet, ce qui les intéresse aussi ce sont des bases de données, parce que ça sera récupérable par d'autres chercheurs…
C : Oui mais ils disaient : « quelles sont vos idées ? » Nous on n'avait pas vraiment d'idées, on voulait vraiment d'abord faire des mesures et après voir ce qu'on pourrait en tirer. Ils ont jugé que c'était très faible. Et puis aussi il y avait le fait qu'ils ne pensaient pas qu'un voilier

comme le Tara était une bonne plateforme de collecte. On a trouvé un petit voilier. Parce que les bateaux océanographiques sont toujours plus gros, avec des gros engins, etc. Mais ça, ça s'est révélé complètement faux, on peut faire du très bon travail avec des moyens assez légers, pour ce qu'on voulait faire c'était tout à fait approprié.
00'11'02
Je pense que ça a beaucoup secoué la communauté mais il y avait aussi un aspect, disons, menaçant pour la communauté : on avait un partenaire privé. Alors, on pouvait très vite dire ensuite à d'autres chercheurs dans ce domaine « écoutez, faites comme le Tara, allez chercher 50 % du budget chez un mécène ». Or, les bateaux océanographiques sont complètement à la charge de l'État. Donc il y avait tout un tas d'aspects qui étaient, je pense, menaçants pour une communauté qui avait ses idées préconçues pour de bonnes raisons certainement.
00'12'15
Et puis on est tombés au bon moment où on pouvait appliquer les méthodes de séquençage des gènes qui sont devenues beaucoup moins onéreuses et beaucoup plus efficaces pendant l'expédition. Et pour moi par exemple, au niveau de l'imagerie du plancton, j'ai eu la même chance, c'est-à-dire que je suis tombé au moment où ces caméras, relativement grand public qui permettent de faire une bonne qualité de photo ou de vidéo, étaient disponibles pour 3000 euros. On pouvait utiliser la même caméra sur un microscope, dans un caisson de plongée et faire des images de qualité. Tous ces facteurs étaient encourageants.
00'13'07
P : L'imagerie que vous avez produite, j'imagine qu'elle a énormément participé à la valorisation, à la mise en avant du projet et ça a donc dû accrocher.
C : Oui parce que je me suis rendu compte tout de suite que le projet allait tirer très fort vers l'analyse de gènes pour des raisons scientifiquement tout à fait justifiées. C'était très judicieux, mais j'étais la liaison entre l'équipe scientifique et la communication. Je me suis dit : « ça, ça ne va pas le faire. »
00'14'00
C'est au moment où j'arrivais à la retraite, j'avais encore deux étudiants en thèse et je travaillais vraiment comme un damné parce que j'ai fait les deux, finir les deux thèses avec mes étudiants et en même temps, faire ce travail pour illustrer le plancton. Je savais qu'il y avait un réel besoin et puis pour moi c'était fascinant d'essayer de comprendre cet écosystème – j'ai beaucoup appris des zoologistes ici, qui étaient tous en fin de carrière ou déjà à la retraite, des spécialistes.
P : Dans des niches ?
C : Ils connaissent tout de certains organismes mais pas grand-chose des autres.
00'15'00
Moi, finalement, je ne suis pas un spécialiste du plancton, je suis un généraliste parce que je connais assez peu le détail de chacun, mais par nécessité j'ai travaillé avec une vue globale. C'était aussi l'occasion de travailler avec mon fils avec qui j'avais fait beaucoup de travaux. En particulier, on avait organisé pendant une dizaine d'années un festival qui s'appelait *Cinéma of the Cell*.
P : Il a une formation de scientifique aussi, lui ?
C : Non, il était dans le multimédia. Donc on était justement très complémentaires. On a trouvé une façon de travailler intéressante en faisant cette série *Chroniques du plancton*. Parce que je n'avais pas du tout pensé faire un livre au début. C'est un ami qui avait parlé à un éditeur, qui lui avait dit que vraiment ça l'intéressait.
00'16'04
Donc j'ai re-photographié des choses qu'on avait filmées. Parce que je me suis rendu compte que les images HD n'étaient pas suffisantes. Mais ça aussi c'était un travail assez passionnant.
P : Parce que vos films sont en HD… Maintenant vous filmez en 4k ?
C : Je filme en 4k. Depuis 3 ans…
P : C'est vrai que la bascule entre l'image vidéo et la photographie, dans ces cas-là, donne l'impression de perdre en qualité.
C : Le 4k s'approche… Et d'ailleurs je ne pense pas que les photographes aient réalisé à quel point ça va tuer la photographie d'une certaine manière, parce que *a posteriori*, on peut aller chercher une image. Ce qui fait un grand photographe, c'est prendre l'image au bon moment et donc là ça le met à la portée de quasiment tout le monde.
00'17'16
P : Dites-moi, ça veut dire que dans vos travaux vous avez continué à développer en parallèle les recherches sur le séquençage et puis un travail d'observation et de description du plancton ?
C : Il faut voir que l'expédition Tara Ocean

était une grosse machine aussi parce qu'il y avait de cent à deux cents participants qui gravitaient autour du projet depuis le début. On était je crois une vingtaine de coordinateurs, c'est-à-dire de personnes avec des tâches. Il était clair que finissant ma carrière de chercheur, je n'allais pas faire un travail scientifique sur le plancton.
00'18'06
J'ai participé évidemment à toutes les discussions, etc. et comme j'avais une vue globale je pense que j'ai vraiment contribué à faire comprendre à beaucoup de mes collègues qui rejoignaient l'expédition, des généticiens par exemple, qui ne connaissaient rien au plancton, un peu plus ce qu'étaient ces organismes, etc. Puis ça donnait beaucoup de chair au projet parce que le plancton évidemment, ce sont des gènes, mais ce sont des comportements, c'est de la beauté, enfin il y a tout un aspect que le projet ne touchait pas du tout. Donc c'était une façon de faire vivre quelque chose qui est vivant, même si la partie analytique évidemment était très dominée par les gènes. Mais maintenant, l'imagerie étant beaucoup plus puissante, on peut mettre l'imagerie et la génomique ensemble et arriver à identifier des fonctions de façon très très puissante.
00'19'10
P : Et votre travail d'imagerie, en ce sens, peut-il contribuer à faire avancer, à prouver des choses ?
C : Non, je n'ai pas cherché à faire de l'exploitation des échantillons avec de l'imagerie analytique, ce qui est en train d'être fait maintenant.
P : Ces images ne sont pas du tout de la même nature je présume. Elles n'ont pas la même apparence, ne serait-ce que visuelle…
C : Non parce qu'on utilise beaucoup, dans l'imagerie analytique, de fluorescence. Moi je ne me suis consacré qu'aux organismes vivants, alors que l'imagerie analytique est faite sur des échantillons qui sont fixés, morts. Donc c'est distinct.
00'20'08
Pour vous donner un bon exemple, je pense qu'une des grandes découvertes de l'expédition c'était de réaliser que ce qui façonne l'écosystème ce sont les relations entre organismes. Au début on a écrit beaucoup sur nos hypothèses et on pensait que le milieu physico-chimique était ce qui dominait, ce qui façonnait l'écosystème. Parce que le plancton, c'est une infinité d'écosystèmes dans la mer qui changent très rapidement et qui dépendent des endroits où on est, des saisons, etc. C'est un système très dynamique.
00'21'05
On pensait que la force, le *driver* majeur, c'était l'environnement. C'est pour ça que partout où on a collecté des organismes, on a collecté une vingtaine de paramètres physico-chimiques en même temps.
P : Toujours les mêmes ?
C : Toujours les mêmes évidemment. Et ça ça n'avait jamais été fait avant. Très souvent ce que les gens essayent de faire c'est de trouver une expédition qui est passée par là, il n'y a pas longtemps ou à la même saison, et puis rabouter ce qu'ils ont avec les mesures physico-chimiques qui ont été faites.
C'était des métadonnées considérables. Quand on a des métadonnées comme ça, on peut commencer à poser des questions intéressantes sur les relations entre organismes. Il y a désormais des techniques qui sont assez sophistiquées et heureusement on avait avec nous un groupe très très puissant qui avait déjà fait ce genre de travail avec le microbiome intestinal.
00'22'09
Donc, nous avions déjà l'habitude de mettre en relation des métadonnées importantes. On peut poser la question : est-ce que systématiquement quand je vois cet organisme-là, systématiquement cet autre organisme est là ou systématiquement il est absent ? Ça ce sont des questions qu'on peut poser, il y a des techniques mathématiques, des algorithmes qui permettent de sortir ensuite des résultats.
Il y a tout un arsenal. Avec les données génétiques, il y a beaucoup de gens qui font ça : mettre en relation des données environnementales avec des données génétiques par exemple.
P : …
C : Voilà Gaby Gorsky, justement!
G : Bonjour.
P : Bonjour.
00'23'04
C : Je te présente Monsieur Baumann
Chloé Bappel : Bonjour.
P : Chloé Bappel
G : Salut mon ami.
C : Ça va toi ?
G : Ouais. Je vais te répondre, je vais te donner tout mon planning.
C : Ton planning ? [*Rires*].
G : Que tu saches choisir.
C : C'est un planning de retraité aussi. [*Rires*]. Je lui ai dit que ça avait commencé

avec toi ici sur cette table.
G : Sur cette table ou…
C : Non ici.
P : Ah il faut vous entendre parce que vous être en train de réécrire une histoire là quand même.
G : C'était au Cockpit.
P : Ah bah voilà. [*Rires*].
C : Au moins dix mètres plus loin.
P : Ouais juste là au bout.
C : Tu sais si le Club de la mer est ouvert aujourd'hui ?
G : Théoriquement oui.
C : Ok.
G : Mangez du poisson là bas. Au Club de la mer il faut manger du poisson. Ciao.
00'24'10
C : Donc. Voilà. En faisant ça on s'est aperçus que parmi tous les paramètres physico-chimiques, la température était vraiment le grand facteur. Ce qui n'était pas complètement nouveau. Je pense qu'il y a eu déjà pas mal de publication là-dessus. C'était vraiment le facteur le plus important. Mais on s'est rendu compte de l'énorme connexion entre les organismes, ou positive, ou négative. C'est-à-dire que systématiquement et évidemment une fois qu'on a vu ça, on s'est dit qu'il devait y avoir des parasitismes, ou de la symbiose, déjà connus évidemment, déjà décrites.
00'25'03
[…] Donc voilà une contribution importante de ce genre d'analyse systématique. J'ai beaucoup participé à toutes ces discussions. C'était un autre point fort de l'expédition. On a mis dans la même salle pendant plusieurs années – tous les six mois, tous les trois mois même à un certain moment – les généticiens, les océanographes et les biologistes comme moi. Alors au début évidemment c'était du charabia.
00'26'06
Quand on entend un océanographe parler de courants, etc., c'est comme un langage, mais petit à petit les gens se sont familiarisés avec le langage des uns et des autres et évidemment, ça c'était le point le plus important je pense, le fait que chacun ait trouvé son positionnement.
P : Cette stigmergie a-t-elle permis d'avancer plus vite et de générer des connaissances ?
C : Avancer plus vite je ne sais pas, parce qu'au début il y a eu beaucoup de tâtonnement, heureusement d'ailleurs parce qu'on aurait pu dire beaucoup de conneries, et je pense qu'on a certainement dit des conneries, parce que l'avalanche de données était telle qu'au début, il y a des domaines qu'on a ouvert. Je ne sais pas si avec le temps ça tiendra, mais ces domaines sont ouverts.
00'27'06
Le meilleur exemple vient de physiciens, des élèves de Gaby d'ailleurs, qui ont travaillé avec des généticiens. On parle beaucoup de pompes à carbone. Les physiciens ont des instruments qui sont comme des grands entonnoirs, qui collectent tout ce qui tombe, la neige marine. Alors quand on imagine ça évidemment on voit tout de suite qu'ils font ça dans un nombre limité d'endroits, c'est très vaste l'océan. Après ils font de grosses extrapolations. Ok. Alors, ils mélangent ça avec des données satellites qui ne voient que des phytoplanctons dans les premiers mètres au-dessous de la surface… il y a beaucoup de tours de passe-passe dans ce genre de choses.
00'28'12
Ces données brutes sont les plus fiables probablement. Gaby et son équipe avaient développé des instruments qu'on a beaucoup utilisés sur le Tara. C'est un appareil qui descend avec une caméra vidéo et qui, toutes les secondes, prend une image. Après il y a des techniques d'analyse automatique des images qui permettent de savoir combien de particules sont tombées. Ils avaient déjà étalonné leurs instruments, ils avaient vu que c'était assez fiable par rapport aux techniques que les physiciens avaient développées. C'était déjà une simplification importante parce que ce sont des instruments beaucoup plus légers. Il y a eu six ou sept prototypes développés ici à Villefranche par l'équipe de Gaby Gorsky.
00'29'09
Et puis il y avait tout un tas de capteurs dessus qui nous permettaient d'avoir les données physico-chimiques. Et après on s'est posés la question, ici et avec des jeunes généticiens de Paris : […] Si on regarde les données génétiques et qu'on commence à utiliser ces métadonnées, est-ce qu'on peut prédire la pompe à carbone en fonction de la composition de l'écosystème planctonique ? Et effectivement, ils ont trouvé, ça a été publié dans *Nature*, il y a trois ans maintenant.
00'30'04
Ils ont trouvé qu'il y avait une forte corrélation avec un certain nombre de gènes. Ce qui n'est pas surprenant parce que ça veut dire que certains organismes qui ont des fonctions qui sont

importantes pour la pompe à carbone sont prédominants. Alors ça c'est un papier très important, c'est la première fois qu'on mettait ensemble des mesures génétiques et des mesures de pompe à carbone. Si ça c'est confirmé, ça veut dire qu'on peut se permettre d'être beaucoup plus précis. Disons que la résolution actuellement de la pompe à carbone c'est peut être 100 km.
P : C'est-à-dire 100 km ?
C : 100 km entre deux mesures qui ont été faites par les physiciens. On peut peut-être se permettre maintenant de faire avec des données génétiques beaucoup plus légères tous les kilomètres et avoir une bonne appréciation de ce qu'est vraiment la pompe à carbone, ce qui est essentiel pour la régulation des climats.
00'31'00
Je pense que l'expédition a ouvert ce domaine. […] Ça c'est le genre de chose qui n'a pas grand-chose à voir avec mon travail de documentation du plancton d'un point de vue diversité et beauté.
00'32'00
P : En effet. Mais en même temps vous avez presque fait un *Voyage du Beagle* sur Tara d'après ce que vous dites.
C : Euh oui c'était un voyage de découverte, c'était vraiment un voyage de découverte. Absolument.
[…]
00'33'06
P : Ce travail d'imagerie a une dimension esthétique très forte – ce n'est pas pour rien que vous avez été présenté à la Fondation Cartier. Est-ce que c'est important pour vous ça ou pas ?
C : Ah bien sûr ! Évidemment. Mais j'ai toujours fait beaucoup d'imagerie. En tant que biologiste cellulaire j'étais un des pionniers de l'imagerie. Quand j'étais responsable d'une équipe d'une quarantaine de personnes ici, on était très en avance sur l'imagerie, pour un petit laboratoire, on était un des meilleurs en France dans les années 2000.
00'34'00
Après évidemment on avait la culture mais on n'avait pas autant de moyens d'investigation microscopique que les grands instituts. Mais j'étais un des pionniers, j'ai organisé le premier cours européen d'imagerie cellulaire ici, à Villefranche-sur-Mer. Donc j'avais cette culture. Quand je prenais une photo, je me posais toujours la question de l'esthétique de la photo évidemment.
P : Oui, est-ce que les critères esthétiques ne sont pas les mêmes que les critères scientifiques et fonctionnels ou est-ce qu'on peut les combiner ?
C : On peut les combiner. C'était ma volonté de mettre ensemble le contenu intellectuel et le côté visuel. J'ai toujours cherché ça.
00'35'08
Je dessinais, je peignais. Donc c'était une façon aussi de concilier mon intérêt pour la démarche artistique et la démarche scientifique. Et puis j'ai toujours fait des films, en parallèle de ma carrière de chercheur, j'ai fait des dessins animés. J'ai fait un film sur la fécondation, un autre film sur les cellules, enfin un dvd sur les cellules qui a trois heures de documents originaux, etc. Donc pour moi c'était en même temps une démarche scientifique et artistique. Même si ça n'a pas toujours été très bien compris par mon environnement parce qu'il faut bien comprendre qu'en sciences « dures », quoique la biologie soit un peu molle [*Rires*], c'est toujours une démarche qui est plus ou moins… dénigrée.
00'36'10
P : Ou suspicieuse ?
C : Oui suspicieuse. Voilà suspicieuse. Les gens essayaient toujours de savoir combien de temps j'avais passé, implicitement, « c'est le temps que tu as pris sur des choses plus sérieuses ». Et j'ai toujours pensé que mes contributions scientifiques n'ont pas été prises à leurs justes valeurs à cause de ça. Peut-être que je me trompe, mais j'ai fait quand même quelques découvertes scientifiques importantes que les gens n'ont pas captées. Ils ont plus capté ma démarche de *vulgarisation* qui est un mot terrible.
00'37'03
Moi personnellement ça ne me gênait pas parce que ça me permettait de concilier les deux, ce qui était vraiment important.
P : Sur Tara ils invitent aussi des artistes, dont Pierre Huyghe au début. Est-ce que ça a conduit à des collaborations entre scientifiques et artistes ?
C : J'ai voyagé une douzaine de fois sur le bateau.
00'38'03
Je suis peut-être un des scientifiques qui a le plus voyagé avec le bateau. J'ai eu beaucoup de relations avec les artistes avec qui j'ai voyagé. Beaucoup de scepticisme sur la qualité de certains. D'autres, pour moi c'était évident, étaient vraiment des bons artistes, j'ai beaucoup communiqué avec. Mais bon, sur un bateau c'est très mélangé parce qu'il y a

le choc. Certains n'avaient jamais navigué, étaient malades, beaucoup ; c'est très déstabilisant. Et aussi pour les artistes, certains me l'ont dit très directement, ils se retrouvent dans un milieu où il n'y a pas d'espace personnel.
00'49'04
Ils ont une petite moitié de cabine où le gars vient au milieu de la nuit… En plus c'est un petit bateau. C'est très spartiate, tout le monde met la main à la pâte. Je veux dire qu'on a des tâches de nettoyage, etc. C'est très partagé. Et pas mal d'artistes ont été perturbés. […]
Ça a été très divers. Il y a des gens qui sont plutôt des illustrateurs, d'autres qui font plutôt de l'art conceptuel, enfin il y a eu une grande palette. Je pense qu'il y a eu des réussites diverses.
00'41'02
P : Est-ce que à votre avis, dans ce cas-là il faudrait d'une certaine façon que l'artiste aussi rentre, d'une manière ou d'une autre, dans le sujet qui serait le sujet de la mission.
C : Non parce qu'il y en a beaucoup qui se sont concentrés sur les personnages, l'équipage… Un artiste d'origine maghrébine, Malik [Mejni] a fait un très beau travail avec des portraits, des gens de l'équipage surtout. Le plus facile évidemment c'était pour les illustrateurs. Il y a eu des auteurs de bandes dessinées qui ont fait de très belles choses vraiment en relation avec le bateau, le travail sur le bateau, etc.
P : Mais peu ont utilisé la collaboration possible avec les scientifiques ?
C : Peu.
00'42'03
Il faut dire aussi que – c'est une autre chose qui est tout à fait particulière dans cette expédition – en général, dans les expéditions scientifiques, océanographiques, les gens travaillent sur leurs propres projets de recherche. Donc quand les gens montent sur le bateau, c'est comme s'ils étaient dans leurs laboratoires et qu'ils transportent le laboratoire sur le bateau. Quand les gens montaient sur le Tara, il fallait qu'ils suivent les protocoles que les personnes précédentes avaient faits. Donc pour les scientifiques il n'était pas question de faire son projet. Et ça évidemment c'est très déstabilisant pour les scientifiques en particulier. Il fallait accepter ça.
00'43'03
Mais bon tout le monde l'a fait avec des degrés de performances plus ou moins grandes. Parce qu'on savait que la particularité du projet, c'était de collecter de la même façon partout pareil. Donc il y avait cette volonté de faire un bon travail.
P : Et ponctuellement, est-ce qu'un artiste pourrait assurer ces tâches de prélèvement ? Ou une autre personne ? Pas un biologiste…
C : Oui, je pense qu'il y en a. L'équipage a remarquablement participé à ça. C'était aussi un poids très fort parce que très souvent sur les gros bateaux océanographiques il y a un équipage professionnel, syndiqué, dont les conditions de travail sont quand même beaucoup plus régulées que sur le Tara où il pouvait y avoir des prélèvements de nuit, etc., des choses beaucoup plus spontanées.
00'44'10
J'ai lié des relations d'amitié avec plusieurs artistes que je continue à voir et à suivre.
P : À propos de tout ce travail qui se développe autour des planctons, si Tara s'arrête qu'est-ce qu'il en est de cette idée de collecte systématique ? J'imagine que les programmes vont évoluer parce qu'il y a aussi maintenant tout un projet sur les coraux…
C : Oui, oui c'est une autre équipe, dont une partie était en lien avec nous mais ils continuent de faire des prélèvements. En ce moment par exemple ils sont en train de traverser le Pacifique et ils continuent de faire des prélèvements de planctons.
00'45'07
Donc on a réussi à… [*Rires*].
P : Donc c'est dans l'ADN de Tara.
C : Oui. Et il y a aussi beaucoup de sollicitations d'expéditions parce qu'en fait on a résolu les problèmes que toutes les expéditions maintenant se posent dès qu'elles se mettent à prélever des échantillons pour faire de l'analyse avec les génomes ou de l'imagerie, c'est incontournable. C'est-à-dire qu'on a une avance considérable là-dessus. C'est-à-dire sur comment collecter tout l'écosystème, comment traiter les données. Et puis aussi évidemment il y a les bases de données.
00'46'01
P : Elles sont en libre accès pour tous les chercheurs ?
C : Oui, oui. Et on commence à avoir des papiers qui sortent avec les données. Et c'était notre espoir d'ailleurs que de mettre à disposition de la communauté scientifique quelque chose qui pourrait être utilisé.
P : Et ça s'est constitué comment ? Vous avez un site qui est ici ?



SUR TARA (ARCHIVE)
Christian Sardet_ photo_Kristof Gerick
PRÉLEVER

C : Oui il y a un site qui s'appelle Océanomix, il y avait plusieurs idées de faire des usines à gaz au début, puis finalement on a mis les données dans les grandes bases de données existantes. Par exemple les données génomiques sont à l'EBI qui est un organisme européen de génomique en Angleterre, etc.
P : On peut les croiser quand même ?
C : Oui on peut les croiser. Mais évidemment c'est difficile. Les papiers qui exploitent les données de Tara montrent que les gens se sont vraiment plongés dedans.

00'47'06
Et puis, il est plus facile évidemment pour un scientifique d'essayer d'avoir une collaboration avec les gens qui savent, les gens de Genoscope par exemple. Ce qui a été très très important dans cette aventure, c'est que le Genoscope s'est vraiment engouffré dans ce projet. Parce que le Genoscope, qui est le centre national de séquençage, dépendant du Commissariat à l'Énergie Atomique (le CEA), était très porté sur la biologie, la médecine évidemment, les projets de biologie et médecine. Et ils ont vu je pense

une opportunité de s'engouffrer dans des projets d'écologie, d'écosystème.
00'48'04
Et ils ont mis assez rapidement une dizaine de personnes qui travaillent à temps plein là-dessus. Parce que c'était une énorme quantité d'échantillons qu'on a collectés.
P : Et pour les chercheurs de votre équipe, n'y a-t-il pas une petite frustration de se dire « tiens effectivement il y a des ressources qu'ils utilisent, nous on passe notre temps à produire beaucoup de données mais on n'a pas le temps de les gérer », il n'y a pas ce genre de réaction ?
C : Je pense que tout le monde a déjà suffisamment de travail en exploitant ce dont ils disposent. Ça continue, j'ai vu avant-hier deux collègues qui m'ont dit que la soixante-dixième publication était sortie. Donc ce n'est pas limitant. Là où ça peut être un peu frustrant c'est que je pense que les données sont tellement complexes que des gens à l'autre bout du monde peuvent faire avec les données quelque chose qu'on n'a pas vu du tout et qui est formidable. Ça, ça peut être vexant. Ou contredire ce qu'on a dit, ce qui est très possible à mon avis parce que, comme je l'ai dit, il y a beaucoup de choses où l'on a essuyé les plâtres, et quand on ouvre les domaines on dit beaucoup de bêtises. On sur-interprète. Je pense qu'en biologie par exemple, dans les années 1990, les techniques qu'on appelle les transfections, c'est-à-dire de balancer des gênes dans le milieu, avec des techniques qui permettent d'incorporer ces gênes dans des cellules, c'est une grosse partie de la littérature qui est complètement à jeter.
00'50'18
P : Ah ?
C : Oui parce qu'on dit que les gênes s'insèrent n'importe où, ils sont sur-exprimés, enfin on a dit tout et n'importe quoi.
P : Alors dites-moi, je reviens un peu en arrière mais dans votre activité, il y a une grande part où vous concevez vos outils de prélèvement, d'analyse, ce qui s'est produit sur Tara.
C : Ça ça a été très expérimental… La Méditerranée a servi de banc d'essai. Sur la première partie de l'expédition effectivement, il y a eu beaucoup de tâtonnement.
00'51'10
Disons que ça a pris peut-être deux, trois mois pour stabiliser la stratégie d'échantillonnage, barre-coder les choses, c'est-à-dire que toutes les dizaines de milliers d'échantillons sont identifiées avec des codes-barres. Heureusement on avait un collègue, qui était à Villefranche et qui est parti en Allemagne après, qui était spécialiste de ça. Au début on pensait qu'on allait faire ça avec des ordinateurs mais on s'est aperçus que sur un bateau c'était trop délicat et donc on a des logs manuels.
00'52'00
Après on a dû tout scanner, etc. Mais tout ça a été très bien fait à partir de, je dirais, deux, trois mois. Petit à petit, on a testé les gens aussi en Méditerranée pour savoir s'ils étaient des bons coéquipiers, s'ils n'étaient pas malades.
P : Et en même temps, ce sont aussi j'imagine… quand même des méthodologies de gestion des archives, des choses qui sont donc installées…
00'53'07
C : Oui mais comme ça c'était vraiment un peu particulier on a dû inventer beaucoup. Et on avait une très bonne logistique. Très très bonne logistique, ce qui était miraculeux. Les gens ont trouvé leur positionnement dans le projet. Petit à petit. Il y a eu des conflits d'ailleurs au début parce que je pense qu'il y avait beaucoup de jeunes scientifiques qui étaient un peu naïfs ou ambitieux ou dont les atomes crochus n'étaient pas là. Et petit à petit, les choses se sont stabilisées.
Une chose importante était d'avoir un financeur privé : la fondation Tara. Ça aussi c'était une réussite dans le sens où les tâches étaient partagées. Tara expédition qui a une petite cellule, une demi-douzaine de personnes mais qui est très efficace, s'est occupée de la communication.
00'55'06
Ce sont eux qui se sont occupés de l'équipage. Ce sont eux qui, possédant le bateau, se sont occupés du bateau. Ce sont eux qui préparaient les escales, une grosse préparation des escales parce qu'il y avait des événements. À chaque espace il y avait des visites d'écoles, il y avait des conférences, etc.
Ils demandaient les autorisations, qui devaient se faire très en amont. Les autorisations de prélever des échantillons dans les eaux des différents pays… Je ne sais pas si une personne a fait une étude analytique du coût mais on dit à peu près trois millions d'euros par an en configuration d'expédition.
00'56'10
Ça ne compte pas les salaires des

scientifiques qui montaient à bord puisque c'était des scientifiques ou des personnels du CNRS, des universités ou d'autres institutions qui montaient à bord ou s'occupaient des échantillons. […]
00'57'02
J'avais de très bonnes relations avec le département de biologie, Eric Karsenti aussi, et ils ont été enthousiastes. Donc ils ont toujours trouvé à nous aider, par-ci, par-là. Pas avec des gros moyens mais… Et puis on a chacun cherché à grappiller ici ou là, le conseil général ici, un conseil régional là. Mais, par exemple, si on perdait l'instrument qu'on descendait pour les mesures de carbone, là à Villefranche, on n'en avait pas d'autre. Donc on était très vulnérables. On a eu très peu de problèmes de matériel. On a tenu les contraintes, arrivés au port au bon moment, l'équipage était remarquable. Des gens de la marine marchande. Très impressionné par la qualité des capitaines de la marine marchande.
00'58'00
P : Parce qu'en plus, en mer, j'imagine qu'il y a parfois des situations qui doivent être difficiles, des tempêtes...
C : Ah oui il y a eu des tempêtes, des avaries, deux trois fois on a failli avoir de très graves problèmes. Mais finalement on est passés à travers pratiquement tout. Je me souviens au Chili on a eu des problèmes de moteurs importants.
Mais c'est là que d'avoir un partenaire privé est important. Parce qu'ils ont une maîtrise de l'argent qui est beaucoup plus rapide et efficace que les organismes de recherche qui sont toujours beaucoup plus lents.
P : Puis vous êtes bien tombés, même humainement…
C : Oui, oui, oui, bien sûr. Je me souviendrai toujours les premiers meetings avec Tara, les gens de Tara expédition, c'était essentiellement le directeur de Tara expédition, Étienne Bourgois et son neveu Romain…
00'59'09
Ils étaient très dubitatifs parce qu'ils n'avaient jamais fait quelque chose d'aussi ambitieux. La dernière expédition scientifique qu'ils avaient faite c'était la dérive dans le Pôle Nord.
P : Parce que le bateau était à Jean-Louis Étienne c'est ça ?
C : Oui, oui, ils ont racheté le bateau il y a maintenant vingt ans, quinze ans. Jean-Louis Étienne ne l'a gardé que quelques années et après il a été acheté par Peter Blake. Et après Peter Blake a été assassiné sur le bateau d'ailleurs, en Amazonie.
P : Oui il est resté en déshérence…
C : Oui en déshérence pendant quelques années et c'est là qu'Étienne Bourgois l'a racheté, pour Agnès B., parce que c'est une famille de navigateur.
01'00'13
Et donc ils avaient fait une expédition au Pôle Nord qui était très intéressante, la dérive Arctique, mais ils avaient un interlocuteur scientifique. Un seul. Donc là tout d'un coup ils se retrouvaient avec une multiplicité d'interlocuteurs. C'était tout à fait différent. C'était une organisation fluide, collective.
01'01'01
Outre le fait que ce sont des gens qui sont sincèrement écologistes, qui veulent faire quelque chose d'intéressant avec les moyens qu'ils ont, donc mettre le bateau et l'équipage à disposition, leur cellule de communication et de logistique fait du très bon boulot. Mon rôle dans la partie scientifique était d'être en communication avec la cellule de Tara, donc j'ai eu beaucoup de relations avec eux et j'ai vraiment des bonnes choses à dire, ça a très bien marché.
01'02'07
Ce sont des gens intelligents, motivés, etc.
P : Ça doit être une aventure…
C : Oui, oui c'est intéressant. Pour l'instant il y a un livre qui a été écrit par Eric Karsenti et… Assez rapidement il y a eu les dvd. […] J'ai filmé avec mon téléphone depuis le tout début. Je les ai archivés, je les ai sauvés mais je ne les ai jamais re-regardés. [*consultables en partie ici: https://www.youtube.com/watch?v=tcx8-GpLUfM&list=PL0cA6oCJaXodaj3225MArm6Uc5mXZa436&index=1*]
01'03'03
Alors avec un téléphone forcément ça va simplifier la chose parce que je pense qu'en particulier au niveau du son il y a au moins les trois quarts à jeter. Mais j'ai des moments extraordinaires de discussion… Ce serait très intéressant par exemple de regarder l'évolution… D'abord, ce sont les mêmes personnes sur dix ans…
Chloé : C'est extraordinaire.
C : Donc on voit les gens vieillir certainement. Et puis, les questions qu'on posait au début, les commentaires qu'on faisait au début…
[…]
01'09'00
P : Je repense à des éléments du projet ANR, et notamment à un volet que je voudrais développer autour de questions

d'éthologie. Quand vous filmez, est-ce que la dimension sonore est présente ? Et est-ce que le plancton fait du bruit ?
C : Oui.
P : Est-ce que c'est un mode de communication ou d'échange ?
C : Tous les animaux font du bruit. Peut-être même que les unicellulaires font du bruit. Parce que certains se déplacent avec des flagelles… Il y a certainement des émissions sonores. Et ça c'est un domaine qui n'est quasiment pas exploré parce que ce sont des micros micros bruits. Par contre il y a le krill évidemment qui fait du bruit. Et d'ailleurs c'est même utilisé par des techniques de pêche. Il y a des instruments qui enregistrent.
01'10'06
P : Qui restituent le bruit du krill ?
C : Et évidemment comme toutes les technologies, c'est de plus en plus performant, donc il y a des équipes qui sont spécialisées là-dedans. Le bruit est très intéressant parce c'est une façon non-invasive d'étudier un écosystème. Il y avait évidemment, je ne sais pas si vous l'avez vue, l'exposition Cartier.
P : Non je ne l'ai pas vue. Avec Bernie Krause ?
C : Oui. Alors là évidemment, il y avait une très très belle exposition sur ces enregistrements. Très très belle et très intéressante. Et c'est utilisé effectivement de plus en plus pour analyser les écosystèmes.
P : Dans vos vidéos, dans vos chroniques, il y a un travail sonore énorme qui a l'air d'être plus ou moins de l'ordre de l'analogie…
01'11'14
C : Ça ce n'est pas tellement mon côté, c'est le côté de mon fils et de son associé à Montréal, qui a une formation d'ingénieur du son, qui est très fort sur le son. Mon fils recherche aussi toujours des sons intéressants. On a fait travailler un certain nombre de musiciens aussi. On avait des budgets ridiculement petits. J'ai financé ces *Chroniques du plancton* au tarif d'environ 3000 euros chaque épisode, ce qui est vraiment trois fois rien. Mais il fallait que je trouve 3000 euros.
P : Pour chaque épisode ?
C : Oui, il y en a vingt donc ça fait 60 000. Donc j'ai donné un petit peu d'argent par-ci, le CNRS m'a aidé un peu.
1'12'00
J'ai toujours trouvé suffisamment d'argent pour les faire mais c'était ridicule. Donc ce qu'on pouvait proposer à un musicien c'était un budget vraiment ridicule. Mais bon, ces gens l'ont beaucoup fait par amitié aussi, ces enregistrements. On a trouvé des gens avec des voix intéressantes.
P : Et vous savez comment ils géraient un petit peu cet accompagnement sonore ? Vous leur donniez des consignes ?
C : On a cherché des choses. C'était en général fait *a posteriori*, après avoir fait le montage filmique.
P : Oui parce qu'il y a à la fois des choses qui sont très rythmiques, on sent que ça donne vraiment du rythme à la vidéo et puis, ce sont des sons assez, disons, moléculaires dans le sens très bruitiste, qui marchent très bien.
01'13'07
C : On a fait un document que vous avez peut-être vu qui s'appelle *Vagabond Plastique*. Parce qu'après l'expédition Tara Océan, on a fait une exposition qui a été organisée par Gaby Gorsky, sur les microplastiques en Méditerranée.
Chloé : Il y a une vidéo non ?
C : Oui, sur mon site vous pouvez le voir je crois. [http://planktonchronicles.org/fr/plastique-vagabond-arrive/]
C : Et cette semaine il y a un vote aux États-Unis pour les meilleurs films sur les océans. Et personnellement je pense que c'est le meilleur document sur les microplastiques évidemment. [*Rires*].
Je vous dis pourquoi je pense que c'est le meilleur document sur les microplastiques, c'est que ma petite fille joue dedans. [*Rires*].
P : Mais voilà ! C'est un affaire de famille...
01'14'02
C : Non non, en fait c'est parce que c'est le seul document sur les microplastiques – on a maintenant une profusion de documentaires – mais là on raconte une histoire. C'est beaucoup plus intéressant. Et ça c'était évidemment l'idée qu'on avait eue au départ, c'est qu'à chaque fois on raconte une histoire. On n'essaye pas de faire un documentaire, on raconte une histoire. En général c'est moi qui ai écrit les textes au début et puis on les a un peu travaillés et on a regardé si on avait des images qui s'adaptaient. Comme j'ai fait la plupart des prises de vue, avec mon fils ou avec son associé, je savais grosso modo ce qu'on avait.
01'15'09
Et puis après on a complété pour essayer d'illustrer l'histoire. C'est en général la façon avec laquelle on a procédé. Puis il y a eu un gros travail de montage qui, lui, a été fait par mon fils et son associé Shariff.

Il y a un contenu scientifique dans le sens où on n'a quand même pas négligé le contenu scientifique. Et on a fait la même chose avec le microplastique c'est pour ça que je dis que j'aime beaucoup ce film sur les microplastiques.
01'16'10
Parce qu'en fait il dit largement autant que les documentaires d'une heure mais en racontant une histoire qui est ludique. Mais les films les plus sophistiqués qu'on a fait sont vraiment les films réalisés après *Chroniques du plancton*, certains d'ailleurs ne sont pas en français. Ce sont des films qu'on a fait pour TED qui on été vraiment vus par un très grand nombre. *Secret Life of Plancton* [*http://www.ted.com/talks/the_secret_life_of_plankton.html*] et *Sex in Plancton* [*http://ed.ted.com/lessons/how-life-begins-in-the-deep-ocean*] mais eux l'ont rebaptisé *How life begins in the deep ocean* ou quelque chose comme ça.
01'17'04
[*Rires*]. Et ce qui a été le plus regardé c'est quand on a fait un clip pour Antony and the Johnsons. Il a fait une chanson pour un film qui s'appelle *Ricing Extinction*, un *feature film* [*https://www.youtube.com/watch?v=f1JiJhWkM9M*] qui a été sélectionné aux Oscar à Hollywood comme l'un des cinq finalistes de la meilleure chanson de film. Mais c'était l'année où il y a eu une controverse parce qu'il n'y avait pas assez de représentants afro-américains dans les films. Je ne sais pas si vous vous rappelez, il y a deux trois ans. Et pendant ce temps-là, pendant que cette controverse avait lieu ils se sont arrangés pour exclure Antony qui est transgenre et qui vient de changer de nom…
01'18'11
Antony est associé à J. Ralph qui a fait la musique de *Chasing Ice*, le magnifique documentaire sur la fonte des glaciers qui a été aussi primé à Hollywood. Donc ça, ça a été vu par beaucoup de gens, 2 millions de personnes je crois. Et ça continue à être vu. C'est un très beau texte, celui d'Antony, sur l'extinction. Ils nous ont dit : « On a composé ça pendant qu'on regardait votre *Secret Life of Plancton*. » Et nous, on a naïvement pensé qu'on allait faire un montage sur la musique et s'adapter à la musique. Ils ont dit « oh non c'est pas ça qu'on veut, on veut quelque chose qui soit le plus près possible de *Secret Life of Plancton* ».
01'19'08
Donc on en a refait un. On avait deux versions.

P : Ah oui donc là vous avez une structure de production qui est vraiment conséquente quand même.
C : Ah oui mais c'est vraiment…
P : Ça reste du bricolage vous voulez dire ?
C : Bricolage absolument. Je veux dire qu'on n'a jamais dépassé les 5 000 euros grand maximum.
Chloé : Oui mais il y a quand même un réseau de gens assez importants autour de tout ça, c'est ça qui est impressionnant.
C : Oui c'est le résultat de collaborations.
P : Bon, après il y a beaucoup de projets qui se font avec la force du poignet.
C : Oui c'est vraiment le cas. On n'a pas de structure établie.
1'20'00
P : Il faudrait qu'on revienne. J'aimerais bien voir quand même vos appareils.
C : On va faire un tour à la station, je vous montrerai c'est un endroit vraiment intéressant.
P : Ça m'intéresse de voir les appareils.
C : Ce sont des appareils laboratoires, hein.
01'21'05
Je pense qu'il y avait deux ou trois *a priori* quand on a commencé qui étaient : tout faire avec des techniques dites de fond noir, c'est-à-dire un éclairage indirect. C'est ce qui donne l'homogénéité à tout ça. Je n'ai pratiquement fait que des photographies en fond noir. Pas entièrement mais je n'ai utilisé que des photographies en fond noir. Il n'y a pas de bordure avec le fond noir.
P : Oui, oui, ça crée un infini.
C : Oui, c'est un univers, un peu comme si on était sous l'eau. Ensuite ne faire que du vivant. Ne capturer que des organismes vivants.
01'22'05
Et essayer d'avoir des comportements. Parce que c'est ça qui manquait évidemment dans l'expédition, c'est que c'est bien beau de faire une analyse des gènes, ou de fixer des échantillons pour l'imagerie, mais tout ça, ça vit. Il y a des comportements, et c'était très désincarné par l'aspect scientifique. Ce sont ces quelques principes simples qu'on a suivis. Autrement ce n'est rien d'autre que de mettre une caméra sur différents microscopes… Et c'est ça qui était bien, de pouvoir mettre des appareils simples, j'avais un très petit budget donc j'ai acheté trois Canon 5D.
01'23'11
Maintenant je travaille aussi avec des Sony alpha.
P : Ils sont très bien.

C : J'avais trois Canon 5D, j'en avais un constamment sur Tara, j'en avais un ici et j'en avais un au cas où j'avais une panne et c'est bien tombé car effectivement il y a eu quelques pannes. Donc c'était vraiment un dispositif simple.
P : Et vous les branchez directement sur les microscopes ?
C : Il faut des adaptateurs. J'ai fait une grande partie du travail ici dans mon laboratoire évidemment. J'ai fait beaucoup de choses sur Tara mais il y en a une grande partie qui est à jeter parce que quand le bateau bouge…
01'24'13
Je ne sais pas, sur les *Chroniques du plancton*, ce serait intéressant, ce que je n'ai jamais fait, de voir quelle proportion d'images est faite sur le bateau.
P : Mais donc comment vous faisiez ? Parce que vous travailliez avec du vivant…
C : Ah mais ici c'est un des meilleurs endroits au monde pour le plancton. Parce que la baie [de Villefranche], joue le rôle d'un réceptacle naturel du plancton, il y a un canyon qui amène des organismes, ce qui est très rare, qui sont plutôt des organismes de haute mer, dans la baie. Il y a un bateau qui va chercher le plancton plusieurs fois par jour, c'est un endroit exceptionnel. C'est pour ça que je savais que je pouvais vraiment faire un bon travail ici. Parce qu'on a toute cette arrivée de planctons tous les jours.
01'25'05
On a fait un tournage l'année dernière avec la… Pas la BBC mais une entreprise qui travaille pour la BBC parce qu'ils sont en train de faire leur prochaine série. Celle-là ils l'appellent *Perfect Planet* je crois. Donc on a fait un tournage. J'ai refait les *Chroniques de plancton* mais encore mieux parce qu'on l'a fait en 4k. C'était frustrant pour moi parce que c'était la première fois que je faisais des images – c'est mon fils qui a organisé ça – que je n'ai pas gardées. J'ai dit à mon fils, « je ne veux pas, c'est la dernière fois que je fais ça », même si c'est intéressant de travailler avec des gens très compétents qui avaient du matériel de très haute qualité. Et nous on s'est occupés de tout le reste, de mettre en scène, etc. C'est très frustrant pour moi d'avoir fait des images absolument magnifiques, encore beaucoup plus belles que ce qu'on a dans *Chronique du plancton* et de ne pas les avoir.
01'26'03
P : Ah oui, vous ne les avez pas du tout ?
C : Non, non. Ils sont très secrets. On ne sait même pas lesquelles ils ont utilisé.



CHRISTIAN SARDET
Homonculus, dessin au feutre gouache
HISTOIRE DE CELLULE

Ils ont fait une razzia. Ils avaient soixante tournages comme celui avec nous. Ils ont un monopole quasiment dans le monde entier.
P : Et vous n'avez pas de droit là-dessus vous ?
C : Ils font ça partout. C'est la vache à lait de la BBC. Après ils les vendent partout… Mais ils ne vendent même pas les images. Ils vendent les documents faits.
P : Ils doivent avoir des images incroyables.
C : Oui forcément ! On a fait des trucs extraordinaires avec eux. On a fait des choses que je n'avais pas réussies à faire

pour les *Chroniques du plancton*.
Chloé : C'est d'autant plus frustrant.
P : En même temps, il faut les refaire, ça veut dire que vous êtes en mesure de les refaire.
C : Non, je n'ai pas la motivation. Je suis sur un autre projet. [*Rires*]. Je peux vous montrer mon projet actuel.
Chloé : Mais plus autour du plancton donc ?
01'29'13
C : Je suis en train de faire un livre sur les cellules. Il n'y a pas de livre pour le grand public.
P : On dirait des structures aborigènes.
C : Oui tout le monde me dit ça. C'est marrant parce que je n'ai pas pensé à ça. Pourtant je connais bien l'art aborigène. Ça va me prendre beaucoup de temps tout ça.
01'30'47
Ça va être un truc de longue haleine. Parce que c'est très difficile. Puis ce n'est pas pour rien qu'il n'y a pas de livre sur les cellules pour le grand public. C'est un langage…
Chloé : Ce sont vos dessins ?
C : Oui, oui je dessine.
P : Et ce sont des dessins qui partent de cellules.
C : Bah ça, vous avez certainement vu un homunculus.
[…]
01'31'35
Ça ce sont les conséquences des premières observations de Leeuwenhoek, à travers son microscope. Il avait observé tout un tas de spermatozoïdes de tout un tas d'animaux. Puis un de ses collègues hollandais a imaginé qu'il y avait un petit homme dans chaque spermatozoïde. C'est tout une théorie qui s'appelle la théorie préformationniste, qui a duré assez longtemps.
01'32'05
Donc c'est ça que j'ai combiné avec ce qu'on sait maintenant des spermatozoïdes, essentiellement porteurs d'un noyau, avec une mitochondrie. On dit toujours qu'on est poussières d'étoiles.
Ça ce sont des premiers brouillons, je vais les refaire en grand format maintenant.
Chloé : En peinture ?
C : J'utilise des Posca.
Chloé : Ah beh vous avez déjà une affinité avec Jean Dupuy ! [*Rires*].
C : J'ai essayé beaucoup de choses différentes mais le Posca est ce qui est le mieux. On dit toujours qu'on est poussières d'étoiles, donc ici ce sont des poussières d'étoiles.
Je joue avec quelque chose aussi qui s'appelle calligramme, vous devez connaître, c'est Apollinaire qui a utilisé ça abondamment.
01'33'06
Par exemple au lieu d'utiliser… J'écris ce que c'est : membrane, acide nucléique.
Chloé : C'est une bonne idée pour organiser.
P : Et donc vous êtes parti sur ce livre pour plusieurs années ?
C : Ça fait un peu plus d'un an que je travaille pour l'instant. Mais il va y avoir beaucoup d'illustrations.
01'34'03
[…]
P : Vous êtes quand même, peut-être pas autant artiste que chercheur, mais les choses vont avec dans votre façon de penser on dirait.
C : Oui, pour moi, je ne fais pas trop de différence. C'est de la création.
P : Oui c'est ça.
01'36'07


CHRISTIAN SARDET
Mix_plancton
GUETTER_LA_VIE

IV

MELVILLE GIONO

La première traduction française de *Moby-Dick* fut publiée en 1941 par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono. Loin d'être la plus fidèle au style melvillien, elle permet toutefois d'interroger le pouvoir littéraire qui traverse l'expérience de la traduction tout autant que celle de l'épreuve du pays.
Sur une invitation de son directeur Frédéric Martos, le centre Giono et la maison de l'écrivain en particulier (le Paraïs), situés à Manosque, furent le terrain d'un repérage, d'une consultation d'archives, d'un arpentage et d'une géolocalisation du paysage. Ces activités permirent de remonter les traces melvilliennes embusquées dans l'œuvre et les lieux de vie de celui que Michel Guérin appela « notre grand tragique ».

MANOSQUE
24 AU 30 MARS 2019

MELNO

AXE 1 : Traces melvilliennes chez Giono
AXE 2 : Mobilité des objets et du regard
AXE 3 : Partage des expériences et des savoirs
AXE 4 : Analyses et expériences sur la valeur d'une pratique de terrain (axe épistémologique)

MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Chloé Bappel, Pierre Baumann, Étienne Beaudouin, Esther Pontoreau, Tomas Smith.

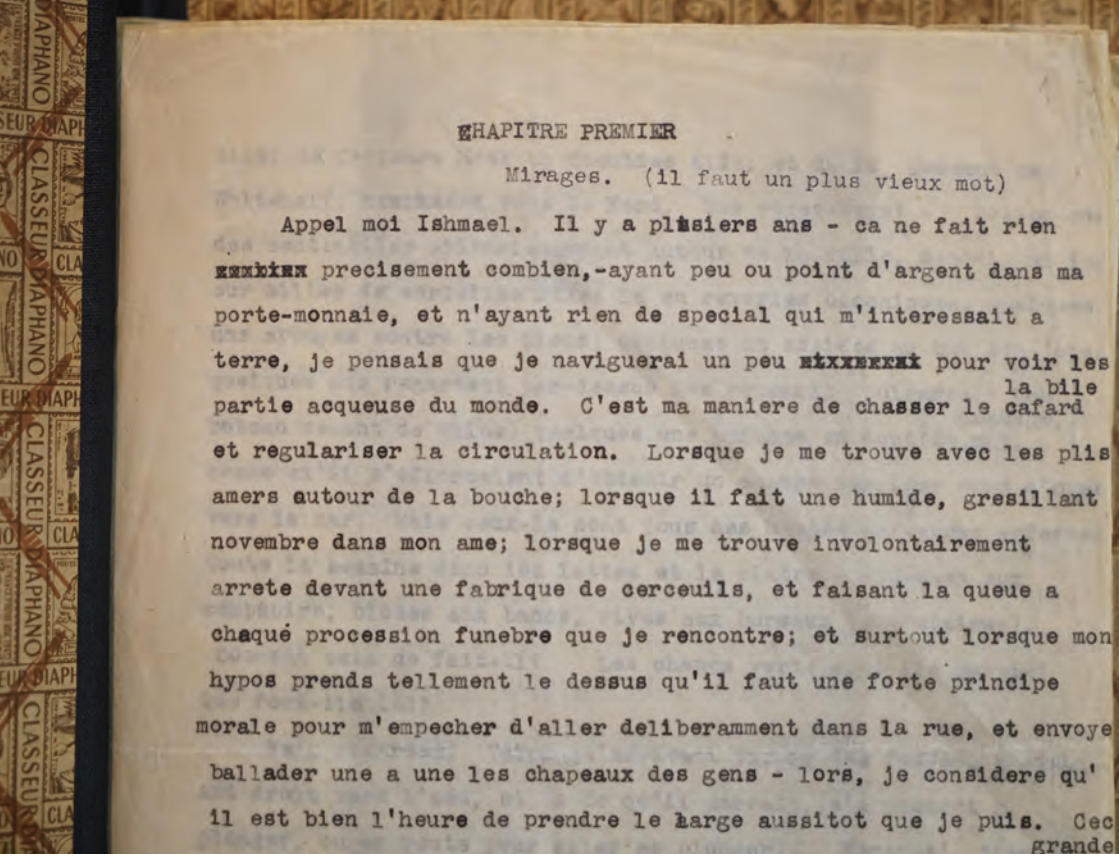
SOUTIENS :
Centre Jean Giono, Manosque, Frédéric Martos, UBM.



MANOSQUE
190325_190326_190327_190328
_190329
RASSEMBLER_LES_CARTES



BORDEAUX
190309
TESTER_LA_MONTRE

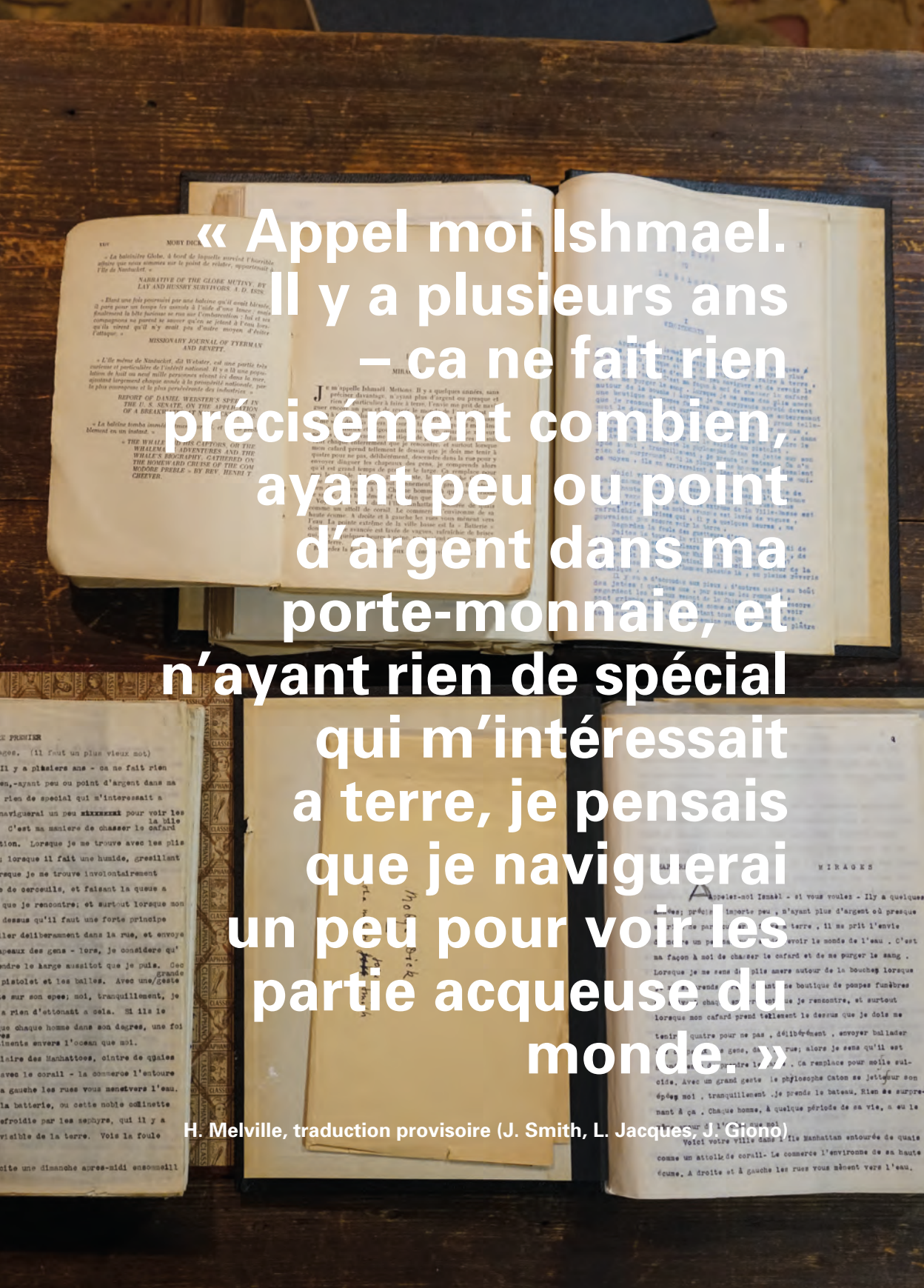


CHAPITRE PREMIER

Mirages. (il faut un plus vieux mot)

Appel moi Ishmael. Il y a plusiers ans - ca ne fait rien precisement combien,-ayant peu ou point d'argent dans ma porte-monnaie, et n'ayant rien de special qui m'interessait a terre, je pensais que je naviguerai un peu pour voir les partie acqueuse du monde. C'est ma maniere de chasser le la bile cafard et regulariser la circulation. Lorsque je me trouve avec les plis amers autour de la bouche; lorsque il fait une humide, gresillant novembre dans mon ame; lorsque je me trouve involontairement arrete devant une fabrique de cerceuils, et faisant la queue a chaque procession funebre que je rencontre; et surtout lorsque mon hypos prends tellement le dessus qu'il faut une forte principe morale pour m'empecher d'aller deliberamment dans la rue, et envoye ballader une a une les chapeaux des gens - lors, je considere qu' il est bien l'heure de prendre le large aussitot que je puis. Cec grande

MANOSQUE_PARAÏS
190327_comparaison_des_étapes_de_la_traduction_par_Joan_Smith_Lucien_Jacques_et_Jean_Giono
COMPARER



« Appel moi Ishmael. Il y a plusieurs ans – ca ne fait rien précisément combien, ayant peu ou point d'argent dans ma porte-monnaie, et n'ayant rien de spécial qui m'intéressait a terre, je pensais que je naviguerai un peu pour voir les partie acqueuse du monde. »

H. Melville, traduction provisoire (J. Smith, L. Jacques, J. Giono)









MANOSQUE _PARAÏS
190325-26_vues_du_Paraïs
EXPLORER

je ne vais pas t'embeter longtemps
tremblement de l'image,bizare
comme si mon pied trembalit
tu sens, c'st bizare

test 1
Ouais
a mes fichiers autonomes, ouais ouais
qui suis-je
il attend.
faire correspondre le regalge de sequences

j'ai peut-etre fait une bourde, paf
il faut vraiment...
je regarde et puis
AA haha aha aha aha aha

merci bye
gne, ola a s chantier, je l'ai trouvé à
il est à test é
ongles de v



MANOSQUE
190327_portrait_test_1
CADRER_DUPLIQUER

MANOSQUE
190326_190327
NOTER_INVENTORIER_
DOCUMENTER

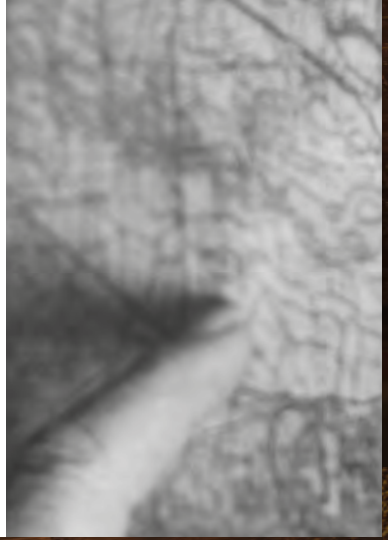
MANOSQUE
190325_filmer_l'aurore_pour
écouter_la_ville_depuis_la_
cuisine_de_Blanche
ÉCOUTER

MANOSQUE
190327_conversation_avec_la_
femme_de_Melville
ÉCHANGER_ENQUÊTER

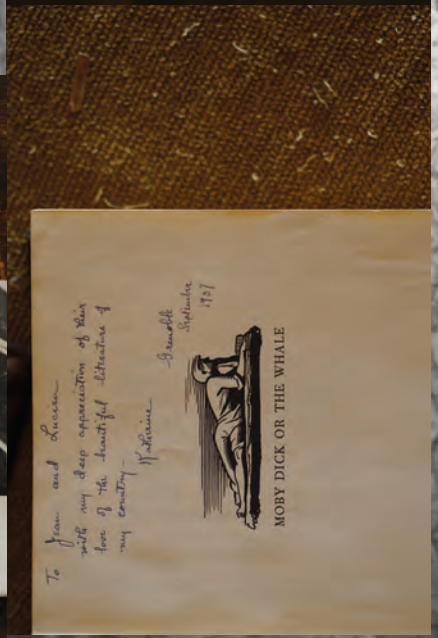
MANOSQUE
190328_arranger_les_sons_
pour_04100_Manosque_sur_mer
https://www.mobydickproject.
com/manosque/
COMPOSER

MANOSQUE
190326_imiter_le_vent
ENREGISTRER

MANOSQUE
Fichier_studio_improvisé_
pour_04100_Manosque_sur_
mer_
RECONSTITUER









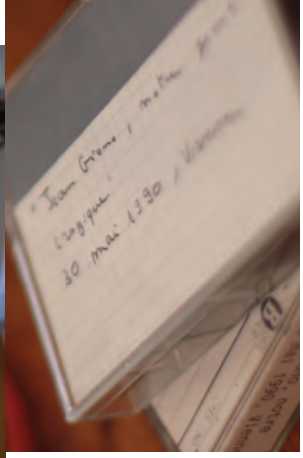
MANOSQUE
190326_échanges_avec_Jacques_
Mény
VIVRE_AVEC_GIONO

MANOSQUE
190326_étude_des_sources_
Carte_de_Cap_Cod
DÉPLIER_LES_CARTES

MANOSQUE _PARAÏS
190327_Moby-Dick_illustré-
par_Rockwell_Kent_langue_
originale_1930
OUVRIR_UNE_BRÈCHE

MANOSQUE _PARAÏS
190327_les_nomades_de_la_mer_
Emperaire_un_avant_gout_de_
Patagonie
CONSULTER_FOUILLER





MANOSQUE_PARAÏS
190327_entretien_avec_Michel_
Guérin_philosophe_et_écoute_
de_sa_conférence_ « Jean_
Giono_notre_grand_tragique »
ÉCOUTER_DISCUTER_LE_TEXTE

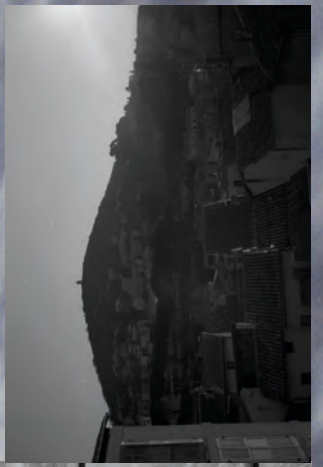


LURE
190328_la_plaque_de_plâtre_énigmatique
MESURER_LA_NEIGE_(MAIS_COMMENT?)

LURE
190328_fumer
FUMER_COMME_GIONO



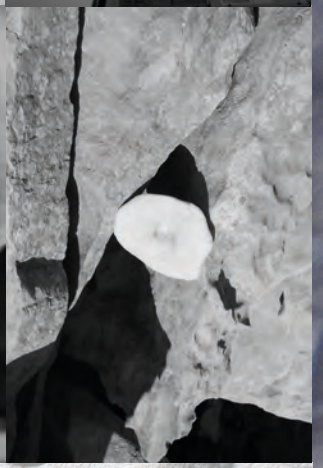
LURE
190328_longer_la_crète_au_bord_du_précipice
GRAVIR



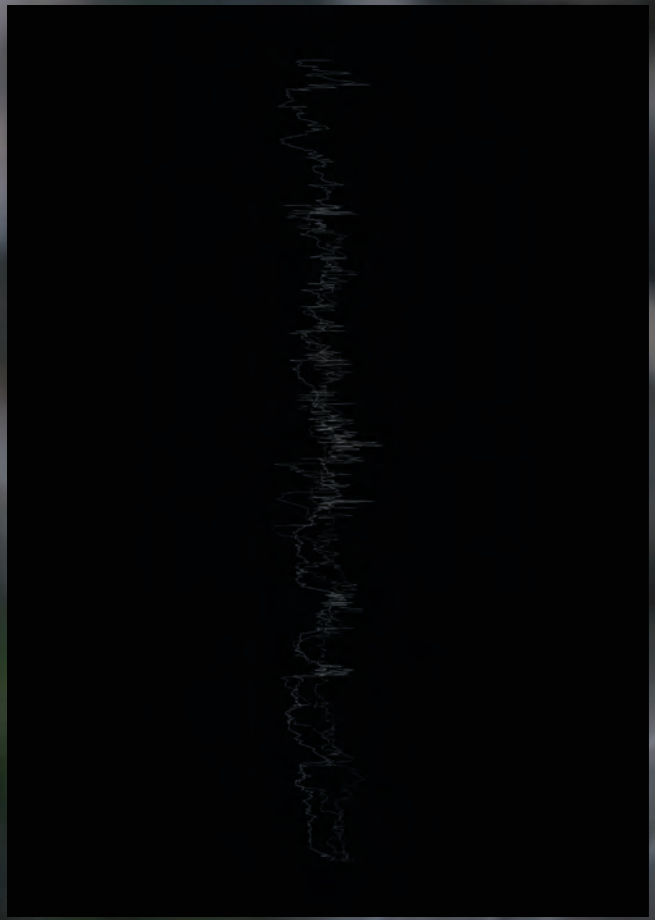
LURE
190328_scanner_le_périmètre_à_la_poursuite_d'une_charogne
S'ACHARNER

MANOSQUE
190328_pâte_de_richesse
MOULAGE_MODÈLE









LURE
190328
FRÉQUENCE_CARDIAQUE


LURE
190328_lecture_continue_des_
méandres_d'une_branche_dans_
le_dévers
SUIVRE_LE_FIL

V

LE MONDE ENTIER VU DE MANOSQUE

30 mai 1990, Institut français de Vienne (Autriche) dans les ors du Palais Clam-Gallas. Michel Guérin, alors directeur des lieux, donne une conférence sur Jean Giono à l'occasion des 20 ans de la mort de l'écrivain.
Le 27 mars 2019, Manosque, Paraïs, maison de Jean Giono. Nous écoutons avec Michel et Marie-Paule Guérin le son de la conférence. On discute de la tonalité du texte, de l'actualité du contenu, du souci de lire au public des textes de Giono, de l'élocution, du paysage…
Cette prise de parole, *performance* en soi, s'est construite au rythme de la pensée, vive, rapide et enthousiaste, à l'appui de notes non rédigées. Elle s'adressait à un public, certes francophone et francophile, mais qui, en règle générale, ne connaissait naturellement pas Giono.
Les idées y sont décrites avec un souci de clarté et de simplicité. Marie-Paule Guérin souligne qu'on y voit déjà poindre des idées telles que la pitié, le tragique ou la joie. « […] Ce sont des concepts qui ensuite ont été repris, dit-elle, repensés, analysés et qui ont été le centre de textes importants, philosophiques, comme *La terreur et la pitié* ou d'autres textes qui ont été beaucoup plus au fond des choses. » Il y aurait dans cette lecture, non pas quelque chose d'augural ou de fondateur, mais l'indice d'un *terreau* commun au philosophe et à l'écrivain.
La conférence avait deux titres, entre la pensée universelle et le voyage immobile : *Giono notre grand tragique* ou *Le monde entier vu de Manosque.* Sa transcription inédite, reprise par son auteur, tient à préserver le ton et le rythme de l'oralité. Elle est souvent d'une brûlante actualité, éclaire « cette compréhension radicale précisément du tragique de l'existence » qui fait de Giono « notre Faulkner » dit Michel Guérin. Dans la bibliothèque du Paraïs, on trouve à côté de Faulkner un autre grand tragique, un autre bout du monde *salué* par Giono : Melville.

GIONO NOTRE GRAND TRAGIQUE

**Une conférence de Michel Guérin,
philosophe, membre honoraire de l'Institut
Universitaire de France**

GIONO NOTRE GRAND TRAGIQUE
ou
LE MONDE ENTIER VU DE MANOSQUE

Conference_Vienne_1990–Jean_Giono notre_grand_tragique–Michel_Guerin.wav
00'00'00
Annemarie Emeder : Mercredi 30 mai 1990, Palais Clam-Gallas, Institut français de Vienne : *Le monde entier vu de Manosque*, conférence prononcée par Michel Guérin.

Michel Guérin : Écrivain français né à Manosque et ne sachant pas nager. C'est ainsi que se définissait un des plus grands écrivains du XX[e] siècle : Jean Giono, 1895 – 1970. C'est donc le 20[e] anniversaire de la mort de Jean Giono. C'est un écrivain français connu. Personne ne pourrait soutenir sans paradoxe que Giono est un inconnu et cependant je prétends que Giono est mal connu ou si vous préférez qu'il est méconnu. Il y a d'ailleurs d'excellentes raisons pour qu'il soit méconnu malgré l'édition de La Pléiade que vous voyez ici en sept volumes.
Ces raisons pour aller vite, je les énumérerai ainsi :
Giono ne fait pas partie de ce qu'on pourrait appeler l'*establishment* littéraire. Il n'a pas, par exemple, collaboré sa vie durant à des revues, encore moins n'en-a-t-il fondées. Je ne parle ici pour l'instant que très rapidement des *Cahiers du Contadour*, mais on ne peut pas considérer que les *Cahiers du Contadour* ont été jamais *la* revue de Giono, même si effectivement Giono a pu, durant une période limitée, s'y exprimer. Donc c'est un autodidacte. C'est un écrivain qui a quitté l'école très vite parce que, fils d'un cordonnier d'origine piémontaise – son grand-père était un *carbonaro* – Jean Giono devait très rapidement subvenir aux besoins de sa famille à Manosque.
00'01'50
Qui plus est, c'est un homme timide, réservé, retiré. Et de là, bien entendu, à ce qu'on lui colle rapidement une étiquette d'écrivain régionaliste, le chemin n'est pas long et il a été rapidement parcouru. Qui plus est, Giono a pratiquement passé toute sa vie à Manosque, un petit peu comme Heidegger a passé toute sa vie à Fribourg, et il n'est que très rarement sorti de sa petite ville et de sa Provence.
Voilà la première raison. La deuxième raison c'est un épisode de la vie de Giono qui est connu sous le nom de Contadour.
Qu'est-ce que c'est que le Contadour ? Le Contadour, c'est une ruine en Provence que Giono et quelques amis, en particulier le peintre Lucien Jacques, acquièrent et retapent. Pourquoi ? Pour tenter d'y vivre entre eux une sorte d'utopie rurale, d'idylle patriarcale, bref un rêve iréniste de retour en quelque sorte aux vraies valeurs de la vie, de la nature, de la solidarité, de la communauté humaine, etc.
00'03'04
C'est l'époque, nous sommes en 1936, où Giono vient de se séparer assez nettement des communistes par rapport auxquels il avait eu auparavant certaines inclinations. Je dis bien *certaines* inclinations, car Giono n'a jamais été un homme d'idéologie et ça n'a jamais été un homme à s'enrôler. Mais il n'en faut pas plus pour qu'il soit considéré – non sans motif, je ne cherche pas ici à « blanchir » en quelque sorte Giono – il n'en faut pas plus, dis-je, pour qu'il soit considéré comme un précurseur, en quelque sorte, de thèmes qui en 1939/1940 seront repris par la propagande de Vichy : le retour à la nature, les vraies valeurs, travail, famille, patrie, les vraies richesses, etc. Bon, je vous dis tout de suite, Giono n'a pas été pétainiste. Ce qui est sûr c'est que Giono a été d'un pacifisme exacerbé, extrême et inopportun. À sa décharge, il faut rappeler qu'il a connu, et connu dans sa chair, non seulement Verdun, mais le Chemin des Dames et pratiquement toutes les grandes boucheries de la Grande Guerre, de la guerre de 1914-1918 évoquée dans *Le Grand Troupeau*. Par conséquent, Giono a une horreur viscérale de la guerre. Non seulement il hait la guerre, mais il déteste tout ce qui sent le va-t-en-guerre, tout ce qui est un petit peu dans le genre Montherlant vous savez. Tout ce qui tend plus ou moins à exalter l'héroïsme et tout le décorum que la guerre, pour certains, porte avec elle. Pour Giono, cette esthétisation de la violence est haïssable, parce qu'elle couvre les manœuvres des fauteurs de guerre : pour lui – un petit peu d'ailleurs comme pour les communistes – la guerre est une affaire de capitalistes. Elle ne sert que les marchands de canons et les grands industriels.
00'04'52
Alors, naturellement, vous voyez comment le monde de Giono, c'est le monde rural, celui des valeurs naturelles authentiques, familiales, des pauvres bien entendu, des gens frugaux opposés à ces profiteurs, à ces capitalistes.

Donc, voilà comment cette thématique – car ce n'est pas une problématique, pas même une idéologie – toute cette thématique de la paix à tout prix, conduit Giono à déchirer en 1939 à Marseille, des affiches, plus que des affiches, des placards appelant à la mobilisation les hommes en âge de porter les armes. Et voilà Giono enfermé au fort Saint-Nicolas, expérience qu'il relate d'ailleurs dans *Noé*. Il y passe trois semaines et ce n'est que l'influence – non des moindres – d'André Gide qui le tirera d'affaire. Giono sera d'ailleurs embastillé derechef, cette fois à l'issue de cette difficile période en 1945. Il aura été en quelque sorte le prisonnier ou l'otage des deux camps. Bon.

00'06'00

Je ne voudrais pas m'étendre outre mesure sur cet épisode du Contadour et sur la littérature que Giono a écrite à ce moment-là comme *Les Vraies Richesses* ou bien *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, parce que j'accorde d'entrée de jeu que ce n'est pas (et c'est le moins qu'on puisse dire) le meilleur de Giono, que ça ne le grandit pas, que c'est une erreur, que c'est fâcheux, mais que ça ne suffit pas en tout cas à détériorer le grand écrivain qu'il est et sera.

Je vois une raison plus profonde, plus radicale à cette méconnaissance de Giono dont je parlais. Méconnaissance qui n'a pas – je le répète – empêché qu'il fût connu et estimé de beaucoup. Cette raison fondamentale, c'est tout simplement ce que j'appellerai l'*indépendance du créateur*. Ce pourquoi personnellement je place Giono parmi les plus grands de la littérature du XX^{e} siècle, c'est que je ne vois pas d'écrivain plus libre.

00'07'09

Je ne vois pas d'écrivain plus éloigné des chapelles, des mouvements plus ou moins spontanés, de toutes les coteries qui trop souvent affaiblissent la littérature française dans son histoire. Je dirais que ce qui assure à Giono cette indépendance – gage de sa grandeur – c'est paradoxalement qu'on a affaire à un autodidacte, et un autodidacte pauvre. Un jour Giono avouait à André Gide qu'il n'avait pas lu ses livres. Et pourtant André Gide les lui envoyait, marque de son estime ! Giono d'expliquer à Gide : « Vous comprenez, je n'ai pas l'habitude de lire ces livres-là, parce qu'ils coûtent trop cher. Je ne m'achète que les classiques Garnier en édition de poche parce qu'ils coûtent cinquante centimes. » Et c'est ainsi, pour des raisons d'abord toutes matérielles et financières, que Giono a été amené à lire non pas ses contemporains, mais à lire Homère, mais à lire Dante, mais à lire Shakespeare, à lire Cervantès pour lequel il a un attrait particulier, à lire Virgile, à lire Victor Hugo. Voilà donc les maîtres et les compagnons de Giono. Vous comprenez comment un effet paradoxal de cette absence en quelque sorte de culture livresque « à jour », ou de culture d'école, conduit Giono à se mettre tout naïvement et sans la moindre arrogance au diapason des plus grands de tous les lieux et de tous les temps.

00'08'32

Et c'est vrai que, quand vous lisez les œuvres de Giono, que ce soient des œuvres de la première période – dite période panique – celles qui suivent *La Naissance de l'Odyssée* qui est un texte de 1926, ou bien que vous lisiez les dernières grandes œuvres de Giono, vous vous apercevez qu'il y a une sorte de dialogue tout naturel avec les plus grands. Dans *Le Moulin de Pologne*, on cite Ajax, le héros grec de Sophocle. Ou bien on cite Virgile, on tutoie Virgile, on tutoie Hugo. Il y a cette naturalité, cette naïveté dans Giono, de contact avec les grands créateurs : effet *ingénu* de son auto-didactisme.

Et puis il y a surtout chez lui un tempérament, qui est d'un romantique. Je crois que ce qui fait l'originalité de Giono dans le XX^{e} siècle – son génie, le mot vient normalement à l'esprit – , c'est que c'est un autodidacte romantique formé à l'école des plus grands écrivains de la littérature occidentale et qui est à la recherche, parce que c'est un artiste jusqu'au bout des doigts, d'une forme qui lui soit propre. Forme qui d'ailleurs ne peut être pour lui que liée au récit parce que Giono, et je vais y venir, est d'abord essentiellement un raconteur d'histoires. Et ce pour quoi en plus il est pour la littérature française du XX^{e} siècle un écrivain si important, c'est que c'est un des rares qui ait su, et je dirais avec une veine si abondante et jamais tarie, nous raconter des histoires et écrire de vrais romans. Ils ne sont pas si nombreux, ces romanciers-nés.

00'10'11

Je disais tout à l'heure d'entrée que rien n'allait moins à Giono que l'étiquette régionaliste. Cependant il n'en est pas moins vrai que Giono a eu besoin de sa Provence, de sa ville de Manosque pour

créer. Mais le Sud dont il est question ce n'est pas le Sud du folklore et ça n'est pas non plus le Sud de Pagnol qui quelquefois a donné lieu à quelques réductions ou à un caractère, si vous voulez, légèrement caricatural quant au folklore provençal. (Attention, je n'y cloue pas Marcel Pagnol, qui est un véritable écrivain !) Le Sud de Giono un petit peu comme le Sud de son émule américain tant admiré, William Faulkner, c'est un Sud qu'il appelait lui-même « imaginaire ». Je voudrais vous lire deux passages des entretiens de Giono qui remontent aux années 1950 avec son ami Jean Carrière dans lesquels – et d'ailleurs c'est le même propos vous allez voir – à la fois Giono prend ses distances, c'est le moins qu'on puisse dire, avec toute forme de folklore régionaliste et en l'espèce avec le félibrige, exalte la langue française, instrument si extraordinaire dit-il, et en même temps indique sa parenté en tant qu'artiste avec Faulkner. Voici d'abord ce que dit Giono de Mistral sur lequel Jean Carrière l'interroge.

00'11'45
« Ce que je sais c'est que tous ceux qui se flattent de lire Mistral dans le texte ne peuvent pas tous le lire. Je connais des écrivains de Paris qui sont des écrivains provençaux, qui travaillent dans le félibrige aussi et qui se piquent justement d'avoir sur leur table de chevet Mistral. Eh bien je sais qu'ils sont incapables de le comprendre aussi en provençal. Ils le lisent dans la traduction française. Alors quand on a à sa disposition une langue aussi belle que le français, aussi importante à écrire que le français [n'oublions jamais que nous avons à faire à un fils de cordonnier piémontais petit fils de *carbonaro* installé en France par conséquent depuis une cinquantaine d'années], aussi importante à écrire que le français et aussi riche en expressions que le français, on n'écrit pas dans une langue qui n'est plus comprise que par une cinquantaine d'apothicaires. »
Jean carrière l'interrompt : « Le félibrige pour vous n'est pas une imposture mais presque ».
Giono : « C'est une chose, c'est une tartarinade du siècle dernier. Ça ne correspond plus à notre époque, ça ne correspond plus à l'époque présente. »
Donc pour Giono pas de doute possible ce n'est pas un écrivain régionaliste, la littérature que Giono écrit en Provence est une littérature universelle. Son œuvre reflète le monde entier : vu de Manosque.

00'12'52
Et un peu plus loin Giono ajoute : « Tu vois, la Provence que je décris est une Provence inventée et c'est mon droit. C'est une Provence inventée et c'est un Sud inventé comme a été inventé le Sud de Faulkner. J'ai inventé un pays, je l'ai peuplé de personnages inventés et j'ai donné à ces personnages inventés des drames inventés. Et le pays lui-même est inventé. Tout est inventé. Rien n'est fonction du pays qui est sous mes yeux et il participe du pays qui est sous mes yeux mais en passant à travers moi ».
Donc revendication de son tempérament d'artiste, revendication de la fabulation qui précisément est tout l'art du romancier – cette fabulation qui bien sûr se déploie sur le fond des paysages provençaux, des paysages du Vaucluse, des Hautes-Alpes, de la Haute Provence, le plateau de Valensole, la montagne de Lure, la Provence du hussard, la Provence frappée du choléra et sur laquelle pèse un soleil de craie. Mais la géographie de ce paysage – les commentateurs de la Pléiade, les Ricatte et Citron l'ont bien montré – ne correspond pas à une réalité topographiquement repérable sur le terrain, mais beaucoup plus une géographie fictive. Certes, ces personnages qui se déploient sur ce Sud imaginaire, sur ce Sud violent et solaire (dont je reparlerai plus en détail tout à l'heure), sont dans un premier temps des gens simples, des paysans, en tout cas des hommes des villages, des hommes des plateaux ou bien des hommes du fleuve, ou bien des hommes de Marseille, mais ce sont surtout des personnages que Giono très rapidement égale aux héros de la tragédie. Je n'en veux pour preuve que tel passage de *Noé*. *Noé* qui est un petit peu un art poétique de Giono...
00'14'45
Je fais une petite parenthèse pour dire qu'il y a deux arts poétiques de Giono. Il y a *Naissance de l'Odyssée* en 1926 qui ne sera publié par Grasset qu'en 1930 et puis plus tard, en 1951, il y a l'admirable *Noé*. *Naissance de l'Odyssée* quel est le thème ? Le thème c'est Ulysse. Comment Ulysse – passez-moi l'expression un peu triviale – monte un bateau à tout le monde. Comment ce personnage qui en réalité est un couard, qui a peur de tout, qui ne songe qu'à se cacher et certainement pas à combattre, réussit grâce à son habilité à semer le doute, à semer aussi les rumeurs, comment il réussit à se faire passer pour le héros qu'il est, entouré de

la légende que vous savez ? *Naissance de l'Odyssée* c'est la naissance d'une légende. En réalité quand on lit bien ce texte, qui est le tout premier texte je dirais complet de Giono, on s'aperçoit que ce n'est pas autre chose qu'un art poétique, qu'un éloge de la fabulation, qu'une sorte d'illustration de ce qu'Aragon appellera le *mentir vrai*, par conséquent une défense de cette invention dont Giono n'a de cesse de revendiquer la liberté. Inventer, inventer, inventer ! Inventer le paysage, inventer les personnages, inventer les drames, inventer tout ce qui vient du moi. Voilà quel est en quelque sorte le premier axiome de l'art poétique de Giono, une sorte de désir de fiction.

00'16'05

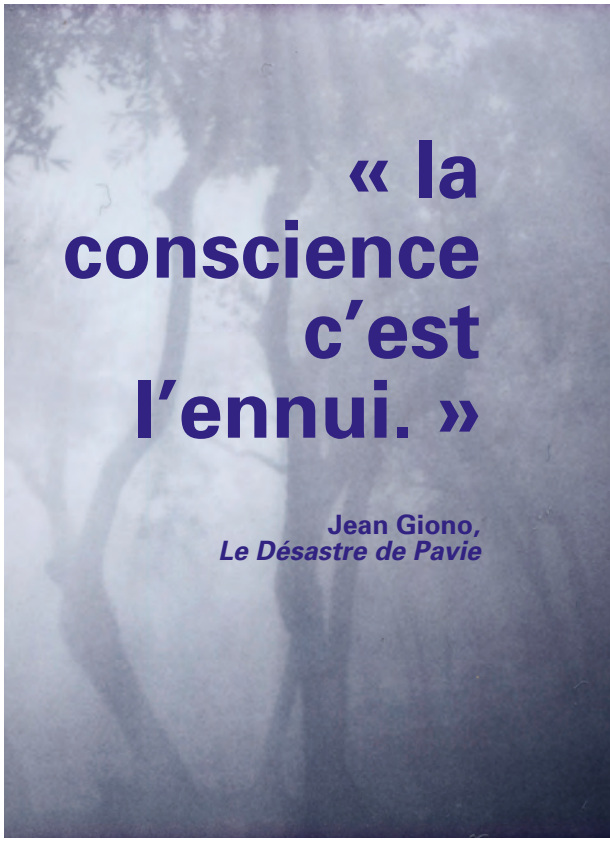
Ce désir de fiction ne le quittera plus jamais tout au long de sa carrière de romancier qui se termine en 1970 par *L'Iris de Suse*, son dernier texte, et il y aura un autre texte comme ça un petit peu en marge de la fiction pure, en marge des romans, c'est *Noé*. *Noé* c'est… Comment décrire *Noé* en quelques mots ? *Noé* c'est, au tout début presque rien, à peine une anecdote. Un petit peu comme l'*Iliade,* dont Homère dans les tout premiers vers prévient qu'il s'agit du récit de la colère d'Achille. Mais à partir de là vous avez les dizaines de milliers de vers qui se déploient, et la guerre de Troie. Eh bien, de la même façon, *Noé* c'est l'histoire d'un voyage en train, car vous ne voyez pas Giono conduisant une voiture. C'est l'histoire d'un voyage en train, tenez-vous bien, de Manosque à Marseille. Quelle équipée ! À travers ce voyage en locomotive de Manosque à Marseille et à travers la déambulation dans Marseille, Giono découvre au fur et à mesure tout un monde. Découverte et invention fusionnent. Poésie et vérité. Et dans les rues de Marseille dans lesquelles l'auteur se promène, les personnages débouchent comme ça, au détour de la rue.

00'17'17

Je vais vous donner deux exemples, tous les deux tirés de *Noé* :

Il est d'abord question de Manosque : *ici.*

« Je vais donc entreprendre moi-même ; mais quoi ? Un voyage dans le but catégorique de me séparer d'ici. Étant bien entendu qu'ici, ce n'est pas cette petite ville de cinq mille âmes ; il y a bien longtemps que je l'ai organisée en décors. Il y a de petites places désertes où, dès que j'arrive, en plein été, au gros du soleil, Œdipe, les yeux crevés, apparaît sur un seuil et se met à beugler. Il y a des ruelles, si je m'y promène tard, un soir de mai, dans l'odeur des lilas, j'y vois Vérone où la nourrice de Juliette traîne sa pantoufle. Et dans le faubourg de l'abattoir, à l'endroit où il n'y a rien qu'une palissade en planche, j'ai installé tous les *paysages* de Dostoïevski et, notamment, la rue de l'Épiphanie, *le vaste espace vide teinté de gris, le vieux parc humide et noir comme une cave* où Alexéi Egorovitch, en frac et nu-tête, éclaire le chemin. Quant aux âmes, elles ne me gênent pas. » (*Noé*, Œuvres complètes III, p. 613)



MANOSQUE_MONT_D'OR
190326_le_feu_dans_les_Oliviers
COLLINE

00'18'32
Un peu plus loin, c'est en marchant sur le boulevard Baille, à Marseille dans le VI[e] arrondissement exactement, que Giono a tout-à-coup l'illumination de celui qui deviendra le grand personnage parce qu'il est en même temps à l'origine d'un cycle, de la *deuxième* création de Giono c'est-à-dire le Giono des chroniques à partir de l'après-guerre, à partir de 1951. C'est-à-dire *Angelo, Mort d'un personnage*, *Le Hussard sur le toit* le chef-d'œuvre, ou en tout cas un des chefs-d'œuvre de Giono, et puis, *Le Bonheur fou*. Voici comment Giono, à Marseille, a tout-à-coup l'intuition de ce cavalier italien qui deviendra Angelo :
« En arrivant à la maison, comme tous les soirs, Nini et Gaston [ce sont les amis chez qui Giono loge] m'attendaient avec leur bon sourire. Je dis : "Nini, je viens de rencontrer un type épatant". – "Nous le connaissons ?" dit-elle. – "Pas encore dis-je, mais vous le connaîtrez sans aucun doute". – "Vous trouvez toujours des types épatants Jean, dit-elle ; je ne sais pas comment vous faites". – "Je n'en sais rien non plus, lui dis-je. En tout cas cette fois, il n'y a pas à s'y tromper. C'est *un cavalier qui semblait un épi d'or sur un cheval noir*. À mieux le regarder, j'ai reconnu que *c'était un officier des hussards du roi de Sardaigne en grand uniforme"*.
"Où l'avez-vous rencontré" dit-elle ? – "Là, sur le boulevard, le long du mur des Repenties" – "Est-ce que c'est vrai ?" dit-elle. – "Bien sûr," dit Gaston. – "C'est tellement vrai, lui dis-je, que c'est peut-être même la seule chose vraie de tout Marseille ce soir". » (p. 717)
Voyez déjà de plus près la création de Giono. Ce qui est proprement fabuleux, c'est l'osmose totale qui existe entre une vie dont le décor et les péripéties peuvent être qualifiés de minimes et, d'autre part, cette sorte d'inflation, d'affabulation précisément qui nous rappelle le processus décrit dans *Naissance de l'Odyssée,* c'est-à-dire le fameux *mentir vrai*.
00'20'36
Je devrais d'ailleurs pour être complet – mais c'est un peu la gageure de cette conférence que de passer très rapidement à travers Giono en ne donnant que des aperçus et en tout cas, je l'espère, l'envie de le lire – je devrais signaler un autre texte qui participe aussi de l'art poétique de Giono : *Jean le bleu*, 1932, qui est en réalité son autobiographie, si tant est qu'on puisse considérer qu'un texte soit autobiographique tandis que les autres ne le seraient pas. Dans *Jean le Bleu*, Giono raconte son enfance à Manosque, parle beaucoup de son père en particulier, et il n'est pas douteux à cet égard que le père de Giono est certainement le modèle d'un de ses nombreux – j'en parlerai tout à l'heure – de ses nombreux solitaires, savants ou sachant, de ses nombreux sages qui justement émaillent la création de l'écrivain. Vous voyez par conséquent que dans le monde de Jean Giono, même à partir d'un grain de réel extrêmement mince, eh bien, tout est inventé. Il y a chez Giono un besoin d'histoires, et c'est précisément là, à partir de cet appétit d'histoires que l'artiste s'impose, car, répétons-le, Giono n'est pas un idéologue, n'est pas un essayiste, pas un homme d'idées générales et quand il s'y lance il s'y aplatit (le Contadour pour la dernière fois).
00'22'01
Mais c'est ça en revanche qui signe l'artiste : l'envie d'entendre et de dire des histoires. Ce besoin d'histoires qui précisément, Giono le dit dans *Noé*, le sauvera du désespoir quand il sera mis en prison au fort Saint-Nicolas en 1939. Parce que, pendant trois semaines, que va-t-il faire ? Mal nourri, dans le noir, au milieu de l'humidité et du salpêtre, qu'est-ce qu'il va faire ? Il va rêver. Et il dit : « Je n'ai pas été malheureux, j'ai été très heureux, j'ai vu le ciel et je me suis raconté des histoires ». C'est déjà à partir de ce désir d'histoires – qui fait le romancier, qui fait l'artiste – que nous allons voir se profiler le thème tragique.

En quoi le *mentir vrai* ou le besoin d'histoires sont-ils liés au tragique ? Je vais tenter de définir le tragique par un certain nombre de caractères, qui sont tout à fait attestés chez Giono et je m'emploierai dans la suite de mon propos à montrer ce lien.
00'23'02
Le monde du romancier est un monde d'apparence, où, si vous voulez, il n'y a pas d'être derrière le phénomène. En ce sens Giono a tiré la leçon, si on peut dire naturellement, sans même s'inquiéter, ou se poser des questions, il a tiré la leçon de tout le XIX[e] siècle, à savoir qu'il est post-nietzschéen : il n'y a pas d'arrière-monde, il n'y a rien derrière ce qui nous est montré, derrière le sensible, derrière les phénomènes visibles. De là, le thème de l'apparaître ou de l'apparence nous conduit dans deux directions. D'une part

l'apparence (en allemand le *Schein*), c'est bien sûr la *Täuschung*, c'est l'illusion ; c'est quelque chose de tragique, car c'est ce leurre qui nous fait échouer, mourir ou qui nous fait nous tromper dans maintes circonstances de la vie ; mais d'autre part, le thème de l'apparence est un thème esthétique et d'ailleurs je rappelle qu'en grec *aisthesis* veut dire sensible, sensation, sentiment. C'est dire que le thème de l'apparence nous conduit directement à celui de la *belle* apparence, c'est-à-dire au motif de la beauté. Il y a donc une ambiguïté du paraître : le paraître est à la fois ce qui me trompe et ce qui embellit l'existence.

00'24'12

Or, pour tout de suite livrer mes cartes, abattre mon jeu, je dirais que ce qui fait essentiellement de Giono un grand écrivain tragique, c'est que Giono est un écrivain de l'apparence. Quand je dis que c'est un écrivain de l'apparence, ça ne veut pas dire qu'il ne nous a rien dit de ce qui serait vrai ou réel, à côté ou derrière l'apparence ; ça veut dire que le message (qui ne se veut pas tel d'ailleurs, message tout spontané de l'écrivain, de l'artiste), c'est de dire : ce que je vous montre là ce sont les multiples facettes de la réalité et la réalité ce n'est pas autre chose que ces éclats de paraître, ou encore une fois cette sorte de feu d'artifice d'apparences qui contient à la fois ce qui peut perdre l'homme – donc facteur d'illusion – et ce qui peut lui donner joie par le truchement de la beauté. Et vous voyez d'ailleurs que le tragique chez Giono est tout ensemble quelque chose qui concerne l'existence, toute vie (soumise à l'illusion et aussi peut-être d'ailleurs à la séduction esthétique), et qui touche par privilège la création, puisque ce qui fait un créateur c'est justement la joie prise au sensible.

00'25'23

Voilà donc le premier thème, il est déjà présent dans les textes que j'ai tout à l'heure signalés. Bien entendu, de là à dire que le monde est ambigu il n'y a qu'un pas et il faut le franchir. L'apparence est par nature ambiguë. Et la joie, dans ce monde équivoque, la joie n'est pas séparable de la douleur. Tout l'œuvre de Giono en témoigne ; pour l'instant je prends quelques repères, un petit peu abstraits mais je vais m'empresser d'essayer de vous le montrer dans les textes : la joie n'est pas autre chose que la douleur, elle est liée à la douleur, elle en est l'autre face. De même que l'apparence est à la fois illusion et beauté. De la même façon, la capacité sensible qui est le propre de l'homme, sa sensibilité singulière, fait qu'à la fois il perçoit, il a des perceptions et des représentations *et* une partie de ces sensations ou impressions lui procure plaisir et/ou douleur. Il y a un sensualisme de Giono. Le fait par conséquent que l'homme soit un être sensible, un être « physique » – un être *esthétique* au sens grec du mot – , le destine à souffrir, à subir mais aussi à ressentir du plaisir, à connaître la joie et à s'en souvenir, à en réjouir sa pensée. C'est le même appareil en quelque sorte, le même appareil physique, c'est la même dimension physio-esthétique de l'homme sur terre, de l'homme dans son contact avec la terre. L'être qui vit en sachant qu'il meurt est doué, si je puis dire, conjointement et de manière ambiguë, ambivalente, pour la joie et pour la douleur.

00'27'10

Donc, ce qui constitue la lucidité tragique de Giono, c'est qu'il sait très bien qu'il n'y a pas un chemin pour la joie (que certains glorieux pourraient trouver) et puis l'autre chemin, le chemin sinistre, celui du malheur que certains, hélas, devraient emprunter. Pas du tout. En réalité, la joie et la douleur restent constamment intriquées, entremêlées. Embrassées. Ça, je crois que c'est en réalité l'essence du tragique. L'essence du tragique c'est que tout simplement la vie, comme disait Valéry, est ce qui meurt – et de ne pouvoir l'ignorer. Le tragique simplifie, il campe sur les contrariétés sans solution. Dans le monde dur, éclairé souvent d'une lumière crue, que peint le romancier, dans ce Sud imaginaire, violent et brutal, le pire est voisin du banal. Tout peut basculer à tout instant, l'irréparable survenir. Un meurtre, par exemple. Et en est-il de plus atroce qu'entre frères ? Entre frères qui s'adorent, qui s'aiment et qui cependant s'entretuent.

00'28'13

L'obsession du meurtre est au premier plan d'*Un roi sans divertissement*, un des chefs-d'œuvre de Jean Giono, avec le personnage de Langlois. Elle se noue au thème du sang, celui de l'oie sur la neige à la fin de ce roman, mais on le retrouve également dans d'autres œuvres. Dans un univers tragique, tout est lutte ; voyez le pugilat mortel de *Deux cavaliers de l'orage*. Rappelez-vous, si vous avez lu ce livre, cette scène proprement homérique dans *Bataille dans la montagne* : on voit le héros biblique, Saint-Jean, combattre

torse nu contre le taureau. Déjà, le thème du sang surgit dans l'épisode qui conclut *Colline* : un sanglier est abattu, saigné par un paysan, parce qu'il faut un meurtre rituel pour répéter le meurtre intentionnel de Janet et du même coup l'exorciser. Pour que la communauté retrouve sa paix et son calme, il faut d'abord en passer par le meurtre d'un animal, par le meurtre rituel : le sang doit couler. Autant de thèmes, nul besoin d'y insister, qui sont indices d'un univers tragique où des forces s'affrontent sans compromis possible.

00'29'22
Le tragique est déjà présent dans les premiers textes de Giono, dans ceux qu'on appelle *paniques* parce qu'ils sont en quelque sorte sous le signe de Pan – le dieu Pan symbole d'une nature bruissant d'une multiplicité de dieux : ce que Giono appelle l'immense troupeau des dieux. Puisqu'aussi bien le monde de Giono est un peu semblable à celui de Lucrèce, comme si n'était pas venue jusqu'à lui la rumeur montante, couperet de la modernité « Le Grand Pan est mort ! ». C'est un monde, où finalement tout vit, tout conspire, comme dira plus tard Leibniz, tout correspond, tout a effet sur tout, et où il n'y a pas un élément qui n'agisse sur les autres et ne soit à son tour, agi par eux. Vous savez peut-être que le thème de *Colline* est à la fois panthéistique et tragique, puisque c'est le thème du sang et de la malédiction. Le thème de *Colline* c'est une histoire très simple, une histoire de superstition : comment une colline tout à coup est enchantée pour le mal, par le mal et pour le mal. Comment, tout à coup, tout tourne, tout va de travers et se dérègle, parce qu'un vieux paysan du nom de Janet s'est mis soudain, dit l'écrivain, écoutez bien ce mot : à « déparler ».
00'30'39
Et parce qu'il se met à déparler, voilà que les secrets de la nature qu'il est le seul à connaître échappent à la communauté des vivants et tout se retourne contre celle-ci. La fontaine se tarit, la petite Marie devient malade sans explication et pense mourir, l'incendie ravage la colline au point que les habitants du hameau ne doivent leur salut, en dernière extrémité, qu'au fait que tout à coup Janet meurt. Mais avant que Janet ne meure, qu'avaient-ils fait, ces paysans ? Eh bien, s'étant réunis sous la houlette du plus entreprenant, du plus courageux, Jaume, ils décident à mi-mot… qu'il n'y a pas d'autre solution : il faut tuer Janet. Parce que c'est Janet qui fait tout ça. Il est paralysé, il est cloué sur son lit, mais ses yeux sont mauvais. C'est lui qui a enchanté la colline ; il faut donc tuer Janet.
00'31'40
Or, tout à coup la source revient, Janet meurt, mais meurt naturellement, la petite Marie guérit, l'incendie est sous contrôle. Seulement la communauté est une communauté d'assassins potentiels. Et il faut donc pour retrouver la transparence, pour retrouver la paix, pour que les hommes puissent se regarder dans les yeux les uns les autres, il faut exorciser cette pensée d'assassinat qui a été la pensée collective. D'où précisément le meurtre du sanglier qui est exactement un rite de répétition et d'exorcisme.
00'32'19
C'est donc peu dire, vous le sentez, que le monde de Giono n'est pas (pour reprendre une de ses expressions) un « éden campagnard », mais au contraire un monde violent, un monde de sang, d'ambiguïté et de brutalité ; et j'ajouterais : un monde où la recherche, en quelque sorte, du *comment vivre ?* qu'on appellera le bonheur est extrêmement difficile. La suprême gageure.

Donc plusieurs éléments, peut-on dire, de la tragédie sont déjà là : d'abord les dieux, il s'agit d'un monde bruissant de dieux. Pourtant Giono, qui se dit « sensible aux mystères de l'univers », n'est « pas doué pour Dieu ». Et de fait, la trilogie de Pan, c'est-à-dire les trois romans constitués par *Colline*, *Un De Baumugnes* et *Regain*, est sous le signe des dieux, de tous les dieux, de dieux indistincts, de dieux de l'être, de l'existence, de la nature – mais pas sous l'invocation d'*un* dieu : du « bon » Dieu !
00'33'28
Donc Giono a une intuition, qu'on pourrait dire sacrée, de l'univers, comme pratiquement tous les grands artistes et cependant il n'y a pas de mysticisme de Giono. Vous ne pourrez pas déchiffrer une religion de Giono. Il a butiné à travers des livres, à travers des religions, à travers des mystères, et il a trouvé en quelque sorte son bien un petit peu partout, en sensuel éminemment réceptif, en artiste qu'il était. Mais il n'y a pas, encore une fois, une doctrine religieuse présente dans l'œuvre ; il n'y a même pas quelque chose comme un syncrétisme gionien. Tout passe par l'étamine de l'artiste. Le mode enchanté de Giono, car c'est de cela qu'il s'agit, est d'abord celui d'un

artiste tragique. Donc les dieux sont là. Dans la tragédie, il faut des dieux. Même s'il n'y a pas de royaume, où régnerait un dieu transcendant ; dans la tragédie, il faut des dieux.
00'34'30
Et vous verrez d'ailleurs dans *Le Moulin de Pologne* le paradoxe d'une tragédie sans dieu et vous verrez comment s'en définit le destin. Pour l'instant en tout cas, les dieux sont là. Ils sont tous là. Et puis il y a le soleil, le soleil qui va devenir un véritable personnage de l'œuvre de Giono. Le soleil, dit-il, « pour moi, c'est le drame ». Le soleil, qui a des variantes, qui a des avatars. La lumière, bien sûr, qui devient cette lumière de craie, blanche, aveuglante, dont parle *Le Hussard sur le toit*, cette lumière morbide qui pèse sur la Provence atteinte du choléra. Le sang, le feu, voilà encore des avatars du soleil.
Je voudrais vous lire, justement, un passage du *Hussard*, où le soleil dans ce qu'il a de nu, de cru, de pesant, signifie directement la malédiction du choléra morbus, par conséquent de la pandémie.
00'35'44
« Toute cette barbarie n'était pas seulement dans le sommeil rouge d'Angelo. Il n'y avait jamais eu un été semblable dans les collines. D'ailleurs ce jour-là, cette même chaleur noire commença à déferler en vagues tout de suite très brutales sur le pays du sud. »
[À noter que lorsque Giono écrit « noir », il pourrait tout aussi bien écrire « blanc ». La chaleur noire est ailleurs une chaleur blanche. Il y a une sorte d'identité des extrêmes du noir et du blanc dans l'extrême chaleur. Giono détestait la chaleur, cela dit pour l'anecdote. Le paysage de ses rêves, c'était l'Ecosse. Encore quelque chose justement qui nous éloigne du Giono régionaliste amoureux de son clocher.]
00'36'24
« D'ailleurs ce jour-là, cette même chaleur noire commença à déferler en vagues tout de suite très brutales sur le pays du sud : sur les solitudes du Var où les petits chênes se mirent à crépiter, sur les fermes perdues des plateaux où les citernes furent tout de suite assaillies de vols de pigeons, sur Marseille où les égouts commencèrent à fumer. À Aix, à midi, le silence de sieste était tellement grand que, sur les boulevards, les fontaines sonnaient comme dans la nuit. À Rians, il y eut, dès neuf heures du matin, deux malades : un charretier qui eut une attaque juste à l'entrée du bourg ; porté dans un cabaret, mis à l'ombre et saigné, il n'avait pas encore repris l'usage de la parole ; et une jeune fille de vingt ans qui, à peu près à la même heure, se souilla brusquement debout près de la fontaine où elle venait de boire ; ayant essayé de courir jusque chez elle qui était à deux pas, elle tomba comme une masse sur le seuil de sa porte. À l'heure où Angelo dormait sur son cheval, on disait qu'elle était morte.
À Draguignan, les collines renvoient la chaleur dans cette cuvette où se tient la ville ; il fut impossible de faire la sieste : les toutes petites fenêtres des maisons qui, en temps ordinaire, permettent aux chambres de rester fraiches, il faisait cette fois tellement chaud qu'on avait envie de les agrandir à coups de pioche pour pouvoir respirer. Tout le monde s'en alla dans les champs ; il n'y a pas de sources, pas de fontaines ; on mangea des melons et des abricots qui étaient chauds, comme cuits ; on se coucha dans l'herbe, à plat ventre. » (IV, p. 250)
Bon, pas besoin de vous dire que, d'abord, c'est sur le plan littéraire une page d'un très grand artiste et en même temps vous voyez comment cette obsession de la chaleur et du soleil pesant évoque les premiers morts de l'épidémie, nous sommes au début du *Hussard*, qui feront une grande partie du thème du *Hussard sur le toit*.

00'38'03
Troisième thème tragique déjà présent dans *Colline* c'est la violence d'un monde de sensations, d'apparences où les êtres sensibles je l'ai dit, attachés à la terre par leurs sens, condamnés à vivre et à mourir, sont destinés à souffrir par le même appareil que celui qui leur apporte le plaisir et la joie. Il y a une sorte de brutalité physique de l'homme affronté à une terre rude qui fait que la joie et la douleur sont inséparables.
Je voudrais, pour terminer cet aspect des choses, vous montrer ce qu'il en est de ce monde dans *Colline*. Ce monde qui est à la fois, je l'ai dit, un monde des dieux, un monde enchanté mais en même temps un monde tragique dans lequel la vie se paie toujours de la mort. La vie et la mort forment écosystème si je puis employer un terme un petit peu savant. C'est dire qu'il n'y a pas de vie sans mort et réciproquement. Donc on sait que tout devra se payer. Tout ce qui se vit devra se payer de mort, et tout ce qui se goûte, se déguste en termes de joie ou de plaisir,

devra également se payer de douleur. Tout est vie et on ne cesse de tuer.
00'39'32
« Pour la première fois, il pense, tout en bêchant, que sous ces écorces monte un sang pareil à son sang à lui ; qu'une énergie farouche tord ces branches et lance ces jets d'herbe dans le ciel. Il pense aussi à Janet. Pourquoi ? Il pense à Janet, et il cligne de l'œil vers le petit tas de terre brune qui palpite sur le lézard écrasé. Du sang, des nerfs, de la souffrance. Il a fait souffrir de la chair rouge, de la chair pareille à la sienne. Ainsi, autour de lui, sur cette terre, tous ses gestes font souffrir ? Il est donc installé dans la souffrance des plantes et des bêtes ? Il ne peut donc pas couper un arbre sans tuer ? Il tue, quand il coupe un arbre. Il tue quand il fauche… Alors, comme ça, il tue, tout le temps ? Il vit comme une grosse barrique qui roule, en écrasant tout autour de lui ? C'est donc tout vivant ? Janet l'a compris avant lui. Tout : bêtes, plantes, et, qui sait ? peut-être les pierres aussi. Alors il ne peut plus lever le doigt sans faire couler des ruisseaux de douleur ? Il se redresse ; appuyé sur le manche de l'outil il regarde la grande terre couverte de cicatrices et de blessures. L'aqueduc, dont le canal vide charrie du vent, sonne comme une flûte lugubre. » (I, p. 147-148)
00'40'43
Donc vous voyez comment cette intuition panique de l'univers est certes une intuition par définition de vie, tout vit, tout est vivant mais en même temps une intuition de la violence, une intuition du sang répandu, une prémonition du meurtre. On est bien, je le répète, dans le monde des dieux, dans le monde panique, enchanté, des dieux du début, mais on tend déjà vers un tragique pour ainsi dire plus pur. Net. Et plus on ira, plus on saura, plus on restera dans la tragédie, mais vous allez voir que peu à peu dans la création de Giono on va prendre en quelque sorte ses distances par rapport à ce premier monde un tantinet naïf, quelquefois un peu chargé d'afféterie littéraire et stylistique, un peu chargé de réminiscences sacrées, pour aller vers une littérature de plus en plus concise, de plus en plus sèche, de plus en plus dépouillée : d'un mot, de plus en plus classique. Il me semble que *Le Chant du monde* fait peu ou prou transition, lui qui se déroule sur un fleuve, la Durance : roman épique et lyrique.
00'41'36
Et cette littérature classique qui est celle de la maturité de Giono, elle est sous le signe de l'interrogation la plus authentique qu'un homme et qu'un créateur puissent avoir, c'est-à-dire : où vais-je trouver mon bonheur ? Où donc est ma joie ? Où est ma joie à moi, mais aussi où, dans quoi ou dans qui les hommes peuvent-ils trouver non pas des raisons de vivre, car ce n'est pas une affaire de raisons, mais trouver tout simplement la joie de vivre. Personne, dit Giono, ne peut vivre sans joie, la vie vraie, c'est la joie. Voilà encore une définition de la tragédie, si paradoxale qu'elle semble de prime abord.
J'indique au passage, mais je n'ai pas le temps de m'y attarder, que dans le *Zarathoustra* de Nietzsche par exemple, le sentiment *tragique* par excellence est la joie. Ce n'est pas la souffrance qui fait la tragédie, mais la joie. La souffrance désigne l'élément *dramatique*, que déborde de toute part le tragique. La joie, dit Giono – euh… dit Nietzsche, mais Giono dirait la même chose et d'une certaine manière dit la même chose – la joie, plus profonde que la douleur, veut l'éternité, veut la profonde éternité. Car la joie, *après tout*, est sanction de ce qui est en tant qu'il doit être. Affirmation.

00'42'34
Ce n'est pas, touchant notre auteur, une inquiétude métaphysique au sens intellectuel, spéculatif ou élaboré du terme, mais un sentiment reliant au commun de l'humaine condition, qu'au sommet de sa maturité, ressent l'artiste. Et la problématique ou du moins la thématique qui va emplir le Giono de cette maturité : le Giono de quarante-cinq ans à peu près, le Giono de la guerre et juste d'après-guerre, juste avant les chroniques, celui de *Que ma joie demeure* ou bien celui de *Un roi sans divertissement* – c'est le thème de l'ennui. Giono a lu et relu Pascal et il le cite de plus en plus souvent, ça devient presque une obsession, ce thème de l'ennui. Les hommes s'ennuient. Les hommes s'ennuient et il n'y a que peu de chemins qui peuvent leur permettre de *se détourner* de l'ennui ou de se prémunir contre lui. D'abord, comme le mot que j'ai employé vient de le signifier, il y a le divertissement.
00'43'38
Là aussi, nous sommes au cœur des *Pensées* de Pascal. Ce divertissement, c'est à la fois le thème de *Que ma joie demeure* et surtout de *Un roi sans divertissement* justement qui porte comme titre, une phrase ou en tout cas un morceau de phrase célèbre d'une pensée

de Pascal. Le pire c'est que, parmi les divertissements, ceux que les hommes jugent les plus pimentés et peut-être par conséquent mieux de nature à les distraire, ce sont des divertissements cruels, des activités liées au sang : le meurtre, la guerre, le combat. La chasse. L'histoire d'*Un roi sans divertissement*, c'est celle d'un justicier contaminé par le coupable. C'est l'histoire racontée, racontée à plusieurs degrés, car dans nombre de romans de Giono, et ça c'est très faulknérien, le récit est le récit d'un récit. Ou bien le récit est l'entrelacs de plusieurs récits, un bouquet de récits, qui quelquefois d'ailleurs situent des moments de l'histoire dans plusieurs générations.

00'44'54

Ainsi dans *Un roi sans divertissement*. À travers ce qu'on reconstitue du récit de *Un roi sans divertissement*, il y a cette histoire simple d'un policier du milieu du XIX[e] siècle, appelé Langlois, qui poursuit un assassin, un homme qui a tué, lui-même pour se divertir, par fascination du sang, un nombre important de personnes dans la région et Langlois, le policier poursuit cet assassin qui n'est nommé que V. dans le roman. Donc le roman est l'histoire de la poursuite du coupable par le justicier, par le policier. Or voilà qu'à la fin du roman, Langlois sent monter en lui, à son tour – par ennui et par besoin de se divertir ? – cette fascination pour celui qu'il poursuit et pour ce qu'il a fait, pour l'assassinat. Et voilà que, tenté qu'il est de se livrer à son tour au meurtre, qu'il décide de se suicider. C'est en voyant le sang dégoulinant d'une oie dont on vient de trancher la tête que Langlois, au bord de l'abîme, sachant qu'il va céder à la tentation du meurtre, décide de se suicider. Et il prend un cigare, geste habituel, car il fumait le cigare, et ce cigare cette fois est un bâton de dynamite.

00'46'25

Fin cosmique de Langlois qui éclate littéralement dans la neige. Une fin qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler celle de Bobi, l'autre héros, l'autre solitaire, cette fois de *Que ma joie demeure*, cet étranger, cet homme venu d'ailleurs qui, arrivé sur le plateau de la Grémone, a appris aux habitants un peu désemparés, un peu rustres, un peu tristes, il leur a appris à sortir des rudiments de l'existence, de la besogne. Il leur donne le goût de la communauté, de la convivialité, de la solidarité. Il a appris à ces paysans à aimer les fleurs, à regarder les biches, toute cette science précisément dont le père de Giono était lui-même empli. Toute cette science non livresque. Et cependant à la fin du roman, alors qu'il a tout donné, toute cette capacité d'aimer, Bobi s'aperçoit en fait que cette joie, qu'il tente d'instiller aux autres, eh bien il en est dépourvu, il a perdu la joie, la joie n'existe pas, dit-il. Et il est foudroyé par l'orage.

00'47'34

Je voudrais lire, parce que ça n'a pas beaucoup de sens de résumer de telles histoires, c'est véritablement lié en même temps au style de Giono, je voudrais lire les deux passages concernant la mort de Langlois et de Bobi. Ici il s'agit, dans *Que ma joie demeure*, de la mort de Bobi.

Bobi est donc dans l'orage, c'est la fin de ce très long roman tout en courts dialogues, et en quelque sorte c'est son démon qui lui parle :

« Tu es inquiet, je le sens. Tu voudrais bien que je te dise pourquoi c'est toujours toi que tu vois. Ça a été répondu droit fil tout à l'heure, hé ? Je t'attendais à cet endroit-là. Je te surveille depuis que nous avons commencé à parler. Je savais qu'à un certain moment tu allais me dire : "Je la vois." » [« Je la vois », c'est la joie].

« Au bout du rouleau, justement, quand tu ne voyais plus rien de rien. Est-ce vrai ? À la bonne heure, je n'ai pas de mérite. Je suis un million de fois plus vieux que toi. » [On comprend que ce démon « increvable », c'est la vie].

« Qui je suis ? Mais, toi, imbécile ! Exactement comme pour la joie. La "mal-joie" comme dirait Fabre. »

00'48'40

« Elle est d'un côté, moi de l'autre, toi au milieu. La trinité. Si j'existe ? Mais non, je n'existe pas moi non plus. Pourquoi tant mieux ? Ton malheur et ta joie, c'est toi-même. » Je passe un petit peu.

« L'orage traînait sur le plateau. Les éclairs jaillissaient de la terre. "Couche-toi. Laisse-les faire. Ça s'arrête. Dresse-toi. Marche. Là, sur la droite. Couche-toi !" Les barres de foudre sifflaient comme du fer de forge. Elles ne mouraient plus tout de suite. Elles couraient plus de cent pas droit devant elles en brûlant la pluie. "C'est passé. Marche. C'est bien de ce côté-là, la gauche ? Val d'Arène. La forêt là-bas au fond ! Non, c'est de l'ombre. Marche ! Val d'Arène : « Au rendez-vous des chasseurs ! » Tout contre toi !" "Orion entouré d'animaux et de rivières !"

Les éclairs jaillissaient de partout comme

la force d'une forêt. "Cours, cours, cours !" "Ne cours plus !" cria Bobi. Et il s'arrêta de courir. »
« "Non, dit-il, maintenant je sais. J'ai toujours été un enfant ; mais c'est moi qui ai raison. La sueur fumait de son torse nu." Soudain, il fut prévenu comme un oiseau par un pétillement sous la langue. "Ma !" cria-t-il. La foudre lui planta un arbre d'or dans les épaules. » (II, p. 776 et 777)
00'49'47
Et la mort de Langlois maintenant.
Je vous parlais tout à l'heure de ces récits de récits. Vous savez c'est un petit peu Faulkner, qu'inspire Shakespeare ; c'est véritablement *A tale told by an idiot*. C'est une histoire pleine de bruit et de fureur. *Told by an idiot, full of sound and fury signifying nothing*, et ne signifiant rien. Ici c'est donc Anselmie, qui par bribes, répond et reconstitue pour celui qui l'interroge la fin de Langlois :
« "Bon. Alors, qu'est-ce qu'il t'a dit ?" "Il m'a dit : « Est-ce que tu as des oies ? » J'y ai dit : « Oui, j'ai des oies ; ça dépend. » « Va m'en chercher une. » J'y dis : « Sont pas très grasses », mais il a insisté, alors j'y ai dit : « Eh bien, venez. » On a fait le tour du hangar et j'y ai attrapé une oie."
Comme elle s'arrête, on lui dit un peu rudement : "Eh bien, parle." "Bien, voilà, dit Anselmie… C'est tout." "Comment, c'est tout ?" "Bien oui, c'est tout. Il me dit : « Coupe-lui la tête. » J'ai pris le couperet, j'ai coupé la tête à l'oie." "Où ?" "Où quoi, dit-elle, sur le billot, parbleu." "Où qu'il était ce billot ?" "Sous le hangar, pardi." "Et Langlois, qu'est-ce qu'il faisait ?" "Se tenait à l'écart." "Où ?" "Dehors le hangar." "Dans la neige ?" "Oh ! il y en avait si peu." "Mais parle. Et on la bouscule." "Vous m'ennuyez à la fin, dit-elle, je vous dis que c'est tout. Si je vous dis que c'est tout, c'est que c'est tout, nom de nom." »
00'51'19
« "Il m'a dit : « Donne. » J'y ai donné l'oie. Il l'a tenue par les pattes. Eh bien, il l'a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment, il me l'a rendue. Il m'a dit : « Tiens, la voilà. Et va-t'en. » Et je suis rentrée avec l'oie. Et je me suis dit : « Il veut sans doute que tu la plumes. » Alors, je me suis mise à la plumer. Quand elle a été plumée, j'ai regardé. Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie. J'y ai dit : « L'est plumée, monsieur Langlois. » Il ne m'a pas répondu et n'a pas bougé. Je me suis dit : « Il n'est pas sourd, il t'a entendue. Quand il la voudra, il viendra la chercher. » Et j'ai fait ma soupe. Est venu cinq heures. La nuit tombait. Je sors prendre du bois. Il était toujours là au même endroit. J'y ai de nouveau dit : « L'est plumée, monsieur Langlois, vous pouvez la prendre. » Il n'a pas bougé. Alors, je suis rentrée chercher l'oie pour la lui porter, mais, quand je suis sortie, il était parti." »
« "Eh bien, voilà ce qu'il dut faire. Il remonta chez lui et il tint le coup jusqu'après la soupe. Il attendit que Saucisse ait pris son tricot d'attente et que Delphine ait posé ses mains sur ses genoux. Il ouvrit, comme d'habitude, la boîte de cigares, et il sortit pour fumer." »
[Voyez entre parenthèse, Saucisse et Delphine les pleureuses, comme dans tous les grands romans tragiques de Giono, il y a les pleureuses, il y a le chœur.]
« Seulement, ce soir-là, il ne fumait pas un cigare : il fumait une cartouche de dynamite. Ce que Delphine et Saucisse regardèrent comme d'habitude, la petite braise, le petit fanal de voiture, c'était le grésillement de la mèche.
Et il y eut, au fond du jardin, l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde. C'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers. » (III, p. 604-606).
00'52'50
Donc vous voyez, à travers le style des passages que je viens de vous lire, comment cette quête d'un homme – en réalité la quête du « bonheur », de la bonne vie (eudémonisme) – projette en même temps l'inventaire des différentes réponses que l'humanité peut faire : dont le suicide, et il y a des suicides dans les romans de Giono. Mais encore : divertissement, on vient d'en voir quelques-uns avec leurs conséquences, pitié aussi, car la pitié est un divertissement : la version positive, utile, du divertissement. La pitié qui va imprégner, qui va baigner, qui va auréoler toute la dernière création de Giono : celle d'Angelo, du *Hussard* et des récits dont il est le cœur. C'est cette pitié – *agapè* ou *caritas* – qui fait naturellement Angelo sauver d'une mort promise Pauline de Théus, en massant inlassablement son corps. Si bien que cette scène – de prime abord morbide, proprement effrayante, fantastique, où l'on voit un jeune homme sauver *in extremis* de l'asphyxie du choléra une jeune femme qu'il ne connaît pas, qu'il dévêt, comment autrement ? si bien que cette scène est une des plus belles scènes d'amour de

la littérature universelle. Amour (Eros) ? Pitié (Agapè) ? – allez savoir ! Et tout l'appareil, et tout le paradoxal dénuement au bord du nécessaire vital, est une cérémonie d'amour. Et d'ailleurs Pauline ne s'y trompera pas, lorsqu'elle reviendra d'au-delà de la mort, lorsqu'elle reviendra d'outre-tombe.
00'54'05
Mais c'est aussi cette même pitié, cette tendresse pour les corps mesurés à leur misère extrême, qui saisit le jeune Angelo, le Angelo III, le petit-fils du hussard lorsqu'il s'occupe de sa grand-mère à Marseille dans *Mort d'un personnage*, le texte le plus proustien de Giono. Lorsqu'il s'occupe de sa grand-mère et lorsqu'il – comment dire ? – lorsqu'il pourvoit à des soins qui sont même quelquefois refusés dans les hôpitaux par le personnel. Je ne vous en dis pas plus…

L'autre forme noble du divertissement est l'art, particulièrement l'art du romancier : l'invention d'histoires étant le rêve dont parle Giono dans sa prison. Donc vous voyez comment une quête à la fois personnelle et esthétique, conduit Giono à devenir ce qu'il est à partir du *Moulin de Pologne* et du *Hussard sur le toit*, dans les années 1950, c'est-à-dire un grand artiste tragique. Et si vous le permettez c'est par cet aspect des choses que je conclurai en essayant, parce que j'ai déjà été peut-être plus long que voulu, de rendre mon propos plus concis.

00'56'18
J'ai parlé du *Hussard sur le toit*, un des chefs-d'œuvre de Giono, j'ai parlé du choléra, j'ai parlé de cette urgence de la chaleur, de la lumière, de l'épidémie. Je pourrais aussi citer *Le Désastre de Pavie*, que Giono a écrit dans une collection consacrée, chez Gallimard, aux grandes batailles, et qui est une sorte de pénétration du tragique à travers l'histoire, à travers la politique. Les portraits croisés des rivaux, François I[er] et Charles Quint, font partie, parfois méconnues, des plus belles pages de l'écrivain, lequel, donc, se risque à l'Histoire. À ses conditions, on ne le regrettera pas… C'est le moment où, de plus en plus, Giono lit Machiavel. Machiavel sera une des grandes références du Giono de la dernière période. Et puis je voudrais aussi évoquer *Le Moulin de Pologne*, roman insolite et silencieux, que je viens tout à fait récemment de relire. Ce texte est, me semble-t-il, dans son dépouillement et la mise en scène implacable de la malédiction pesant sur une famille (les Coste), un des romans les mieux construits, les mieux écrits, et les plus réussis de Jean Giono.
00'57'26
Dans sa création romanesque de toujours, intervient un personnage solitaire, silencieux et qui en sait long. C'est un thème qui est déjà présent dans *Colline*, c'est le thème de l'étranger. C'est le thème du guérisseur, de celui qui sait, et qui sait-faire. Généralement il arrive dans une communauté, dans une petite communauté, qui est plus qu'une famille et moins qu'un village, moins qu'un hameau, qui est une sorte de… Qui est sous le signe d'une sorte de cousinage, aigre et serré où les femmes papotent, rapportent et disent des médisances et où les morts sont invoqués. Vous voyez, c'est cette atmosphère un peu étouffante de communauté peureuse, où les hommes « la bouclent » pour avoir la paix. Et voilà que le solitaire fait irruption dans cette communauté. Alors, je cite quelques exemples. C'est le duo Janet/Jaume dans *Colline*. Janet, c'est le vieux paralysé dont les paysans vont imaginer qu'il a ensorcelé la colline. Jaume, c'est l'antithèse de Janet, c'est celui qui mène les autres paysans apeurés du hameau, qui les convainc qu'il faut tuer Janet.
00'58'34
Donc, vous avez le dialogue des deux meneurs pour ainsi dire, le noir et le blanc, Janet et Jaume. Vous avez dans *Un de Baumugnes* l'ami d'Albin. Vous avez Bobi bien entendu dans *Que ma joie demeure*. *Que ma joie demeure* qui est d'ailleurs une invocation, qui est une sorte d'incantation à la joie, mais qui se lit aussi comme une antiphrase : « Que la joie, qui n'existe pas, daigne me visiter ! ». Vous avez bien sûr, un peu en arrière, l'aura légèrement provocatrice de Jean-Sébastien Bach... Vous avez Saint-Jean dans *Batailles dans la montagne* qui finalement renonce à Sarah au profit de Boromé. Vous avez Langlois et son double l'assassin dans *Un roi sans divertissement* qui sont des solitaires. Vous avez Monsieur Joseph dans *Le Moulin de Pologne*. Vous avez Angelo et son double Giuseppe dans *Le Bonheur fou*. Vous avez Tringlot dans le dernier roman de Giono, *L'iris de Suse*. Ce sont des êtres dont tout le monde comprend, dont les autres hommes autour d'eux comprennent qu'ils en savent *un peu* plus long. Pas beaucoup plus long mais un peu plus long. Ils ne sont pas capables

de traverser les apparences, car si Bobi avait le secret, il ne se suiciderait pas ou il ne mourrait pas avec l'orage entre les épaules. Si Bobi est éclaté par la foudre, c'est précisément parce que le peu qu'il sait de plus ne lui suffit pas pour vivre. Une fois qu'il s'est rendu exsangue en donnant toute la joie dont il était porteur.
01'00'00
Donc, ceux qui savent ne sont pas tels qu'ils traversent indemmes les apparences. Tout au plus peuvent-ils se repérer dans le dédale labyrinthique, dans le multiple des apparences. Ils sont tous héritiers mais sur le mode tragique de la *mètis* des grecs dont parle Vernant. Ils sont tous des héritiers d'Ulysse. Vous voyez par conséquent comment jusque dans la création la plus tardive de Giono, ce thème d'Ulysse, ce thème grec de l'apparence et du dédale, de la mer et de la cautèle du monde, continue de retenir l'attention esthétique du créateur, mais avec de plus en plus un relent pessimiste et tragique. Puis vous avez le chœur, vous avez les chœurs – car il n'y a pas de tragique sans ces petites assemblées qui pleurent et témoignent. Vous avez cette magnifique nuit des vieilles Parques dans *Les Âmes fortes* qui veillent le mort. Vous avez également les femmes dans *Deux cavaliers de l'orage* qui anticipent l'action, qui voient en avant la mort, qui voient le combat, qui voient la malédiction, qui voient l'irréparable, qui savent que l'irréparable va arriver, qu'il ne peut pas ne pas arriver…
01'01'15
Vous avez le chœur de *Que ma joie demeure*, c'est le village, c'est la communauté. Vous avez le chœur du *Moulin de Pologne*, ce sont ces paysans qui, tout à coup, découvrent Monsieur Joseph, un homme singulier qui a barre sur eux, dont ils subissent l'emprise, l'ascendant, qui n'est pas comme les autres et qui est promis lui aussi au malheur. Et puis vous avez aussi dans *Batailles dans la montagne* tous ceux que Saint-Jean va sauver de la fonte du glacier, de l'inondation, en tuant en particulier le taureau. Vous avez aussi, je l'ai dit, Angelo arrachant au péril de sa vie Pauline au choléra. Aucune scène plus tragique, et d'une force étonnante dans son *hybris*, dans sa démesure, que le combat des Jason : le combat de Marceau et de Mon Cadet dans *Les Deux cavaliers de l'orage*, texte proprement admirable.
01'02'29
Je voudrais vous lire d'ailleurs un passage des *Deux cavaliers de l'orage*, le meurtre de Mon Cadet par Marceau. Ce sont deux frères qui s'adorent, qui sont l'un pour l'autre l'indispensable, la vie même et qui cependant par orgueil, par *hybris*, eh bien vont s'entretuer, ou plutôt c'est Marceau qui tuera Mon Cadet. La scène ou plutôt les scènes que décrit ce roman *Deux cavaliers de l'orage* sont des scènes de pugilat, dans les villages où les hommes se mesurent les uns aux autres en combats singuliers et ceci jusqu'à la mort, la mort du cadet assassiné par l'aîné (dans Marceau, comment ne pas entendre *Mars* ?).
01'03'10
« Une chose est de faire bombance près du feu, de manger des boudins, des châtaignes ou des douceurs en buvant du sec, autre chose est de se voir mis plus bas que terre. "Par son Cadet, qu'est-ce que ça pouvait lui foutre !" » [Voyez toujours le récit un petit peu comme dans Faulkner.]
« "Tu ne raisonnes pas. Son Cadet, c'était son dieu !" "Justement, il pouvait tout se permettre." "Qu'est-ce que tu chantes ! Est-ce que tu sais seulement ce que tu dis ? Il pouvait tout se permettre, sauf d'être plus fort que lui. C'est ça un dieu !" "C'est pas plus ça que le reste. Les hommes n'y entendent rien dans ces choses-là, dit Violette." "Et les femmes, elles y entendent quelque chose ?" "Qu'est-ce qu'elles font aujourd'hui, pendant que vous parlez ? dit Violette. Elles pleurent. Quand on discute, c'est qu'on n'y entend rien. Si on y entend quoi que ce soit, on pleure." "C'est ça qui y fait grand-chose ?" "Et qu'est-ce que vous voulez y faire, maintenant ? dit Violette. Tout est fait." "C'est sûr. On ne revient pas des morts. On aimerait voir clair." "On voit clair, dit Violette. Si vous ne voyez pas que, quand on aime quelqu'un, on veut toujours lui donner, être toujours plus fort que lui, qu'est-ce que vous espérez voir ? Marceau avait trouvé ce biais : il était le plus fort du monde. Comme il aimait son Cadet, il lui donnait l'homme le plus fort du monde (en plus de tout le reste). Brusquement, il ne l'est plus ! Qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse ?" "Comment, qu'il fasse ? Il me semble qu'il y en avait des choses à faire avant de faire ce qu'il a fait." "Mais non, il n'y en avait pas. Les femmes comprennent ces choses-là." ». (VI, p. 182)
01'04'32
C'est vraiment-là, à plusieurs voix, cette « histoire racontée par un idiot et ne signifiant rien ». Et d'ailleurs les idiots,

les idiots qui racontent les histoires, il y en a beaucoup dans la création de Giono. C'est par exemple le Gagou dans *Colline* ou bien Achille dans *Noé* ou bien le bossu du *Moulin de Pologne*, n'est-ce-pas ? Dans la toute dernière page du *Moulin de Pologne*, celui qui raconte, qui est juriste – greffier – dit : « À propos, vous ai-je dit que j'étais bossu ? ». C'est toujours l'idiot ou le bossu… ou autre chose : celui, en tout cas, qui n'est pas tout à fait comme les autres.

Or, au fur et à mesure qu'on va, il y a ce que j'appellerais une « épuration du tragique ». Au début le tragique est voyant, il est massif. C'est le meurtre, c'est l'assassinat, c'est la souffrance, c'est le sang, c'est le malheur. Déjà, dans *Le Moulin de Pologne*, on a une autre définition du tragique. Je rappelle que l'histoire du *Moulin de Pologne* c'est l'histoire d'une famille (les Coste) : une famille extraordinairement douée mais qui est de génération en génération poursuivie par la malédiction. Une malchance sotte, bête, stupide, ironique. Une poisse. N'allez pas chercher quelque expiation, ce n'est pas une punition ; c'est absurde. Point.
01'05'58
La famille périt par accidents successifs. S'éteint membre après membre. Et voici la définition que Giono donne du destin dans *Le Moulin de Pologne* : « L'intelligence des choses qui se courbent devant les désirs secrets de celui qui semble subir, mais en réalité provoque, appelle et séduit ». Il y a une sorte d'intériorisation du destin. Le destin est lié à mon désir. Tel je vis, tel j'aspire, tel je désire, tel est mon destin. Voyez comment déjà, tout le… Je ne dirais pas le carton-pâte, ce serait trop dire mais, tout le décorum, tout le décor scénique des dieux qui était un petit peu trop présent, un petit peu insistant dans les premiers textes de Giono dans ce monde enchanté, dans ce monde des dieux, dans ce monde des Grecs, eh bien peu à peu il s'intériorise, il s'épure. Désormais le destin de chaque homme c'est son désir, c'est sa vie, c'est ce à quoi il aspire et qu'il est loin de savoir toujours trier...
01'06'57
Et puis finalement, en bout de course, on aperçoit – et c'est ça le *gai savoir* en quelque sorte du grand artiste tragique qu'est Giono – on aperçoit que le destin, ce n'est rien d'autre que la vie et que finalement, qu'on l'appelle joie ou douleur, ce n'est que vivre, ce n'est que ce pur ennui de vivre dont parlait Valéry. Il y a donc une intuition, ou plutôt un retour à une des intuitions premières de *Colline* mais sans l'insistance lyrique et quelque afféterie panthéistique de *Colline*. Mais déjà dans *Colline* on trouvait sur le malheur, des phrases comme celles-ci : « Mais, le malheur est-il obligé de passer par les routes ? N'y-a-t-il pas assez d'espace au-dessus de la tête des hommes, entre leurs cheveux et les nuages ? ». Ou bien : « Il est toujours là, il me semble que j'entends bouger dans la nuit ses grandes ailes. Il guette… ». Mais ce qu'il guette ainsi, c'est la vie.
Dans *Le Désastre de Pavie*, œuvre d'historien, mais un historien pas tout à fait comme les autres, un grand artiste, Giono s'interroge sur le divertissement et il a cette phrase à propos de l'ennui, il dit : « la conscience, c'est l'ennui ».
01'08'13
Autrement dit l'ennui est inévitable. Imparable. C'est le « pur ennui de vivre ». On le respire en vivant dans le temps. Mais il faut savoir comment le vivre cet ennui, comment sinon y échapper, du moins comment le travestir, le supporter, comment le traduire. L'accommoder. Et nous avons vu tout à l'heure quelques exemples des « solutions » que les hommes tant bien que mal apportent pour tâcher de recouvrir cet ennui qui simplement coïncide avec la vie. Je crois que Giono aboutit vraiment dans cette création si dépouillée de la fin, des derniers textes, à ce stade de lucidité tragique et en même temps de maturité esthétique qui correspond à ce que Nietzsche appelait tantôt le *grand art* tantôt le *gai savoir*.
01'09'03
Et vous voyez que lorsque je vous disais que Giono est notre grand tragique, il est notre Faulkner, ce n'était pas simplement une image, ce n'était pas pour faire en quelque sorte une comparaison mais c'était véritablement pour tâcher de définir au fond ce qui paraît être la veine réelle de la création de Giono et assurer sa grandeur, c'est-à-dire sans idéologie, sans concept (qui sont précisément des béquilles d'infirmes sur le plan esthétique), mais en grand créateur, en artiste-né qu'il est, cette compréhension radicale précisément du tragique de l'existence.
Voilà. Je m'excuse j'ai été un petit peu long, j'ai essayé de vous faire partager ce que vous avez bien vu être mon enthousiasme pour ce créateur de tout premier rang.

VI

TISSER DES RELATIONS

Au sein de l'équipe et avec de nombreux interlocuteurs, l'usage du terme *terrain* a questionné (on s'en explique dans la notice) puisqu'il se réfère souvent dans le champ de la recherche aux disciplines relevant de la géographie, de l'ethnologie ou encore de la sociologie.
Au-delà de toute recherche de définition, penser ce qui se passe et comment on agit sur le terrain apporte des précisions sur les modes d'acquisition de la connaissance et sur la valeur de l'expérience qui engage le corps du chercheur en contact réel avec les événements.
Le sillage Melville est, en apparence, empreint d'aventure et d'exotisme desquels se dégage l'inédit du vent du large. Mais derrière cet appel du lointain se déploie dans *Moby-Dick* la volonté explicite de Melville de mettre à mal le pittoresque pour s'en tenir aux hommes, à leur travail et à leurs actes, guidés par une quête à double tranchant. Ainsi assorti de considérations multiples, à la fois d'ordres structurel (comment s'organise une micro-société), technique, économique et métaphysique, le récit a, par sa vocation à la démonstration, une dimension de recherche (à plus d'un sens du terme) que la géographe Marie Faulon investit autrement pour comprendre la complexité des impacts sur le territoire, qui résultent du croisement entre un relief particulier, des ressources et des usages locaux, modifiés par des facteurs exogènes.
Un des principes fondateurs de ce type de pratique du terrain est de tout faire pour que la présence du chercheur n'influence pas les activités étudiées (cf. Descola).
Mais on sait très bien que le tissu de relations forge aussi une autre histoire de la recherche qui passe par la prise en compte des phénomènes, non pas subjectifs, mais « intermédiaires » dont on ne devrait pas se saisir. Or, eux aussi contribuent à enrichir le travail de contre-propositions qui pousse plus loin les résultats de la recherche.
Lorsque nous avons invité Marie Faulon au labo, nous voulions savoir à quoi pouvait ressembler une expérience de terrain en géographie. Au juste, comment ça se passe ? Comment conduire son doctorat ? Comment ça marche ?

TERRAIN & GÉOGRAPHIE

Entretien avec Marie Faulon, doctorante en géographie à l'Université Bordeaux Montaigne

RENCONTRE AVEC MARIE FAULON

00002.MTS
03'42
Pierre : L'idée était de te faire venir, mais de façon très informelle dans le cadre du projet Moby-Dick, dont tu as entendu un petit peu parler. L'année qui s'annonce va être une année où nous allons vraiment essayer de travailler sur du terrain. Mais le fait de parler de terrain pour nous est quelque chose qui est très certainement différent de la conception que vous avez du terrain chez les géographes.
Ce qui nous intéresse est que tu nous racontes ce qu'est une expérience de terrain pour toi, de façon très ouverte, où tu es allée, ce que tu as fait, comment ça se passe…
[…]
05'05
Marie : Au départ, mon intérêt – pas scientifique, mais juste mon intérêt – c'est le monde arabe, j'ai appris l'arabe quand j'avais vingt ans. Donc, je me destinais plutôt à ça en fait. Une opportunité a fait que j'ai été recrutée en master sur un programme de recherche, une ANR, qui a des financements de l'État sur un programme de recherche qui tournait autour de l'eau, de la ressource en eau, dans un contexte touristique au Népal.
06'08
Il incluait évidemment des études sur les changements climatiques, c'était une équipe pluridisciplinaire. Il y avait des glaciologues, des hydrologues, des agronomes, des anthropologues, des géographes, des pédologues. On devait faire un gros programme sur la vallée du Khumbu, qui est là où se trouve l'Everest, donc super super touristique. Il y a à peu près trente à quarante mille personnes par an qui se rendent dans cette vallée pour aller voir l'Everest, faire du trek en général. Donc, nous on se demandait si les populations locales étaient affectées par les changements climatiques et dans quelles mesures le tourisme était une pression sur l'environnement de cette vallée. Parce qu'on considère toujours que le tourisme c'est une pression, on ne voit jamais le tourisme comme un potentiel de développement et comme quelque chose qui peut apporter des développements.
07'14
En fait, ce qu'on a montré, c'est que dans une certaine mesure, le tourisme avait au contraire contribué à apporter des financements à la région pour qu'on passe du bois comme ressource énergétique principale, à l'eau. Et c'était mieux parce que la forêt met plus de temps à se reconstituer, alors que l'eau coule toujours. Donc, ils ont équipé tous les petits ruisseaux de la vallée en hydroélectricité et, ce que j'ai montré dans mon master, c'est qu'en fait le tourisme avait contribué à ce *shift* de la forêt que les Sherpas exploitaient pour eux à l'eau pour produire de l'électricité, qui était donc plus propre que le bois. Alors, j'ai fait un terrain de deux mois dans le Khumbu pour mon master 2 et j'ai été embauchée l'année suivante en tant qu'ingénieure d'étude au CNRS pour reconduire des études à différents niveaux d'altitude.
[…]
09'07
Mon premier terrain de master était dans le système touristique, au-dessus de Lukla, et après je suis allée apporter un contrepoint à ça en allant en dessous. On a montré des résultats différents selon l'étagement. D'autant qu'il n'y a pas tout à fait les mêmes problématiques si on se situe en haut où il y a de la glace, de la neige et en dessous où, comme c'est l'Himalaya, c'est quand même une montagne qui est en zone tropicale même à 2000 mètres d'altitudes, ils ne voient jamais la neige et il fait plutôt chaud.
[…]
00003.MTS
03'02
P : Quand tu travailles là-bas ça consiste en quoi ? Ta journée s'organise comment ? Qu'est-ce que tu fais ? Tu fais des prélèvements, tu fais des analyses ?
M : Comme je suis géographe je travaille à l'interface entre l'environnement et les hommes. En tout cas pour mon master, ma thèse c'est un peu différent. Déjà, on s'adapte au rythme des Sherpas, des gens qu'on veut rencontrer parce qu'au départ je suivais mon rythme, petit déjeuner, déjeuner, dîner… Sauf que…
P : Toujours en décalé quoi…
M : Oui parce qu'en fait, les Népalais se lèvent assez tôt parce que comme on est en zone tropicale, le soleil se lève tôt mais se couche aussi beaucoup plus tôt. Donc, je me levais en même temps qu'eux autour de sept heures. De toute façon dans ma chambre il n'y avait pas de vitrage et la nuit il faisait -5°C.
04'14
Il n'y avait évidemment pas de rideaux, le matin on se réveille avec le soleil, on boit un thé au lait et après les gens partent dans les champs, ou ailleurs, enfin ils partent… Il n'y a pas de petit déjeuner. Le repas au

Népal c'est le *dal bhat*, du riz, une soupe de lentille et un curry. Si vous êtes chez les riches il y a de la viande, si vous êtes chez les pauvres ça va être de la pomme de terre, parfois un petit peu de légumes verts mais beaucoup de féculents. Dans l'Everest on a un peu de chance parce que comme il y a beaucoup de touristes, il y a aussi quelques fruits qui arrivent en avion. En gros ils mangent ça deux fois par jour. À dix heures et à dix-huit heures trente, dix-neuf heures. Au départ, j'arrivais à midi dans ma famille pour manger mais en fait quand moi j'arrivais à dix heures chez les gens pour leur proposer mon questionnaire en fait ils bouffaient, donc je les dérangeais. Le mieux c'était de les prendre juste après le thé, avant qu'ils vaquent à leurs occupations. J'avais plusieurs choses à faire. Il fallait que je cartographie tous les réseaux : les réseaux d'eau, d'adduction d'eau parce qu'ils ne vont plus chercher l'eau à la rivière. Maintenant il y a des systèmes de tuyaux en plastiques posés à même la rivière et ils utilisent la pente pour faire arriver l'eau chez eux. Parfois ils ont des systèmes de réservoirs intermédiaires comme des petits châteaux d'eau pour mettre de la pression dans les tuyaux. Ça, je devais le cartographier. Il y avait plein de systèmes différents. C'est-à-dire qu'il y avait des villages où c'était collectif, où les gens s'étaient organisés collectivement.
06'00
Et il y avait des villages où tout était individualisé.
P : Et tu les repérais comment ? Tu les dessinais ? Tu les photographiais ?
M : Je les suivais. Ce n'est pas enterré.
P : Oui, oui, j'imagine que ça court à même le sol. Et ça tu le représentais aussi ?
M : Oui, je le dessinais… En fait, il y a une autre chose qu'il faut que je vous dise, c'est que mes deux terrains ont été séparés par le tremblement de terre. Je suis partie deux jours avant le tremblement de terre [de 2015]. Avant le tremblement de terre, il n'y avait pas de cartographie de la région, il n'y avait pratiquement pas de cartes, ça n'existait pas. Et avec le tremblement de terre, il y a beaucoup de Népalais qui… Ils sont plutôt bons en informatique. Ils font pas mal d'études là-dedans en Inde, etc.
07'00
Donc ils ont pris les choses en main, ils ont fait des cartes. Alors, pour mon premier terrain, j'avais des photographies aériennes de la région, mais je n'avais pas de cadastre, pas de limites administratives – puisqu'en plus la situation au Népal est ultra chaotique, ils n'ont pas eu de constitution pendant quinze ans, il n'y a pas eu d'élections locales. Les gens disaient : « là mon ward s'arrête ». Le ward est la plus petite entité administrative. Moi je marquais, enfin je repérais la maison. Et donc, j'ai tout schématisé. Je n'ai pas fait de carte. J'ai représenté la vallée par la rivière qui coule au milieu et j'ai localisé les villages en fonction de s'ils étaient sur la rive droite ou la rive gauche, en faisant des patates. Et après j'ai mis des limites là où je savais qu'il y en avait. C'est tout. Parce que je ne pouvais pas faire autrement. Donc en fait les réseaux je les ai représentés…
08'00
Par exemple les villages ne sont souvent pas très loin de rivières parce que les gens se sont localisés sur des terrasses alluviales. Ils ne se mettaient pas loin des rivières parce qu'ils ont besoin d'eau. La grosse rivière qui coule au milieu, qui fait rive droite et rive gauche de la vallée, qui est orientée nord-sud, n'est pas utilisée par les populations locales parce qu'il y a un trop gros différentiel entre la saison d'étiage, donc les eaux basses – l'hiver et le printemps –, et la saison de la mousson. Parce qu'il y a de la mousson et là le débit de la rivière est multiplié par dix. Ça charrie d'énormes rochers, ce n'est pas du tout possible de se servir de cette eau-là. Donc, eux, se mettent sur les petits torrents adjacents. C'est de cette eau dont ils se servent. Et donc je suivais juste les réseaux pour voir, j'avais un GPS, je prenais un point en me disant, « quand je rentrerai, si j'ai un système d'information géographique… »
09'04
C'est en gros, le lien entre une base de données et une carte, donc quand vous cliquez sur un point, vous savez que là c'est un point d'eau et vous pouvez le représenter, ça vous donne des informations. Ce n'est pas seulement une carte qui représente quelque chose, c'est un système d'information géographique. Ça vous donne de l'information sur l'espace. Donc je faisais ça. J'ai aussi cartographié les centrales hydroélectriques. Là, c'est pareil. Les centrales hydroélectriques sont des infrastructures, donc ça se voit. Je partais du bas, là où l'eau est rejetée dans la rivière, j'avais mon GPS et je dessinais en même temps que je prenais un point GPS au niveau de la centrale, au niveau des tuyaux. J'arrivais souvent à un premier



VALLÉE DE L'EVEREST 150228_Villages de Chuserma et de Phakding séparés par la rivière Dudh Koshi. Deux villages deux répartitions de l'habitat, groupé sur la route touristique de l'Everest ou dispersé dans le tissus agricole OBSERVER LES LOCALITÉS

bassin…
[…]
10'05
Je faisais des enquêtes qu'on avait préalablement préparées dans notre laboratoire. Comme on était plusieurs à partir sur le terrain, il y avait le doctorant et il y avait moi. Le doctorant, comme il était dans un programme, il devait à la fois bosser pour sa thèse et bosser pour le programme. Donc on avait deux questionnaires sur tablettes. Parce que ce qui était important c'est que pendant que lui menait ses enquêtes en amont, moi il fallait que j'aie les mêmes en aval. Donc on avait le même protocole d'enquête.
P : Que vous vous étiez définis ?
M : Qu'on avait défini ensemble. Un sur l'électricité et un sur l'eau. Pour voir s'il manquait d'eau, quand il manquait d'eau quelle était la raison ? Est-ce qu'ils pensaient que c'était le tourisme ?
11'04
Est-ce qu'ils pensaient que c'était autre chose ? Pour essayer d'évaluer leur consommation en eau. Pareil pour la consommation d'électricité, s'ils avaient des problèmes d'électricité, dans quelle

mesure ils pensaient que ça pouvait être les touristes les responsables du fait qu'ils manquaient d'électricité s'ils en manquaient. Au départ, on est même partis du postulat que tout le monde n'avait pas l'électricité et que seuls ceux qui accueillaient des touristes en avaient. Et en fait [*Rires*]…
P : En fait non ?
M : On est arrivés sur place et le premier jour on s'est rendus compte que tout le monde avait l'électricité. Donc voilà, le protocole qui part à la poubelle. Bon, au final on a réussi à bricoler quelque chose pour avoir le même protocole. En fait on a identifié des problèmes auxquels on n'avait pas pensés. Mais c'est vrai que l'hypothèse principale, quand elle part à la poubelle le premier jour de terrain, et qu'il reste deux mois, petite angoisse… [*Rires*].
12'07
P : Est-ce que les zones où il n'y avait pas du tout de touristes, il y avait quand même de l'électricité ?
M : Alors oui, il y en avait.
P : Parce qu'on pourrait quand même penser que le tourisme est un facteur influent qui permet de profiter à tout le monde.
M : Complètement. De toute façon, même la deuxième année où je suis partie dans un espace où il y avait moins de touristes, on se rend compte, qu'en fait, ce village-là qui ne reçoit pas beaucoup de touristes est complètement intégré dans le système touristique.
[…]
00005.MTS
02'01
P : Si on sait que le tourisme est complètement influent, toi, ton travail il intéresse en quoi ? C'est-à-dire qu'est-ce que tu essaies de qualifier ? Ce sont des réseaux d'influence ?
[…]
M : Le tourisme était systématiquement pointé du doigt comme destructeur de l'environnement. Nous, ce qu'on a montré c'est qu'au contraire, grâce au tourisme, grâce à d'anciens touristes qui finançaient des projets hydro-électriques, ou en tout cas qui contribuaient à mettre les Sherpas en lien avec des réseaux mondiaux pour la protection de l'environnement, pour le financement de projets sociaux comme l'hydroélectricité, on était passé d'un système énergétique tout bois et un peu de kérosène – donc pas top non plus… – à un système énergétique centré sur l'eau. Donc, il y a eu un changement de paradigme au niveau de la ressource et c'était ça qui était intéressant. Au final on se rendait compte d'ailleurs que, toutes les autres vallées où il n'y a pas de tourisme, ils n'ont pas l'électricité et ils sont encore au bois pour cuisiner et se chauffer.
04'11
Là c'est en train de changer. Et l'eau est une des énergies les plus propres. Alors il y a des problèmes mais c'est une énergie beaucoup plus propre et les forêts sont très préservées.
P : Oui mais en contrepartie on pourrait objecter que le tourisme aussi apporte énormément de déchets.
M : Oui, oui. Bien sûr, parce qu'il y a plus de monde effectivement il y a plus de déchets. Une association s'est montée, qui s'appelle le SPCC. Elle se finance grâce à la pose des échelles dans l'Everest et elle se charge de récupérer pas mal de déchets. Et de toute façon le tout plastique est aussi arrivé au Népal. Effectivement, un Népalais polluera 20.000 fois moins qu'un Occidental mais les gens sont quand même pas mal responsabilisés.
[…]
06'03
Mais j'aimerais bien qu'on montre que voilà… Parce que, dans les articles scientifiques, tous les scientifiques disent que le tourisme c'est mal, qu'il faut le limiter très strictement. Et les Sherpas nous disent « bah non ». Il y a beaucoup de scientifiques aussi qui sont dans le paradigme de la nature intouchée. Il y a quand même pas mal de touristes qui reprennent ce genre de discours, qui disaient : « ouais mais c'était quand même mieux avant ». Tu leur demandes s'ils voudraient revenir à l'époque où ils avaient dix enfants, pas d'électricité, où il fallait qu'ils aillent chercher l'eau au seau… les Sherpas, ils ne sont pas d'accord. Aujourd'hui, l'ethnie Sherpa c'est une des ethnies qui réussit le mieux au Népal. Tous leurs enfants font des études aux États-Unis, ils sont sponsorisés par des anciens touristes, ils deviennent avocats, médecins, infirmiers, ils ont des super professions. Donc effectivement il y a des inquiétudes quant à l'avenir du territoire parce que quand les enfants partent tous, une fois qu'ils sont diplômés d'une université américaine, c'est quand même rare qu'ils retournent s'enfermer dans le Khumbu pour accueillir des touristes.

07'08

Donc il y a cette problématique-là. C'est-à-dire que les Sherpas ont accédé à un statut de mondialité que ne peuvent pas avoir pas mal d'autres ethnies au Népal. Donc ça, c'est aussi une des choses qu'on a mis en valeur, mais on ne s'attendait pas du tout à voir ça en y allant.
P : Et ça, tu l'as découvert au moment des entretiens quand justement les Sherpas te racontent que leurs fils ou leurs filles ont fait leurs études… ?
M : Alors ça, c'était surtout la thèse de mon collègue. Mais en fait, comme vous passez du temps sur le terrain, les gens vous parlent. Et en fait, les enquêtes nous permettent d'avoir des statistiques, ça nous permet de faire des diagrammes, c'est très bien, on a besoin de ça pour publier. Mais ces échanges, c'est ce qui est très intéressant – et moi c'est là où j'ai compris le terrain, enfin le territoire sur lequel je travaillais.
08'00
Quand j'y étais il y a eu Losar. Losar, c'est le nouvel an tibétain, les Sherpas étant d'anciennes populations tibétaines, enfin d'origine tibétaine, c'est une fête qui est célébrée. […] J'étais invitée à la soirée de Losar dans un des lodges. Chaque année une famille est choisie pour être l'hôte de l'année suivante. Donc on a été invités dans un lodge. Et comme les gens étaient bourrés et que moi j'étais un peu la nouveauté, ils m'ont parlé. Et ils m'ont dit pas mal de choses qu'ils avaient sur le cœur, sur le fonctionnement de leur village, de leur territoire, sur les injustices qu'ils ressentaient… Je les avais interviewés ces gens, je leur avais demandé, ils ne m'avaient pas dit. Et là, je n'avais pas ma tablette, je n'avais pas mon enregistreur, j'étais descendue, je picolais… Rolalah, les informations que j'ai reçues.
09'10
P : Tu les as utilisées après ?
M : Alors, je ne cite pas de noms mais moi ça a éclairé ma compréhension. En fait, les données que j'avais étaient intéressantes, mais ça a éclairé mon analyse de ces données-là.
P : Ça va avec la question que je voulais te poser, que, dans certains domaines de recherche, on dit qu'on peut envoyer des gens sur le terrain et qu'ensuite la recherche se fait en labo. Certains chercheurs ne vont pas sur le terrain.
M : Oui, je ne crois pas à ça.
P : Évidemment, la réponse n'est pas du tout celle-ci pour toi ? Tu viens de le dire, mais qu'est-ce que ça apporte de plus d'y aller ? Plutôt que d'utiliser des données, disons objectives, que tu aurais reçues ?
M : Le terrain il est relationnel. Il est dans la construction d'une relation.
10'01
Et c'est pour ça que c'est important de passer quand même un peu de temps sur le terrain et pas de faire des sauts de puce de dix jours, les gens n'ont pas le temps de s'habituer à vous, ils n'ont pas le temps de vous faire confiance, ils n'ont pas le temps de voir que vous ne cherchez pas à leur nuire ou à écrire n'importe quoi. Vous travaillez sur un territoire mais le terrain, c'est plus de la relation qu'autre chose. Il ne faut pas penser que le terrain est un espace bien délimité. Le terrain se passe sur un territoire mais c'est aussi les gens qui le font. En tout cas, quand vous êtes en sciences sociales c'est sûr.
P : Donc pour bien comprendre le terrain il faut rester longtemps sur le terrain ? C'est ce que tu penses ?
M : Ça dépend de ce que vous venez observer j'imagine.
P : Dans ton cas en tout cas…
M : Pour moi, oui, c'était évident que le fait d'accepter des journées où je ne faisais rien, c'était important. Rien, juste être là avec eux, cuisiner avec Madidi, aller aux champs avec son mari.
11'05
Enfin vivre leur vie aussi, montrer qu'on est intéressés, leur raconter des choses sur moi, ma vie…

VALLÉE_DE_L'EVEREST
150210_Transect_(remontée)_
pour_cartographier_le_système
hydroélectrique_de_la_rivière_
Chuserma_affluent_de_la_Dudh_
Koshi
CARTOGRAPHIER

VALLÉE_DE_L'EVEREST
160226_transect_système_
hydroélectrique_de_la_
Kharikhola
TRACER

VII

SUR LA TRACE DES BALEINIERS BRETONS. LE PERSÉVÉRANT

Ce travail prospectif est à la fois une performance de marche et une recherche autour du son et de l'image. « Pas, sur les traces des baleiniers bretons » a pour point de départ une volonté de découvrir différents lieux en Bretagne ayant eu un passé en lien avec la chasse de la baleine. La Bretagne, terre de marins par excellence, a la particularité d'avoir plusieurs ports ayant armé des navires baleiniers. Quelles sont les traces qui subsistent, que reste-t-il de cette histoire baleinière?
La première partie du voyage (la seconde est à venir) a consisté à relier par la marche Saint-Malo, cité historique comptant au moins huit navires baleiniers, à Binic, petite ville balnéaire, n'en ayant armé seulement que deux. 135 kilomètres sur le GR34, seul. Le voyage est raconté dans un film sonore enregistré sur la route.
Prochaines étapes : de Brest à Lorient et de Nantes à la Rochelle.

BRETAGNE
17 AU 27 AVRIL 2019

PAS

AXE 1 : Sur les traces de Melville
AXE 2 : Mobilité des objets et du regard
AXE 3 : Art et écologie
AXE 4 : Analyse et expérimentation d'une pratique créative de terrain

MEMBRE DE L'ÉQUIPE : Étienne Beaudouin



« Ils disent qu'il y a peut-être un monstre des mers énorme qui emporte les navires. »

Swan, 9 ans 1/2,
fils d'Alain, pêcheur breton

SAINT-CAST-LE-GUILDO
190422_Pêche_dans_les_flaques
RENCONTRER

LISTE DES VILLES FRANÇAISES AYANT CONSTRUIT OU ACHETÉ DES NAVIRES BALEINIERS

VILLES	NOMBRE DE NAVIRES AYANT ABANDONNÉ LA PÊCHE, VENDUS OU CONDAMNÉS
- LE HAVRE	48
- NANTES	27
- DUNKERQUE	3
- DIEPPE	3
- St MALO	8
- GRANVILLE	1
- LA ROCHELLE	3
- CHERBOURG	1
- BORDEAUX	1
- MARSEILLE	1
- RENNES	
- LORIENT	
- PAIMPOL	
- BREST	
- BAYONNE	

Je n'ai pas le compte exact pour chaque ville, mais il est sûr que celles qui figurent dans la liste aient bien armé des navires baleiniers. St Malo est assez pauvre en documentation (il devrait n'y avoir que une douzaine de baleiniers, et la Grande Pêche employait suffisamment de marins, la preuve avec l'exemple de Surcouf). Je pense pouvoir trouver mieux à Brest et encore mieux à Nantes.

SAINT-MALO
190418_Prise_d'informations
SE_DOCUMENTER

SAINT-JACUT-DE-LA-MER
190420_Rencontre_avec_un_
photographe_amateur_et_un_
hibou_des_marais
RENCONTRER

SAINT-MALO
190419_Départ_0km
CHERCHER

PLURIEN
190424_92km_la_plage_de_galet_
Parenthèse
ENREGISTRER

PAS





SAINT-MALO
190418_Retrouvailles_avec_de_
vieilles_connaissances
ARPENTER



SAINT-BRIAC-SUR-MER
190419_Après_30km_de_marche
TESTER_LE_DISPOSITIF

SAINT-MALO
190417_Se_raconter
DOCUMENTER

pêche de la baleine. Ces croquis sont d'un grand intérêt car ils ont été pris sur le vif par un témoin oculaire (Coll.

EMBOUCHURE DU GOUESSANT
190424_115km_erreur_de_parcours
PERSÉVÉRER

SAINT-CAST-LE-GUILDO
190423_75km_vue_embarquée
REPARTIR

SAINT-CAST-LE-GUILDO
190422_Lendemain_difficile_Visite_du_port_de_pêche_avec_Alain_et_Swan
DÉCOUVRIR

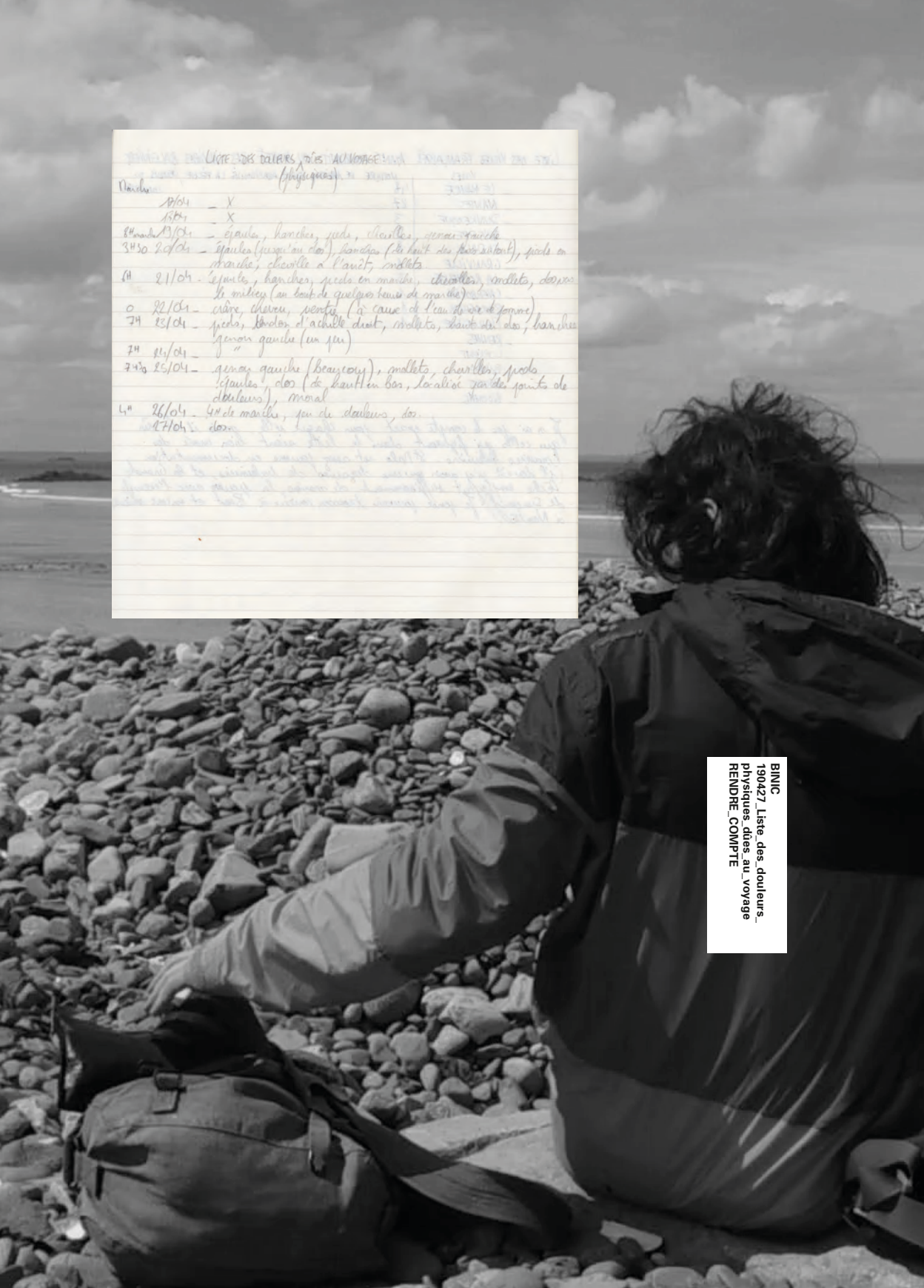
SAINT-MALO
190418_Croquis_d'études_sur_la_pêche_de_la_baleine_réalisés_sur_le_vif_par_Ambroise-Louis_Garneray
SE_DOCUMENTER





BINIC
190426_Fin_de_la_première_
partie
TROUVER_DES_TRACES

EMBOUCHURE DU GOUESSANT
190425_125km_proche_du_but
ARRIVER



LISTE DES DOULEURS DÛES AU VOYAGE
(physiques)

Marche

20/04 - X
15/04 - X
8H marche 13/04 - épaules, hanches, pieds, chevilles, genou gauche
3H30 20/04 - épaules (jusqu'au dos), hanches (du haut des fesses inclus), pieds en marche, chevilles à l'arrêt, mollets
6H 21/04 - épaules, hanches, pieds en marche, chevilles, mollets, dos au milieu (au bout de quelques heures de marche)
0 22/04 - crâne, cheveux, ventre (à cause de l'eau de vie de pomme)
7H 23/04 - pieds, tendon d'achille droit, mollets, haut du dos, hanches genoux gauche (un peu)
7H 24/04 - " "
7H30 25/04 - genou gauche (beaucoup), mollets, chevilles, pieds épaules, dos (de haut en bas, localisé par des points de douleurs), moral
4H 26/04 - 4H de marche, peu de douleurs, dos.
27/04 - dos.

BINIC
190427_Liste_des_douleurs_physiques_dûes_au_voyage
RENDRE_COMPTE

ENTRE_EROUY_ET_PLÉNEUF-VAL-ANDRÉ
190422_Temps_de_pause
CHERCHER

VIII

DE L'IMPULSION À LA RAISON

Herman Melville ponctue l'épopée du *Pequod* par des chapitres entièrement consacrés à l'étude des cachalots. Ces césures scientifiques dans la narration sont autant de clés pour découvrir et connaître l'objet de la quête d'Achab tout en servant de points d'ancrage dans le réel. François Sarano, à l'inverse, envisage la recherche scientifique d'un point de vue sensible et poétique. À partir de nos deux expériences à Manosque et en Bretagne, en mêlant méthode scientifique, expérimentations *in situ* et recherche artistique, nous tentons de comprendre ce que peuvent être les éléments structurants de la recherche en arts, mobile, dans le sillage Melville.

TRADUIRE L'EXPÉRIENCE

Étienne Beaudouin, plasticien et technicien sonore

TRADUIRE L'EXPÉRIENCE : DE L'IMPULSION À LA RAISON

Melville a bâti son roman *Moby-Dick ou le Cachalot* comme un dialogue entre fiction et réalité, entre imaginaire et raison. Il construit son livre en y incluant des chapitres entiers consacrés à la cétologie, avec un vocabulaire spécifique découlant de ses observations et de ce qu'il a pu lire. Dès l'introduction de son livre, dans les *Extraits*, Melville inclut quelques notes scientifiques au milieu de passages narratifs allant de la Bible aux chansons de baleiniers. On y trouve par exemple John Hunter – « Ce sont dix ou quinze gallons de sang que le cœur envoie d'un coup d'une vitesse extrême[1] » –, ou encore Paley – « L'aorte de la baleine a un plus grand diamètre que la conduite d'eau principale du pont de Londres, et l'eau qui court dans ce conduit en grondant possède une impétuosité et une vitesse moindres que celles du sang qui jaillit du cœur de la baleine[2] ». Ces considérations apparaissent par la suite dans le livre tout au long de la narration, sans en changer nullement le cours[3]. Ils ne sont que des épisodes visant à connaître biologiquement l'animal poursuivi, dans le but que le lecteur puisse, en même temps qu'il suit l'histoire, enrichir sa connaissance sur les cachalots.

Mêler imaginaire et raison, c'est aussi ce qu'a fait Jean Giono lorsqu'il a dicté son roman *Fragments d'un paradis*. L'*Indien*, le navire dont on suit l'histoire durant tout le livre, a pour vocation la recherche scientifique. Il part pour approfondir les connaissances que l'on a des îles et des espèces qui vivent à l'extrême sud de la Terre. « Notre expédition a pour *but avoué* d'explorer la partie ouest de la terre de Graham, et d'effectuer des études sur la Zoologie, la Botanique, la Géologie, la Paléontologie, la Bactériologie, l'Hydrographie, l'Océanographie, la Météorologie, le Magnétisme terrestre, l'Électricité atmosphérique, et la Gravité. […] Si nous pouvons descendre au-delà du 66e degré parallèle, nous le ferons ; mais nous avons autant de travail au-dessus du cercle antarctique qu'au-dessous[4]. » Dans son livre, Giono raconte une histoire, mais ponctue également son récit d'épisodes scientifiques dédiés à l'observation d'espèces animales ou végétales. Lier constamment, dans une fiction, des éléments inventés à d'autres prouvés scientifiquement permet de donner une valeur au récit et tend à le rendre crédible. Les deux auteurs cités précédemment sont ceux qui ont fourni le terrain d'exploration et de recherche en arts sur lesquels

1 Herman Melville, *Moby-Dick ou le Cachalot*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », trad. Philippe Jaworski, 2006, p. 14.
2 *Ibid.*
3 On pense notamment au chapitre XXXII « Cétologie », qui commence comme ceci : « Nous sommes à présent hardiment lancés dans l'abîme, et serons bientôt perdus dans ses immensités, loin de tout port et de tout rivage. Auparavant, et en attendant de voir le *Pequod* couvert d'algues naviguer bord à bord avec les carènes des Léviathans hérissées de bernaches, il convient, en manière de prélude, d'évoquer une question quasi nécessaire à une juste et méthodique compréhension des diverses et très spéciales allusions et révélations léviathanesques qui vont suivre. Ce que j'aimerais vous présenter maintenant, c'est une vue systématique de la baleine dans toute la variété de ses espèces, mais la tâche n'est pas aisée. », *op. cit.,* p. 157.
4 Jean Giono, *Fragments d'un paradis*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2010 (1948), p. 48-49.

nous avons travaillé pendant l'année 2019 avec le projet Moby-Dick. Leur lecture nous permet d'établir un lien entre récit d'invention et connaissances scientifiques, autrement dit, entre imaginaire et raison.

« La relation que l'imaginaire a avec la raison ressemble, pour un voilier, au couple formé par la voile et la dérive. La voile, c'est ce qui permet de capter la force du vent et d'avancer et la dérive du bateau, c'est ce qui l'empêche d'aller n'importe où[5] ». Ce que dit Étienne Klein dans cette conférence, même s'il parle de la manière de trouver des idées nouvelles en sciences, fait écho à notre façon de procéder pour la recherche en arts. Nous avons besoin de mettre en place des protocoles afin de pouvoir travailler lors d'une mission de terrain. Selon l'endroit où l'on se rend, chacun a une méthode, une vision des choses et une envie qui lui est propre, donnant ainsi une multitude de façons d'aborder cette recherche. Pour la comprendre et en saisir la substance, il faut expérimenter et analyser les sessions sur le terrain et ce qui en découle (formes produites, écrits, connaissances, etc.). Nous ne tenterons pas de donner ici la définition globale de ce qu'est la recherche en arts sur le terrain, mais nous essaierons plutôt d'établir un système composé d'éléments récurrents afin de tester le sens du terrain pour la recherche en arts, à travers le prisme de nos deux expériences menées en 2019 à Manosque et en Bretagne. À partir de celles-ci, comment peut-on établir un système permettant de dégager des éléments structurants de la recherche en arts sur le terrain ?

Comme l'écrit Gilles Deleuze, « ce qui m'intéresse, ce sont les rapports entre les arts, les sciences et la philosophie. Il n'y a aucun privilège d'une de ces disciplines l'une sur l'autre. Chacune d'entre elles est créatrice. Le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la philosophie, créer des concepts […].[6] » Cette volonté d'établir des liens entre sciences et arts nous a poussé à formuler la recherche en arts sur le terrain par une équation puisque les mathématiques sont un langage qui se veut rationnel et duquel émerge une volonté de comprendre des phénomènes qui nous dépassent. Même si elles ont pour objet les propriétés des grandeurs calculables, en appliquant des règles et en suivant un raisonnement logique, elles nous permettent d'expliquer ce qui nous entoure, de le formuler de telle sorte qu'on puisse le concevoir et, de cette façon, le maîtriser. Vouloir traduire l'expérience vécue sur le terrain – et tout ce que cela implique – en équation permet de construire un système qui prétend maîtriser des facteurs non maîtrisables. La formule mathématique est un système, dont les éléments interagissent.

5 Étienne Klein, *D'où viennent les idées scientifiques ?*, conférence au collège Universcience, Cité des sciences et de l'industrie, à 3 min 20 s, https://youtu.be/RIvzvSNFQ9E, 2010, consulté le 25 août 2020.

6 Gilles Deleuze, cité dans l'article de Claude Faure, « Une nostalgie d'encyclopédie », *in Autrement*, n° 158, Paris, octobre 1995, p. 194.

Soit l'équation :

$$rt = y(x(L+e+D)+xP)$$

où *rt* = résultat du terrain
x = inconnue / hasard
y = sensibilité artistique / choix / capacité de décision
L = lieux
e = exploration
D = documentation
P = postproduction

Les composantes y interviennent ponctuellement, une ou plusieurs fois, à différentes étapes de la recherche et en font partie intégrante. Chaque terme de cette équation découle d'une expérimentation du terrain, seul ou en groupe. Ils se sont imposés par leur répétition systématique au cours des expériences conduites au sein du projet Moby-Dick. Si chacune des actions est assez générale, elles n'en sont pas moins indispensables. Elles sont volontairement globales pour pouvoir être justes. Effectivement, il n'y a, dans cette équation, aucune valeur numérique. On notera toutefois que l'inconnue et/ou le hasard apparaissent à deux reprises.

Nous allons, avant de détailler cette équation et ses composantes, revenir rapidement sur les deux missions de terrains effectuées en 2019, afin de présenter leur contexte et leurs enjeux.

La mission Manosque s'est déroulée en mars 2019, sur une invitation du directeur du centre Jean Giono, Frédéric Martos, avec cinq membres du projet Moby-Dick, dans le but d'aller chercher d'éventuelles traces melvilliennes chez Giono. Elle avait aussi pour but d'interroger l'écopoïétique, la mobilité des objets et du regard, l'usage du numérique et l'arpentage du territoire. Nous retrouvons les mêmes interrogations dans la mission Bretagne, effectuée seul en avril 2019, où néanmoins, ce ne sont plus les traces melvilliennes chez Giono qui nous intéressaient, mais bel et bien le sillage de Melville et les traces d'un passé baleinier dans une partie de ce territoire. En résulte deux pièces, l'une audio et l'autre audiovisuelle. La première vise à traduire par le son, et plus particulièrement le bruitage, le seul récit maritime de Giono, *Fragments d'un paradis,* et le voyage de l'*Indien*, un bateau d'exploration. La seconde a pour but de raconter un trajet effectué à pied en quête d'indices pour retrouver les traces des baleiniers bretons.

D ET P = DOCUMENTATION ET POSTPRODUCTION : AVANT, PENDANT ET APRÈS

Ces deux étapes, même si elles arrivent en deux temps distincts, voire opposés, sont essentielles. On ne part pas sur le terrain sans l'avoir préparé. La lecture, la prise d'informations, le repérage sur des cartes, constituent le premier stade de documentation. Ce temps permet de s'imprégner d'un lieu et fournit des éléments fondamentaux pour la réalisation de la mission sur le terrain.

Il détermine une zone de recherche élémentaire et réduit les possibilités d'errances. Pour Manosque, la bande-son du voyage de l'*Indien* découle d'une lecture méticuleuse de *Fragments d'un paradis*[7] qui constitue une base de documentation, ainsi que celle de *Jean le Bleu*[8] et de *Le chant du monde*[9]. Tous les éléments sonores décrits par Giono ont été recensés afin de trouver un moyen de les reproduire avec les objets qui nous entouraient à Manosque. Cette base littéraire, recoupée avec des interviews, des articles concernant Giono, et les entretiens effectués sur place, a permis la réalisation du récit sonore *04100 Manosque-Sur-Mer*[10]. Pour la Bretagne, il s'agit particulièrement d'une étude des cartes, des différentes possibilités de trajets, et des documents disponibles sur Internet qui ont défini la trajectoire du voyage. La documentation, qu'on entend ici comme la recherche d'informations, s'effectue également pendant la mission de terrain. Les documents disponibles au préalable ne sont pas forcément les mêmes que ceux que l'on trouve sur place et sont généralement moins précis. Il est important de continuer à se documenter tout au long du terrain. Cependant, la documentation a un double sens. En effet, si, comme nous venons de le dire, elle consiste à appuyer ce que l'on avance sur des écrits ou des images, elle signifie également « rechercher, recueillir, sélectionner, classer, diffuser et conserver tous documents portant sur un ou des sujets[11] ». Autrement dit, nous sommes, au cours de la mission, tenu de fournir des preuves attestant de l'avancée de la recherche. Photographies, vidéos, sons, dessins, textes, sont autant de documents que nous réalisons et sur lesquels nous devons nous appuyer. En arts, ces pièces constituent également une base pour la création.

Cela nous emmène à la question de la postproduction. Ce terme englobe l'ensemble des opérations, principalement numériques dans notre cas, réalisées sur les documents *a fortiori* après la mission sur le terrain. Cela étant dit, cette définition n'est pas valable pour Manosque où ces opérations ont été effectuées sur place. La postproduction est l'étape où on peut prendre du recul sur les documents enregistrés et choisir quelle place leur accorder. Elle permet de déterminer ce que l'on veut transmettre de l'expérience vécue et admet une modification des documents. Par exemple, les sons enregistrés pour la réalisation de *04100 Manosque-Sur-Mer* sont à la fois des témoins des recherches effectuées, qui visaient à retrouver des ambiances vernaculaires de la région, mais également le support de l'invention d'une atmosphère maritime. Par la modification numérique de ces enregistrements, nous avons pu détourner ces sons pour en faire quelque chose de totalement différent. Il s'agit ni plus ni moins d'une falsification de documents dans un but créatif. Au contraire, pour la Bretagne, les enregistrements et prises de vues n'ont été que très peu (voire pas du tout) retouchés. C'est par le montage, par leur agencement, qu'ils permettent de retracer le voyage et ont ici valeur de témoins.

7 Jean Giono, *Fragments d'un paradis*, *op. cit.*
8 Jean Giono, *Jean le bleu*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 2074, (1932).
9 Jean Giono, *Le chant du monde*, Paris, Gallimard, «Folio», 1971, (1934).
10 C'est le nom de la bande-son réalisée lors de la mission à Manosque. Elle peut être écoutée à l'adresse suivante : https://mobydickproject.com/manosque
11 « Documentation » : CNRTL, http://cnrtl.fr/definition/documentation, consulté le 14 septembre 2020.

L ET e = LIEUX ET EXPLORATION

Bien entendu, lorsque l'on parle de la pratique sur le terrain, celui-ci joue un rôle prépondérant. Le lieu, c'est une portion déterminée de l'espace[12]. Cependant, il peut à la fois être unique, mais également être composé d'une multitude d'endroits. Prenons l'exemple de Manosque. La ville est, en soi, un lieu et constitue, par appellation, le terrain. Mais si l'on regarde le déroulement de ce dernier, on se rend compte que Manosque n'est pas le sujet primordial. En revanche, le Paraïs (la maison de Jean Giono), le Centre Jean Giono et l'appartement où l'équipe logeait sont les lieux les plus importants du séjour, et ce sont eux qui constituent le terrain Manosque. La Bretagne également n'est pas le terrain en soi, c'est la ligne dessinée par la marche et les endroits où je me suis arrêté qui font terrain. Ce sont ces endroits où on documente, on découvre, on explore, qui sont le terrain. L'exploration est une étape importante. On pourrait également l'appeler « repérages » puisque c'est l'étape où l'on prend conscience de ce qu'est le terrain, de ses limites et de ce qui le constitue en profondeur. Le terme même va plus loin : l'exploration, c'est aller à la rencontre de l'inconnu, c'est parcourir afin de recueillir des informations qui permettront de choisir la direction à prendre. C'est l'étape de découverte de laquelle va découler la suite du travail effectué sur place, puisque c'est elle qui va déterminer où l'on va se fixer, plus ou moins longtemps, pour travailler. L'exemple le plus flagrant est celui de la Bretagne. L'idée initiale du projet consiste à aller sur les traces des baleiniers bretons avec un minimum de moyens financiers. La marche est donc la méthode de déplacement la plus adaptée pour cette mission. Elle offre également une façon d'explorer plus poussée puisqu'elle permet de s'arrêter partout, de prendre le temps de se perdre et de se mettre au rythme du territoire que l'on arpente. « Ainsi la grande séparation du "dehors" et du "dedans" se trouve bouleversée par la marche. Il ne faudrait pas dire qu'on traverse les montagnes, les plaines, et qu'on s'arrête dans les gîtes. C'est presque le contraire : pendant plusieurs jours, j'habite un paysage, j'en prends lentement possession, j'en fais mon site[13]. » Ce qu'explique Frédéric Gros, c'est une sensation ressentie lorsque l'on passe plusieurs jours à marcher. Le territoire traversé à pied se transforme et on apprend à le concevoir comme étant un abri. On ne fait pas que fouler le sol, être à la surface d'un chemin : on le connaît de l'intérieur. C'est par cette pratique quotidienne de la marche – une des formes les plus poussées d'exploration puisque ce que l'on cherche n'est pas visible aux premiers abords, mais le devient – la curiosité et, comme nous le verrons plus tard, la capacité à prendre des décisions, que nous traçons nos propres frontières du terrain initial.

12 « Lieu » : CNRTL, http://cnrtl.fr/définition/lieu, consulté le 14 septembre 2020.
13 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord, 2010, p. 50.

x = INCONNUE / HASARD

Le choix du terme *inconnue* est une référence directe au langage mathématique mais qui, néanmoins, pousse à la rêverie et au développement de l'imaginaire. Le hasard ou l'inconnue, c'est ce que l'on ne peut pas prévoir. C'est d'ailleurs un mathématicien français, Antoine-Augustin Cournot, qui donne une définition du hasard particulièrement intéressante : il naît de la « rencontre entre deux séries causales indépendantes[14] ». Autrement dit, le hasard n'existe que lorsqu'une cause produisant un effet rencontre, de façon spontanée, une autre cause produisant un autre effet et dont la rencontre, la percussion, va déboucher à son tour sur une cause qui produira, plus tard, un effet. Le fait d'ignorer d'où proviennent ces causes et ce qui les a provoquées, c'est ce que l'on dénomme le hasard. L'inconnue, lorsqu'on la rencontre, n'en est plus une. Dans notre cas et dans l'équation, le hasard et l'inconnue sont deux choses différentes, mais néanmoins rattachées. Elles sont liées parce qu'on ne peut les maitriser et symbolisent justement le lâcher-prise dont il faut faire preuve sur le terrain. En fin de compte, les deux interviennent ponctuellement, à l'instant, « au point de concours du lieu et du présent : *hic et nunc*.[15] » De cette définition de l'instant de Gaston Bachelard découle également notre vision du hasard. Son intervention est en lien étroit avec le fait d'expérimenter le terrain instant après instant. Ne laisser de place ni à l'inconnue ni au hasard revient à passer à côté d'une mission sur le terrain, puisqu'on ne peut maîtriser ni l'un ni l'autre. La présence du hasard dans l'équation et sur le terrain est inévitable. Il intervient comme un électron libre venant de temps à autre percuter notre cheminement créatif, et fait partie pleinement du résultat final. On ne cherche pas ici à connaître la valeur de *x* ou l'importance que l'inconnue et le hasard occupent dans la création, mais on sait qu'ils vont apparaître dans le résultat de la recherche. Justement, ils peuvent faire irruption à tout moment : dans le lieu, pendant l'exploration et la documentation, mais également lors de l'étape de postproduction. Ils peuvent avoir un aspect positif ou négatif. Dans le cas de la Bretagne, ils ont provoqué des rencontres inattendues et ont permis une exploration plus poussée que celle espérée. Pour Manosque, à l'inverse, ils ont joué le rôle de perturbateurs, si bien que la planification effectuée en amont s'est retrouvée fortement compromise. En revanche, comme pour toute situation dont l'objectif n'est plus réalisable, ils ont poussé à retourner l'échec, et donné au projet une autre forme. D'une certaine manière, le hasard et l'inconnue interviennent constamment, libre à nous de choisir de les inclure ou non dans le résultat du terrain.

14 Bertrand Saint-Sernin, « HASARD », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 15 mai 2015, URL : http://www.universalis.fr/encyclopédie/hasard

15 Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche Essais, 1992, p. 31.

BRETAGNE_VERS_NOTRE-DAME-DU-GUILDO
190421_53km, 20.3kg
PARENTHESE

MANOSQUE
190328_studio_de_bruitage_improvisé
FABRIQUER_LES_SONS

y = SENSIBILITÉ ARTISTIQUE, CHOIX, DÉCISION

Comme nous venons de le dire, c'est cette capacité à faire un choix qui détermine la nature de la mission sur le terrain. Se documenter en amont, puis sur place, enregistrer, explorer, marcher, produire une pièce, laisser place au hasard, décider de se laisser porter : c'est pour cela que *y* vient englober toutes les autres composantes de l'équation. La capacité à faire des choix, en fonction de sa propre sensibilité, est ce qui détermine la forme que prend *rt*, soit le résultat du terrain. C'est cet équilibre entre imaginaire et raison, la place qu'on accorde à chacun d'entre eux, qui définit la réalité du terrain. Cela se manifeste à chaque instant avant, après et sur le terrain.

Quel est, *in fine*, le but de cette équation? Nous avons vu que l'organisation d'un système permet de nous mettre en confiance et se retrouve volontairement ou inconsciemment dans chacune des expériences vécues sur le terrain. Ce système cadre nos pensées et nos gestes et permet d'entrevoir un but à atteindre. Cependant, il est intéressant de noter que, s'il offre de produire des résultats dans un milieu rassurant, ses défaillances sont aussi fructueuses. Aucun système n'est infaillible, c'est lorsque que nous atteignons ses limites qu'il nous permet de prendre des décisions et de retourner l'échec, comme le cercueil de Quiqueg se transformant en bouée. L'incertitude qui accompagne ces défaillances peut à son tour devenir un chemin à suivre. *Le Retour de Moby-Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes* explore la vie de ces cétacés d'un point de vue scientifique et les relations que l'on peut entretenir avec eux. Dans son livre, François Sarano présente ses études approfondies avec un langage scientifique, mais à de nombreux égards, se place en marge des autres océanographes. On lui reproche une « attitude non scientifique[16] », versant dans « l'anthropomorphisme vulgaire et sentimental[17] ». En mêlant cette attitude non scientifique à ses recherches précises, il fait plus que de l'océanographie : il dépasse les frontières de sa discipline. Finalement, le choix d'une équation sur le modèle scientifique pour définir un exemple de recherche en arts sur le terrain est avant tout un acte artistique. « La poésie ne nie pas la rigueur du regard scientifique, elle l'humanise[18]. »

16 François Sarano, *Le retour de Moby Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les océans et les hommes*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 78.
17 *ibid.*
18 *ibid.*, p. 79.

IX

AUX ORIGINES DE MOBY-DICK

Vous connaissez désormais l'histoire. En 1839, Melville lit le récit de J. Reynolds, *Mocha Dick*, qui relate les péripéties d'un cachalot blanc qui croise les côtes de l'île Mocha (Chili). Cette lecture motive Melville et, en 1841, il embarque à bord du baleinier l'Acushnet en direction du Pacifique. Ainsi débute, stimulée par le texte, l'aventure melvillienne. Melville ne posera jamais un pied sur Mocha.

L'expédition « Aux origines de *Moby-Dick* » eut pour projet de remonter ces traces documentaires et romanesques, ainsi que celles de l'industrie baleinière, pour tenter de comprendre comment l'expédition alimente le récit, comment plus encore, à l'instar de l'aventure melvillienne, elle nourrit l'imagination et l'invention pour longtemps.

Le périple fut accompagné de péripéties, bien que nous avions longuement préparé le voyage. L'une d'elle peut être racontée puisqu'elle restera peu perceptible dans la démonstration visuelle. Le petit avion qui devait nous amener au point ultime de notre exploration, à 35 km au large de Tirua, sur l'île Mocha, ne nous y conduisit jamais en raison du mauvais temps et d'un pilote aussi inconstant qu'un courant d'air, ce qui ne fut peut-être pas plus mal puisque l'année d'avant, comme celle d'avant encore, cinq personnes avaient péri au cours de cette liaison risquée.

Ces complications suscitèrent plusieurs rencontres inattendues qui enrichirent particulièrement l'expérience et la compréhension du lien inaliénable qui relient l'écriture à des vies singulières qu'on ne peut qu'un tout petit peu comprendre en allant à leur rencontre et en s'effaçant derrière celles-ci. Ce constat vaut pour chaque situation rencontrée et il permet d'expliquer pourquoi la créativité artistique qui constituait notre bagage personnel, une façon de voir, fut essentiellement mise au service de la réception et de l'écoute, plutôt que de la production.

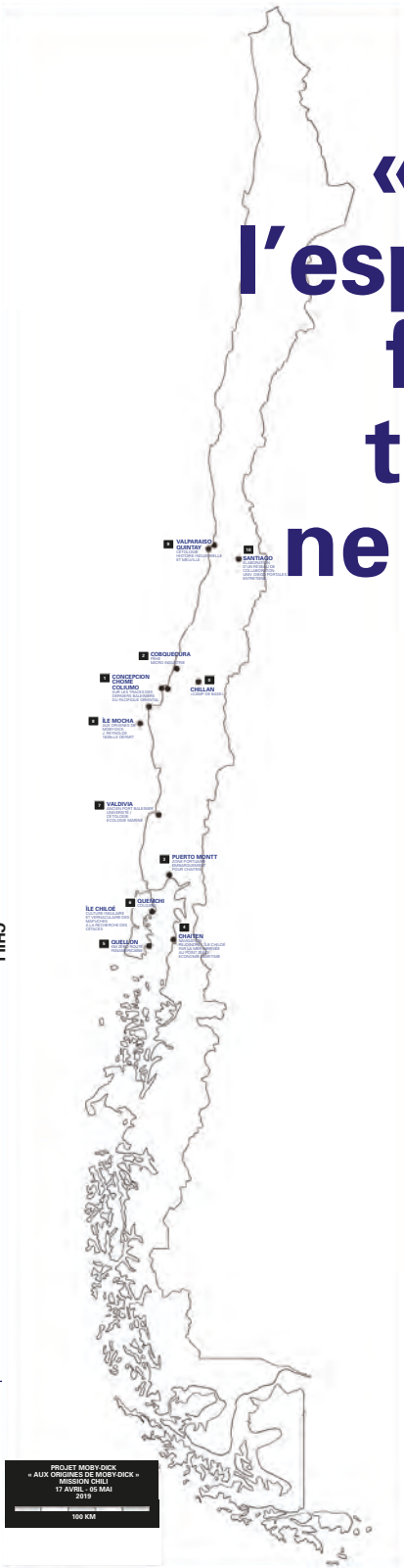
Les questions sont ici trop nombreuses pour être énumérées, touchent à la place de l'art, à l'étude du vivant, à l'industrie, à la reconversion écologique, au politique et tout simplement à la vie qu'on mène et qui met à mal tous les *a priori*. Images et entretiens qui suivent tentent d'en dresser le panorama.

MOCHA

AXE 1 : Sur les traces de Melville
AXE 2 : Mobilité des objets et du regard
AXE 3 : Éthologie et cétologie
AXE 4 : Construction d'un réseau d'échange / recherche France-Chili
AXE 5 : Analyse et expérimentation d'une pratique créative de terrain

MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Chloé Bappel, Tomas Smith et Pierre Baumann

SOUTIENS : UBM, Université Diego Portales (Santiago du Chili) et Carlos Smith.



« Il faut avoir l'esprit pur pour faire ça, si tu t'emmêles tu ne peux plus le refermer. »

Un pêcheur



CHILI_COBOUECURA
190420_toucher_le_Pacifique
VOIR_ÉCOUTER_SENTIR

CHILI COLIUMO
190420_Pezo_von_Ellrichshausen_
Casa_Poli_construite_par_les_
maçons_pêcheurs
CONSTRUIRE_CADRER_PENSER
L'ESPACE_CONVERSION_DES_
SAVOIRS



CHILI_COLIUMO
190420_Pezo_von_Ellrichshausen_
Casa_Poli
SCRUTER_L'HORIZON



CHILI_TAUCU
190420_les_filets_laissent_ce_
que_l'état_ne_prend_pas
LUTTER





CHILI_CALETA_COCHOLGUE
190421_tanner_la_peau_du_loup
DIALOGUER_ÉCOUTER

CHILI_CALETA_COCHOLGUE
190421_la_navette_passe_dans_
les_trous_du_filet
OBSERVER_ÉCOUTER

ENTRETIEN AVEC DEUX PÊCHEURS, COCHOLGUE, 21 AVRIL 2019

Pêcheur : Le poisson passe ici, et par là, et là il est pris. Ce filet n'est pas comme les autres. Celui-là est fait spécialement pour le congre. Pour là où il y a plus de pierres, il est mieux, là il y a le poisson, dans les pierres. Dans les hautes pierres sous la mer, il y a le poisson, le congre, et quand le congre sort de la grotte, il se prend là. Maintenant, ils nous éliminent. Maintenant ce sont les plongeurs qui sortent le poisson, ils en prennent beaucoup. Ça n'était pas comme ça avant, parce qu'avant tu jetais un de ces filets et tu le sortais rempli de poisson. Maintenant, un de ces filets peut te sortir environ trois ou quatre petits poissons. Et avant tu sortais vingt ou trente poissons avec pas plus d'un filet. Et maintenant les plongeurs ont commencé à arriver... avec leurs lampes torches, ils ont une lanterne et ils visent à l'intérieur de la grotte et le congre s'échappe et ils le tirent. Ils sortent 200 kilos, 500 kilos... Alors ils nous éliminent. Ce dommage est causé par le loup [il montre un trou dans le filet]. Est-ce que



CHILI_CALETA_COCHOLGUE
190421_la_menace_pèse
SENTIR_LE_DANGER

c'est le loup ? Toute cette déchirure, c'est le loup, ou pas ? Ça, ce n'est bien que du loup qui déchire tout. Et il n'y a pas de loi pour l'éliminer non plus, parce que si tu tues un loup, on t'envoie en prison pour cinq ans. Emprisonné pendant cinq ans pour avoir tué un loup. Bien sûr. Même celui qui tue un homme ne prend pas autant.

Il faut avoir l'esprit pur pour faire ça, si tu t'emmêles tu ne peux plus le refermer.

Ça peut s'étendre jusqu'au bateau bleu qui est là, tout ça s'étend. Et ça c'est la hauteur, là, pas plus. Parce que le poisson, pour ce filet, reste au fond de la mer. Tout au ras, donc il n'y a pas besoin de hauteur, juste de la longueur. Mais on en lance neuf, neuf comme ça. L'un est jeté ici, un autre par là-bas, encore un autre là-bas. À plusieurs endroits, comme ça – car le poisson n'est pas qu'à un seul endroit – parce que l'un d'eux doit attraper le poisson. On le jette uniquement quand il n'y a pas de lune. On le jette uniquement par nuit noire. Parce qu'avec la lune ça ne marche pas. Parce que le poisson ne prend pas. Et quand c'est la nuit, nuit noire, noire, noire, là on le jette. Et quand



il y a la lune on le sort pour le réparer, ce machin-là, puis quand il y a la nuit noire, on le rejette à nouveau.
Le meilleur moyen de tuer un loup c'est de le noyer. Parce que sinon le loup ne meurt pas, même si tu le frappes au fer, avec un bâton, à la hache, il ne veut pas mourir. Pour chasser un loup, il faut le garder une heure sous l'eau et là, il se noie, une heure. On le tue parce qu'il s'emmêle, et pour libérer le loup vivant... c'est impossible. Libérer le loup vivant... comment est-ce qu'on le libère ? Il faut le tuer, c'est tout. C'est pour ça qu'il faut le tuer et le noyer, car même si tu le frappes avec une hache, il ne meure pas. Ensuite tu peux enfin le sortir et le dépecer. Tu le dépèces, tu le décharnes et tu le manges. Et le loup est bien bon en *chicharon*. Une fois, quelqu'un a tanné la peau du loup, il l'a séchée, accrochée sur un mur. Le cuir du loup est éternel. Une paire de bottes de loup...

CHILL CHOME
190421_le_rocher_aux_oiseaux
LA_PUISSANCE_DU_MINERAL

CHILI_CALETA_CHOME
190421_sur_les_traces_de_la_
dernière_industrie_baleinière_du_
Pacifique_oriental
MESURER_L'ESPRIT_DU_LIEU

CHILI_CALETA_CHOME
190421_Chome_port_baleinier_
entretien_Fernanda_Andrades_
descendante_baleinier
TÉMOIGNAGE_ET_
VALORISATION_
ENVIRONNEMENTALE

CHILI_CALETA_CHOME
190421_ciel_gris_bon_augure
CHOISIR

CHILI_PUERTO_MONTT
190422_observer_les_flux
EMBARQUER

CHILI_PUERTO_MONTT
190422_dans_le_ventre_le_
chargement
EMBARQUER

CHILI_FERRY_JACAF
190422_la_passerelle_
d'embarquement
ESCALE

CHILI_FERRY_JACAF
190422_la_cabine
DORMIR SANS DORMIR,
OBSERVER_LA_VIE_A_BORD


CHILI_FERRY_JACAF
190423_chercher_la_nuit
SAISIR

CHILI_FERRY_JACAF
190423_La_timonerie
ECONOMIE_MARITIME

CHILI_ÎLE_CHILOÉ_QUEMCHI
190424_maison_Coloane_la_
minga
COLOANE_RÉÉCRIRE
MOBY-DICK_LE SILLAGE DE LA
BALEINE

CHILI_CHILOÉ_QUELLON
190423_Hito_Zero_terminus_de_
la_Panaméricaine_Deadhorse_
(Alaska)_Quellon_(Chili)
DÉBARQUER_COMMENCER_PAR
LE_BAS



CHILI_ÎLE_CHILOÉ_QUEMCHI
190424_maison_Coloane_les_
femmes_de_l'association_
Colonae
FILER_TRICOTER_FAIRE_LA_
MAILLE





CHILI_ÎLE_CHILOÉ_QUEMCHI
190424_maison_Coloane_l'intime-
reconstruit
ÉCRIRE

CHILI_ÎLE_CHILOÉ_CASTRO
190424_entretien_Gloria_Howes_
fondation_MERI
RECHERCHE_SCIENTIFIQUE_
ET_ÉDUCATION_
ENVIRONNEMENTALE



CHILI_ÎLE_CHILOÉ_QUEMCHI
190425_entretien_avec_Rosario_
Ateaga_artiste
ART_ET_TERRITOIRE_LOCAL_
INTERNATIONALISATION_
DE_L'ARTISTE



CHILI_ÎLE_CHILOÉ_QUINCHED
190424_entretien_Reinhard_
Fitzek_aventurier_garde_
forestier_à_Huinay
DE_LA_CÉTOLOGIE_À_LA
DENDROLOGIE

CHILI CHEPU
190425_comme_une_absence_de_vent_à_bord_vers_les_forêts_primaires
ERRER

CHILI_RUTA_V
190426_la_panaméricaine
TIRER_VERS_LE_NORD

CHILI_RUTA_V
190426_incertitude_relative_des_
tracés_à_venir
(SE)_REPÉRER



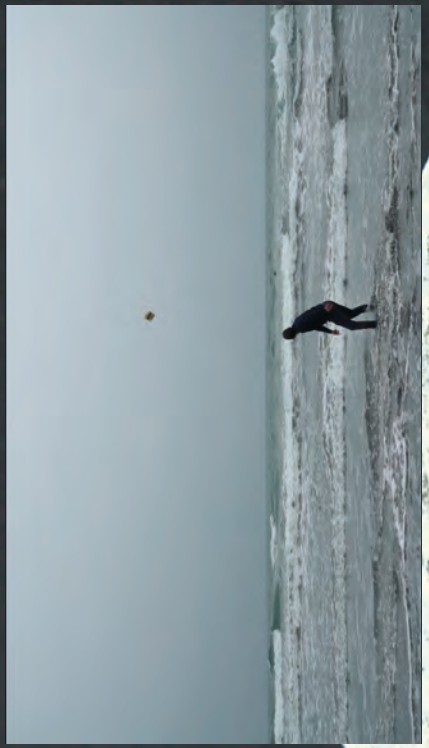
CHILI_TIRÚA
190427_Tirúa_le_port_poissons_
abandonnés_à_ce_stade_
il_n'y_a_plus_d'alternative
CE_QUI_RESTE_AVANT_LA_FIN



CHILI_TIRÚA
190426_Tirúa_aérodrome
LA_DÉCONVENUE_NE PAS
VOLER_CONSTATER_L'ÉCHEC



CHILI_TIRÚA
190426_les_disparus_des_
vols_pour_Mocha_Après_tout_
ce_n'est_peut-être_pas_plus_
mal...
COMPTER_LES_MORTS



CHILI_TIRÚA
190427_envoyer_Melville_à_
Mocha_Il_ira_sans_nous
TENTER_LE_TOUT_POUR_LE_
TOUT

CHILI_TIRÚA
190427_le_retour_de_Melville…
RATER_LA_TENTATIVE

CHILI_QUIDICO
190427_gros_temps_fait_tourner_la_chance_pas_de_mer_pour_les_marins
(S')INTÉGRER
PARTAGER_L'INACTION

CHILI_QUIDICO
190427_pêcher_au_filet_depuis_la_plage
PARTAGER_LES_TECHNIQUES_DE_PÊCHE

CHILI_QUIDICO
190427_par_gros_temps_on_ne_voit_pas_de_cachalot_sous_l'eau_la_mer_est_calme
ALLER_RAMASSER_LES_PIURES

CHILI_QUIDICO
190427_la_ligne_de_vie_du_pêcheur_de_piure
PETARADER



CHILI_QUIDICO
190427_prise_instantannée_
contre_piure_et_coquille_
partagée
DONNER_EN_PARTAGE

CHILI_QUIDICO
190427_la_pêche_aux_piures
MANGER_VIVANT



CHILI_QUIDICO
190427_rencontre_avec_Javier_
pêcheur
ORGANISER_UN_PLAN_B

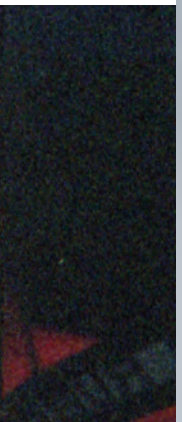
CHILI_QUIDICO
190427_codifier_le_réel_et_
remarquer_les_zones_de_contact
ÉTUDIER_TRACER

CHILI QUIDICO
190427_en_attendant_le_jour_
suivant_structure_architecturale_
antisismique
ENREGISTRER_POUR_
RECONSTRUIRE

CHILI_OCÉAN PACIFIQUE
190428_Javier_« el_bandito »
PRÊTER_(CONFIANCE)



CHILI_ÎLE_MOCHA
190428_route_pour_
Mocha_32km_à_50km/h_(tape_
cul)
FENDRE_LES_VAGUES





CHILI_ÎLE_QUECHOL
190428_la_joute_ridicule_Contre_
éthologie
DÉFIER_LE_DANGER

CHILI_ÎLE_QUECHOL
190428_de_chair_et_d'os
CLASSER_LES_MORTS

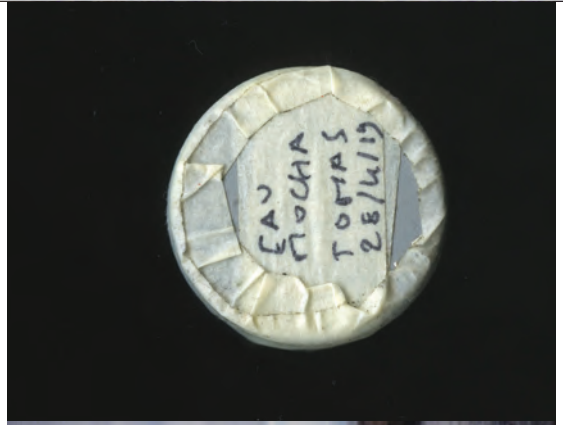
CHILI_ÎLE_QUECHOL
190428_la_ronde_des_oiseaux
LE_SANCTUAIRE

CHILI_ÎLE_QUECHOL
190428_le_voyage_de_Melville
USER



CHILI_ÎLE_MOCHA
190428_Mocha_aux_origines
de_Moby-Dick_J._Reynolds
1839_C'est_comme_arriver_sur_
la_lune
VOIR_FOULER_(ENFIN)







CHILI_ÎLE_MOCHA
190428_eau_de_Mocha_la_
mémoire_de_l'eau
COLLECTER

CHILI_MOCHA
190428_système_D_des_objets_
de_ la_recherche_en_arts
(S')ADAPTER

CHILI_ÎLE_QUECHOL
190428_squelette_#1
PRÉLEVER_BLANCHIR

CHILI_ÎLE_MOCHA
190428_scanner_une_île
AUGMENTER_LA_VUE

CHILI_PANAMÉRICAINE
190429_le_début_de_la_fin
RATIONNER

CHILI_VALPARAISO
190502_Valparaiso_port_
industriel_l'autre_économie_
maritime
OBSERVER_LE_FLUX_DES_
MARCHANDISES

CHILI_QUINTAY
190430_Quintay_documents
EXPLORER_LE_DOCUMENT





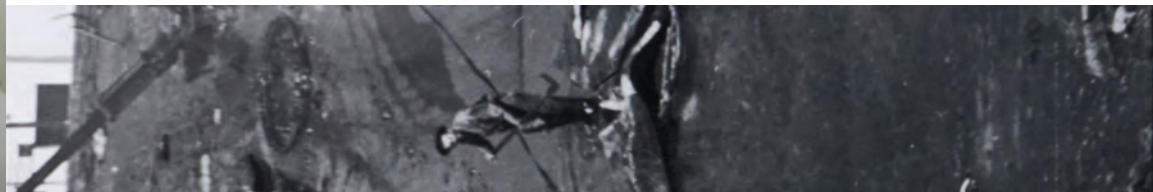
CHILI_SANTIAGO
190503_salle_d'écoute_
téléphonique_chambre_de_
torture
LES_MURS_PARLENT



CHILI_SANTIAGO
190503_Ramon_Castillo
ÉCOUTER_L'HISTOIRE

CHILI_SANTIAGO
190503_La_vida_nueva
CONVERSATION_AVEC_RAMON
CASTILLO





ÉCHANGES AVEC RAMON CASTILLO, SANTIAGO, UNIVERSITÉ DIEGO PORTALES, 3 MAI 2019

00008_VIDA_NUEVA_ZURITA

Ramón : *La vida nueva* (nouvelle vie), de Raul Zurita, avec un texte de Ramon Castillo qui raconte cette histoire, comment la poésie se rend visible, l'invisible se rend visible. Le texte de Raúl, est le fondement de cette expérience. C'est également un fac similé. Et ensuite la série de… on va vous montrer ça en premier. Les photographies dans le ciel.
Alors ce sont quinze images, c'est très beau car désormais elles peuvent être exposées, et alors de fait, le poète Raúl Zurita prend part à l'histoire des arts visuels, à propos de cette image par exemple. Il peut désormais prendre forme, prendre place.
Alors ce sont les quinze phrase écrites de façon presque invisible. Parce qu'encore une fois… Il était encore question d'insister sur la légèreté de l'écriture. N'est-ce pas ?
Tomas : C'est sur la légèreté de l'écriture. "Liviadura" ? [néologisme improvisé à partir de liviano = léger].
Bernardita : Liviandad ? (synonyme de levedad)
T : Liviandad !
Chloé : Légèreté !
R : Évidemment, la légèreté (levedad).
T : Légèreté !
R : La légèreté de l'écriture.
B : La légèreté de l'être.
R : N'est-ce pas. Car l'écriture, comme l'écriture dans le ciel était légère, et elle disparaissait, alors...
T : Mais "leve" signifie "léger" ou "éphémère" ?
R / B : Les deux choses.
B : C'est encore un mot différent d'éphémère et léger.
T : Ah en fait c'est un mot qui est entre "éphémère" et "léger".
B : Comment s'appelle le livre de Milan Kundera, la légèreté de l'être ?
P : C'est évanescent ?
C : Mais non, c'est la légèreté de l'être [la seule qui a pipé]
P : Ah ! *L'insoutenable légèreté de l'être*, de Milan Kundera !
B : Oui. Levedad implique le matériel soumis à la gravité.
C : Comment on dit du coup ?
T : Leve.

ÉCHANGES AVEC RAMON CASTILLO, SANTIAGO, MUSÉE NATIONAL DES BEAUX ARTS, 3 MAI 2019

00009_SON_VISITE_EXPO SELECTION

Ramón : […] La nécessité de peindre l'impossible à peindre, telle que la mort, la tragédie, la douleur, lui vient comme un cadeau à travers l'accident et la rupture.
C'est intéressant que cette métaphore de la rupture soit installée ici. Il y a aussi cette série de cartes postales, à nouveau pensées comme une réflexion sur comment représenter la douleur, parce qu'en 1973, il [Nemesio Antunez] était directeur de ce musée, il avait construit cette salle Mata, qui n'existait pas avant. Il a détruit le jardin et l'a converti en ce grand espace. Parce qu'il avait vécu à New-York, il avait la culture du *white cube* et du plan libre. Arrivé ici, il le construit, et le coup d'État survint lorsqu'il était directeur de ce musée. Le coup d'état eut lieu en septembre. Trois mois plus tard il renonça à la direction du musée. En novembre il cessa d'être directeur. Et ensuite il partit en exil. Il a vécu à Barcelone, à Londres, puis à Rome. Alors toutes ces œuvres sont des cartes imaginaires qu'il commence à créer depuis son exil. C'est très intéressant cette idée d'envoyer ces cartes dans une enveloppe, qui sont des enveloppes de faire-part de décès (de luto), ça se transforme, encore une fois, en opportunité de peindre à nouveau le drame chilien.
00'02'00
C : Luto ?
T : Luto c'est le conflit.
R : Luto, oui. Luto c'est aussi la mort. Il y a aussi cette série d'œuvres dédiées à la torture. Mais il l'aborde à travers le thème christologique, l'image de la crucifixion devient, pour Nemesio, une opportunité pour parler de la torture.
00'02'43
Ensuite, il a vécu à New York pendant deux périodes distinctes, dans les années 40 et dans les années 60. C'est ainsi qu'il peint, à New York, différentes scènes de ces masses qui se déplacent de façon anonyme et semblent être conduites par quelque chose qu'on ne saisit pas, la marche désorientée, ils sont solitaires, séparés les uns des autres, et où soudain il y a des lumières qui orientent leur chemin.
[…]





CHILI_SANTIAGO
190504_entretien_performé_
avec_Bernardita_Croxatto_en_
prise_avec_le_réel
RÉÉCRIRE_MOBY-DICK_
QUESTIONNER_LES_GESTES

00’03’52
R : […] Comme si le peintre était témoin d’une époque qu’il convertit, non en un document, mais en métaphore, il passe du document à la métaphore. Ça se passe en 66, ça s’appelle *Mur Noir*. C’est intéressant parce qu’après le coup d’État, les peintures de Nemesio Antunes portent alors un autre sens. C’est-à-dire que si on occultait le cartel, on pourrait penser qu’il s’agit d’un mur de fusillade, à l’image de toute cette charge politique que portent généralement les chiliens.

X

APPROCHE ENVIRONNEMENTALE DU PATRIMOINE BALEINIER

Chome constitue un des sites remarquables de l'industrie baleinière au Chili en activité jusqu'en 1983. Au cours de notre enquête préliminaire, Tomas tombe sur un petit article présent sur le site de l'UdeC (Universidad de Concepcion) qui raconte l'histoire de leur squelette de baleine exposé sur le campus, qu'est celui de la dernière baleine tuée avant la loi de 1983, par les Frères Macaya à Chome, ancien port baleinier.

Dans cet article apparaissent les noms de Victor Ariel Gallardo (biologiste/ océanologue) et Armando Cartes Montory (historien et sociologue) qui semblent tout connaître de l'histoire de la région Bio Bio et en particulier du port de Talcahuano (plus grand port baleinier du Pacifique Sud). Cartes Montory a traduit et préfacé *Mocha Dick* de Reynolds.

Un autre chercheur, Daniel Quiroz Larrea (ethnographe/anthropologue), quant à lui, a également travaillé sur la chasse artisanale & industrielle de la baleine, sur la mémoire des sites, et aussi conduit un programme de recherche sur les habitants de Mocha (mochanos) de leurs origines jusqu'à la « désintégration sociale » par les colons (mission San José de la Mocha). Il est notamment aussi l'auteur d'un article sur l'épistémologie de la recherche (action) en ethnographie « Notes sur l'ethnographie contrôlée par une ethnographie décontrôlée (à propos de la chasse à la baleine sur les côtes chiliennes). »

Nous décidons, non pas de suivre la piste de nos collègues anthropologues et océanographes, mais d'aller voir sur place à Chome pour faire avec le lieu. Les vestiges, pour une raison bien particulière, ne résistent que peu au temps. Nous y rencontrons Fernanda Silva Andrades, petite-fille de baleinier. À partir de la mémoire que lui a transmise sa grand-mère, Fernanda témoigne et conduit un travail concret de revalorisation du site, qui mise sur la prise de conscience et une reconversion écologiques.

ILS ONT VENDU LA FERRAILLE

Entretien avec Fernanda Silva Andrades, petite fille de baleinier

ENTRETIEN AVEC FERNANDA SILVA ANDRADES

00015_CHOME_ENTRETIEN1_ON_MARCHE_ET_DANS_USINE
00'02'02
Fernanda : Moby Dick vient de Mocha Dick, le cachalot qui rodait près de l'île Mocha, certains registrent disent qu'il tournait aussi autour de l'île Santa Maria. Celui qui a créé tout ça, Monsieur Juan Macaya Avena, travaillait d'abord sur l'île Santa Maria, et là-bas ils sortaient en mer avec ces bateaux, on les appelle des chaloupes, comme les barques du Titanic, ce sont les mêmes. Et lui aurait vu Mocha Dick. Dans un de ses témoignages il raconte avoir vu un cachalot blanc. Mais ça me paraissait étrange parce que selon plusieurs livres, Mocha Dick a été tué vers 1825 et ce type l'aurait vu en 1930, alors ça ne collait pas. Ici il y a un livre, à la bibliothèque de Concepcion, qui raconte qu'il a été tué en 1925 près des côtes du Brésil. Alors ça ne collait pas. Le fait que Monsieur Juan Macaya, qui a créé tout ça, l'ai vu quelque part, je ne crois pas que ce soit vrai. Super si c'était le cas, mais... je n'y crois pas.
Bref, enfin, là c'est ce qu'il reste de l'usine baleinière. Ça, ça a été construit en 2004 à peu près, ces briques et ces piscines. Ça n'appartenait pas à l'usine baleinière, ça vient d'une entreprise qui tentait de vendre des huîtres. Alors ils ont amené les huîtres, les ont cultivées, ont pris de l'eau de mer, pour les cultiver ici et les vendre. Ça n'a pas marché pour eux, parce que le chemin est trop mauvais, alors ça leur coûtait trop cher, donc ce n'était pas avantageux. Et le reste, ce sont les cabanons des pêcheurs qui y rangent leur matériel.
Tomas : Les pêcheurs d'aujourd'hui ?
F : Oui, les pêcheurs d'aujourd'hui, depuis qu'ils ont fermé la baleinière. Légalement, elle a fermé en 1983, l'activité s'est poursuivie illégalement pendant un an, jusqu'en 84.
00'04'16
T : En chassant des baleines ou des loups ?
F : Des cachalots. Ici on ne chassait pas de loups, seulement les cétacés. Le principal était le cachalot, et les baleines comestibles. Les Chominos (habitants de Chome) leur donnaient leurs propres noms. La baleine bleue, les Chominos l'appellent « Alfahura », la baleine de Sei « Seibal », le cachalot « Esperm wale », et par exemple l'orque était appelé « La baleine Kill », d'assassin en anglais, ou « Killa » aussi.
T : On chassait aussi les orques ici ?
F : Rarement, mais parfois oui, surtout pour leur huile, mais c'était très rare. C'était principalement les cachalots, la baleine bleue, Sei, Fin, la baleine à bosse, les comestibles. Les bleues, Sei, Fin, à bosse, sont celles qui ont des lignes sur le ventre, à peine on les chassait qu'on les équarrissait.
T : Mais qu'est-ce qu'on en faisait de l'huile à cette époque ?
F : L'huile, en fait, là où nous sommes c'était la partie de l'usine où on équarrissait la viande de baleine, c'était principalement de la viande de cachalot, et le reste que les gens n'achetaient pas – on trouvait, en général, trop dure la viande de cachalot – était transformé en farine pour alimenter les poissons et le bétail. Pour ça. Et là c'était la partie où on transformait la farine. Et de l'autre côté, c'étaient les fourneaux où on jetait la graisse, ou le lard comme disaient les Chominos, pour produire l'huile de cachalot, et on en faisait du beurre, de la margarine, et aussi du savon. On la vendait à l'entreprise Maritano, qui existe encore à Talcahuano, près du cimetière Général II, l'entreprise Maritano est là. « Popeye » ça s'appellait, « Savon Popeye ».
00'06'15
[…]
Quand ils ont commencé à travailler sur l'île Santa Maria, l'huile de cachalot était envoyée dans des tonneaux de 200 ou 300 litres pour éclairer la mine à Lota. Ils sont tous unis entre communes voisines.
T : La mine Lota, c'est près de Coronel ?
F : Oui, c'est à côté. D'ailleurs, si vous allez à l'île Santa Maria, c'est de là que vous prenez la barcasse, ça dure deux heures et demie, trois heures, si le moteur ne tombe pas en rade. J'y suis allée l'an dernier, sur l'île, elle est très belle, mais là-bas il n'y a plus rien concernant la baleinière. Il reste deux bouts de ferrailles.
T : Et cette baleinière a été construite en démontant celle de Santa Maria ?
F : Non, ils ont surtout récupéré les parties métalliques, tout le ciment est resté là-bas, la ferraille, les piliers aussi. Mais avec les tremblements de terre et l'érosion, parce qu'ils travaillaient à même la plage, tout s'est détruit naturellement. Et quand j'y suis allée l'an dernier, j'ai pu voir deux piliers. Mes grands-parents travaillaient ici, et mon arrière-grand-mère, la majorité de mes oncles. Mais moi je n'ai pas vu tout ça en fonctionnement, je suis née

en 90, mais oui, par exemple, j'ai vu tous les outils présents quand on a fermé. J'allais jouer où étaient les fourneaux, où on faisait cuire l'huile et la graisse, j'allais jouer dedans. Quand c'était déjà fermé, avec mes amis d'ici, du même âge. Ou par exemple, quand il y avait encore toute la toiture, on jouait par dessus la chaudière, on allait jouer là où il y avait le réservoir d'eau, tout ça, et malheureusement une partie de la famille Macaya a décidé de vendre pour le bénéfice du métal. Alors ils venaient la nuit et emportaient quasiment tout le métal qui restait. Les treuils, les réservoirs, tout ça a été super douloureux pour ceux qui avaient connu. Ma grand-mère par exemple.
00'08'34
T : Et alors, de quoi ont continué à vivre tous ces gens ?
F : Oui, tout le monde vivait de la baleinière, Chome s'est construit avec la baleinière, après, quand ça a fermé, on a commencé à vivre de la pêche mais la majorité des gens sont partis. Ici vivaient près de 300 personnes, toutes liées à la famille Macaya, parce que la majorité travaillait à l'usine, et les autres auprès de la famille Macaya, à s'occuper de leur bétail, de l'agriculture, couper du bois... La famille Macaya avait un hangar où elle faisait ses propre planches de bois pour travailler. Alors c'est là que travaillaient les gens d'ici et des alentours. Quand ça a fermé, on est passé de 300 habitants à 120 plus ou moins, qui sont restés travailler de la pêche ou de la récolte d'algues. La luga est une algue très présente ici et qu'on traite en été. On la vend, on l'exporte, et on en fait tout ce qui est plastique ou cosmétique, et c'est d'ici qu'on exporte au Japon, en Chine, et d'ici vient la matière première.
Ensuite la pêche a décliné, il y avait de moins en moins de poisson, les gros bateaux ont commencé à trop se rapprocher de notre crique, alors on en perdait petit à petit, donc les gens ont commencé à partir. On est maintenant à 80 habitants, plus ou moins, 90, et presque tout le monde travaille avec le « pro emploi », c'est un programme du gouvernement, pour gagner le salaire minimum au Chili, selon lequel une personne par foyer doit travailler, souvent le père de famille, et il travaille en réparant les routes, en s'occupant des mauvaises herbes, etc.
00'10'22
Et maintenant on se met au tourisme, je crois que c'est le futur de la crique, avec les kiosques, différentes cuisines, ce sont souvent les épouses des pêcheurs qui y travaillent. Personnellement j'ai un projet de tourisme, ça s'appelle Turismo Chome Aventura, on suit des sentiers à pied et je raconte l'histoire de la baleinière, des arbres, de la faune et de la flore, on va voir les pingouins, on va sur une très belle plage cachée, qui s'appelle Playa los Burros, et maintenant je fais aussi des sorties en bateau sur l'île Cullinto, ce sont deux rochers pleins de faune marine qu'on a ici, et quand il y a des passages de baleines aussi.
T : Il y en a beaucoup ?
F : Oui, on en voit beaucoup, mais cette année, 2019, la température de l'eau est trop montée. Quand elle est trop élevée, les baleines passent plus au large. La semaine dernière on en a vu, vendredi, il y en avait une, mais à 300 mètres de distance, pour nous c'est loin, car au plus proche elles sont à 50, 60 mètres, et tu les vois sauter. Quand arrivent les baleines à bosse, tu les vois sauter d'ici. La Fin et la Sei sont celles qu'on voit le plus. Je n'ai pas eu la chance de voir des cachalots, mais mon oncle qui est pêcheur en a vu. D'ailleurs il m'a envoyé une vidéo avant-hier, où on voit une baleine à bosse juste à côté de son bateau. Regarde.
[00:12] – [F montre l'écran de son téléphone.]
Lui c'est mon oncle qui pêche la sardine et voilà la baleine.
T : Et c'était vers où ?
00'12'10
F : C'était ici, plus au large, à environ 14 kilomètres.
T : Et ce sont des loups de mer tout autour ?
F : Oui, ce sont les loups de mer. Au Chili c'est encore la saison des sardines, et les loups mangent les sardines, c'est pour ça qu'il y en a plein. Là c'est le filet où le poisson commence à entrer, et là c'est la baleine. C'était deux baleines à bosse. Elle est là, vraiment à côté. On ne voit pas seulement des baleines à bosse, on voit aussi des orques. L'orque est ce qu'on voit le plus à cette époque de l'année car elle suit les loups.
Vous voulez monter de l'autre côté ?
C'est par là qu'on les montait. Quand le bateau sortait, il revenait par ici, il y avait une *bolla*. Une *bolla* c'est comme une plateforme où on déposait les baleines une fois que le bateau les avait chassées. Alors d'ici jusqu'en haut, jusqu'au fond, il y avait un treuil. Un treuil c'est comme une corde très épaisse, en fer, qui



descendait jusqu'en bas où il y avait des petites barques. Ils attachaient la queue de la baleine et la remontaient par cette rampe. Cette rampe est maintenant quasiment détruite par la force de l'océan, c'était une dalle de ciment jusqu'en bas, avec des rondins, alors c'était plus facile de les remonter. Maintenant ce sont les pêcheurs qui y laissent leurs bateaux, et quand arrive le mauvais temps, c'est rempli de bateaux. On remonte ?
00'14'25
Là-bas c'est là qu'on cuisait les os, là où il y a les *nalcas*. […] Là il y avait la chaudière qui sonnait à 7 heures du matin, à 8 heures les employés étaient là et faisaient des rondes de douze heures. Il y avait 70 employés qui travaillaient nuit et jour, tout le temps.
T : La chaudière, c'était un baril énorme ?
F : Super grand, elle faisait 3 ou 4 mètres. Très grand, très haut, et elle fonctionnait au charbon. Elle faisait son sifflement le matin pour que les autres reviennent. J'ai eu la chance de la voir, elle était géante et elle avait des cheminées comme le Titanic, comme ça, super grandes.



CHILI_CALETA_CHOME
190421_Chome_port_baleinier_entretien_Fernanda Paty Andrades_descendante_baleinier
TÉMOIGNAGE ET VALORISATION ENVIRONNEMENTALE



CHILI_CALETA_CHOME
190421_sur_les_traces_de_la_dernière_industrie_baleinière_du_Pacifique_oriental
ÉCOUTER

00016_CHOME_ENTRETIEN2_SUR-LA-PLATEFORME
Et là-bas au fond c'était le bureau de la famille Macaya. L'usine était très grande, elle allait jusqu'au virage du chemin. Là-bas c'était un autre secteur où il y avait de grands réservoirs plus grands où on y laissait l'huile qui était prête à partir en camion. Et encore plus au fond il y avait encore un réservoir géant qu'on remplissait d'eau – Je ne sais pas si vous êtes montés sur cette colline ? Là-haut il y a un trou – l'eau passait par des tuyaux, elle arrivait dans le réservoir, et une fois que la baleine était dépecée, que tout était plein de sang, de viscères, on libérait l'eau de ce réservoir et ça nettoyait tout.
T : Là-haut, il y a comme un bunker, ça fait partie de la baleinière ?
F : Non, là ça s'appelle Cerro Lloron [la colline des pleureurs, et sur la pointe il y a un cimetière symbolique. Ce sont deux petites maisons que vous avez pu voir, un bout de ciment seulement. Un homme est mort en bateau et on n'a jamais retrouvé son corps, c'était le fils d'une dame d'ici.
T : Mais, un peu plus bas ?
F : Ah oui ! Ça fait partie de la baleinière,

la poudrière, on y gardait la poudre. La poudre qu'on utilisait pour les canons harponneurs. On enlevait le harpon, on ouvrait un partie de la pointe, on y mettait de la poudre, et ensuite quand on tirait avec ce canon, ça percutait la baleine en explosant et la baleine pouvait mourir dans les deux minutes.
00'01'45
Ensuite on injectait de l'air dans la baleine pour la maintenir en surface, et ainsi pouvoir continuer à chasser jusqu'à avoir 6, 8, voire 12 baleines qu'on ramenait avec le bateau. Parce qu'au début, quand ils ont commencé à travailler sur les bateaux, ils devaient lancer des harpons, comme une très grosse flèche, mais ils devaient en lancer un, deux, huit, seize entre tous les bateaux ensemble pour tuer une seule baleine qu'ils laissaient se vider de son sang. Elle pouvait mettre entre 8 et 12 heures à mourir, alors c'était beaucoup de travail. Et très risqué aussi, c'est de là que vient Moby Dick, parce que les baleines rompaient les bateaux avec leur queue, ou elles les détruisaient elles-mêmes en sautant dessus. Mais après les bateaux furent plus sûrs. Entre guillemets, plus sûrs...
T : Il y a eu beaucoup d'accidents ?
F : Beaucoup, par exemple Monsieur Juan Macaya racontait dans un des journaux de l'époque, qu'un jour il est sorti en mer pour travailler avec sa famille, parce que c'était une entreprise familiale, et ils sont sortis avec quatre chaloupes, et ils sont tombés sur des cachalots, une mère et sa fille, alors ils sont allés tuer la fille, puis la mère du cachalot a commencé à détruire toutes les chaloupes, même celle de Juan Macaya. Ils ont dû rentrer en ramant, des 20 hommes qui sont allés chasser, seulement 4 furent sauvés. Et pour certains, on n'a jamais retrouvé leur corps. C'était très risqué à cette époque. Ici on n'a jamais travaillé avec les chaloupes, seulement les bateaux. Les « Juanes » on les appelait, en honneur de Monsieur Juan Macaya Arravena. Et la baleinière s'appelait « Baleinière Trinidad », pour sa femme, Trinidad Melina. C'était son nom. Et ils ont eu onze enfants, neuf garçons et trois filles.

00017_CHOME_ENTRETIEN3_SUITE
00''01''06
T : Et ta grand-mère faisait quoi ici ?
F : Du côté de mon père ils travaillaient tous dans la baleinière. Ma grand-mère et mes arrières-grands-parents ont travaillé avec eux sur l'île Santa Maria. Ils étaient de là-bas. Monsieur Juan Macaya vivait sur l'île mais il ne s'adonnait pas à la pêche ou l'océan. Il faisait de l'élevage, il avait des vaches, quelques moutons, et il travaillait aussi la terre, quelques cultures. Et ensuite un monsieur du Portugal, Monsieur Juan Da Silva, s'est rendu compte que beaucoup de baleines passaient près de l'île Santa Maria. C'était au début 1900, alors il a appris à Macaya qu'on pouvait vivre de ça et que la majorité des Américains, des Norvégiens et des Japonais qui venaient là, venaient chasser les cétacés, en particulier le cachalot. Ils passaient sur l'île pour se réapprovisionner, la majorité venait de Nantucket, cette île près des États-Unis, et Monsieur Juan Da Silva a raconté à Monsieur Juan Macaya Aravena qu'on pouvait vivre de ça. Avec son fils ils ont commencé à travailler, en 1926, et en 1936 de manière plus formalisée. Et quand ils travaillaient sur l'île ils perdaient beaucoup, parce qu'imagine-toi être sur une île, tuer une baleine, la ramener au continent, alors c'était beaucoup de dépenses et ils gagnaient peu. Alors ils se sont mis à chercher un endroit sur le continent, et ils sont arrivés à Chome par cette petite colline, parce que ça les protège du vent du Sud, et l'autre colline les protège du vent du Nord. Alors c'était idéal pour construire l'usine et des logements, ici il n'y avait rien du tout. Ils ont acheté le terrain en 1947, et en plus il y avait beaucoup de cours d'eau douce, alors c'était idéal pour construire. Ils ont commencé à construire l'usine, et en même temps ils construisaient les petites maisons. Ils ont embauché les gens qui vivaient aux alentours, dans les collines, plus haut, et ils ont commencé à construire le chemin. Et c'est là qu'ils ont emmené quinze familles qui travaillaient avec eux sur l'île, parmi elles, il y avait ma grand-mère, mes arrières grands-parents et mes oncles. Ils travaillaient avec eux, ils dépeçaient les baleines. Alors quand ils sont arrivés ici, on leur a donné une maison et ils ont formé les autres employés qu'ils ont embauchés ici. Du côté de mon père c'était ceux-là [montre la maison], qui sont arrivés de l'île, et du côté de ma mère, ma grand-mère et mon arrière-grand-mère, ils vivaient ici, dans ce secteur. […]
00'04'07
C'est mon arrière-grand-mère qui m'a raconté toute l'histoire parce que mes deux grands-pères et mes arrière-grands-pères sont morts avant ma naissance. Mais ma grand-mère connaissait toute

l'histoire et elle est morte il y a quatre ans. C'est d'elle que j'ai tout appris et ensuite j'ai fait des recherches, j'ai beaucoup enquêté sur la baleinière, j'ai trouvé des photos et des vidéos du fonctionnement de la baleinière. En plus de ça, beaucoup d'anthropologues sont venus et c'est avec eux qu'on travaille sur la conservation du site. Cette baleinière a duré plus longtemps que celle de Quintay, et elle est plus proche de l'île Santa Maria et de l'île Mocha, on est d'ailleurs dans la même région. Mais elle est plus détériorée. Elle se détruit très rapidement. C'est encore un lieu privé, de la famille Macaya, et malheureusement on ne va pas pouvoir la conserver plus longtemps. On essaye de la labelliser « monument national », mais on ne peut pas, parce que c'est privé.
T : Mais la famille Macaya s'y retrouverait ?
F : Ce qu'il se passe, c'est que dans la famille Macaya ils sont beaucoup, ils sont nombreux, et ils ont un conseil d'administration dans lequel il y a onze administrateurs, de chaque famille, et pour prendre les décisions ils doivent être tous d'accord. Par exemple, quand on leur a évoqué de déclarer l'usine comme monument national, certains étaient d'accord et d'autres non. Ceux qui ne veulent pas cherchent à vendre, mais ils en demandent un trop gros prix...
T : Et plus ils attendent... Il n'y aura plus rien à vendre du tout.
00'06'01
F : Rien, rien de rien. Ils auraient pu laisser la ferraille et en faire un musée, parce que c'était au complet, toute la ferraille, les treuils, tout était en place. Mais c'est fini. Il n'y a plus rien. Alors tout ça va se perdre, je crois, d'ici moins de dix ans.
T : Et ça en a pâti du tremblement de terre de 2010 ?
F : Pendant le tremblement de terre de 2010, seulement deux briques sont tombées ! Rien de plus ! C'est très résistant. Celui qui a construit l'usine n'avait aucune connaissance en architecture, c'était un des fils de Monsieur Juan Macaya qui l'a imaginée dans sa tête et l'a dessinée. Il a dit « je la veux comme ça », mais ils n'ont engagé aucune entreprise experte. Aucune.
T : Parce qu'il y a beaucoup de fer...
F : Beaucoup de fer. Le toit aussi était très haut et plein de fer. Il est tombé à cause des vents violents qu'on a ici en hiver. Ils l'ont vendu. C'était douloureux pour tout le monde. J'ai toujours aimé la photographie alors j'avais un de ces appareils à pellicules, et j'ai eu la chance de prendre en photo les dernières pièces métalliques où ils cuisaient l'huile. Je crois que je suis la dernière à avoir pris ces photos, je les ai prises une ou deux semaines avant qu'ils n'embarquent tout.
T : Alors c'était il y a peu de temps ?
F : C'était en 2004, de 2002 à 2004.
00'08'04
T : Et quel serait pour toi la prochaine étape ?
F : Sur la question de la baleinière ?
T : Pour la conserver.
F : Là où nous sommes, c'est déclaré Sanctuaire de la Nature, depuis l'année 1976. Supposément pour protéger le patrimoine naturel et culturel, mais il n'en est rien. Le patrimoine naturel, par exemple, qu'on a ici, les propriétaires peuvent couper du bois natif et endémique, qui ne pousse qu'ici, et le gouvernement, ou les autorités concernées ne leur font rien. Mon idée c'est de le protéger, clairement, je veux aussi protéger l'usine mais comme elle est privée c'est plus difficile. Alors le tourisme est une bonne voie pour que les gens comprennent, valorisent et protègent ce qu'on a ici. C'est ce que je fais. Quand je rentre d'excursion, par exemple, après les pingouins, avant de terminer je fais le tour de l'usine et je raconte l'histoire avec des photos d'époque, j'ai des dents de cachalots que les gens peuvent toucher, et je leur parle des ordures, c'est ce qui me préoccupe actuellement.
Je nettoie l'endroit. Il y a deux semaines j'ai tout ratissé et là je m'aperçois qu'il y a déjà des poubelles partout. Ça par exemple, ça vient des pêcheurs, ils devraient le récupérer mais ils le laissent là. Et tout ça, par exemple, ça c'est du plastique, et ça tombe à l'eau, et les pingouins peuvent l'attraper et l'avaler, ou faire leur nid avec, avec tout ce qui est en plastique. Alors je ne m'occupe pas seulement de préserver la baleinière, mais Chome tout entier. Et les sentiers, à chaque fois que j'organise une randonnée, je pars la veille et je nettoie tout. Tu peux trouver des couches de bébé, beaucoup de bouteilles de bières, beaucoup de plastique, ce qui me préoccupe le plus car j'ai vu des nids de pingouins avec des sacs en plastiques, des sacs poubelles, ou des nids d'oiseaux marins qu'on a pas loin et qui font leurs nids sur les falaises. Je me charge de ça.
00'10'15
Mon truc c'est le tourisme et je suis certaine que la pêche, à Chome, ne sert plus à rien, on n'attrape pas beaucoup de



CHILI_CHOME
190421_Fernanda Paty Andrades_
descendante_baleinier
AGIR

poisson, mais le tourisme oui, ça marche. Les gens, par exemple, peuvent venir voir les baleines et manger dans nos petits kiosques, ils peuvent aller aux wc chez une autre dame, ils peuvent réserver une sortie en mer avec moi. L'idée est que certaines maisons d'ici puissent avoir quelques chambres à louer. Alors c'est un peu l'idée, devenir comme Chañaral de Aceituno, qui est une crique au Nord du Chili où on observe des baleines et on y vit grâce au tourisme. C'est ça qu'on voudrait ici. Personnellement, j'essaye de convaincre mes voisins de s'impliquer dans cette voie-là.

T : Parce que tu as étudié… ?

F : Oui, je suis guide de « tourisme aventure », je suis enregistrée auprès de Sernatur qui est la plateforme nationale de tourisme, et il y a peu j'ai obtenu une bourse pour être désormais « guide et conseil de qualité touristique », donnée par Sernatur. Je suis d'ailleurs la seule de la commune de Hualpen à posséder cette distinction. Et j'ai tous mes papiers, j'ai un bateau aussi, avec lequel on va voir l'île, voir les baleines, avec tous les permis que te demande l'autorité, parce que c'est

beaucoup, beaucoup, mais j'ai tous les papiers à jour.
C & T : C'est génial ce que tu fais.
F : Merci, merci.
00'11'47

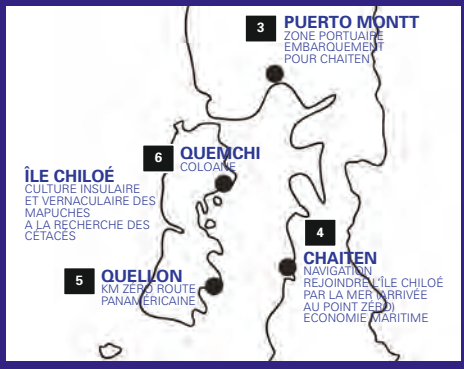
00018_CHOME_ENTRETIEN4_SUITE
T : Victor Gallardo était celui qui a travaillé avec vous ?
F : Oui, Victor Gallardo est l'un des anthropologues qui ont travaillé ici. Le squelette de baleine présent à l'Université de Concepcion, c'était la dernière baleine légalement chassée ici à Chome. Elle a été chassée au fond là-bas. Il y a le phare de Hualpen, après les trois collines, elle a été chassée à 150 mètres du phare vers le continent. Et ils sont venus ici, ils l'ont dépecée, et le squelette a été donné à l'Université de Concepcion en 1994. Il a fallu près de 11 ans pour le compléter.
T : Et où est-ce qu'ils jetaient les os ?
F : Ils mettaient à cuire dans les fours, puis les sortaient et les remettaient à la mer. Quand il y a une forte marée, on peut trouver des os ici. J'ai une vertèbre à la maison. Deux vertèbres, l'une d'une baleine bleue et l'autre d'une baleine à bosse. Et sur la clôture, comme je t'ai dit à propos de mon oncle, j'ai aussi une mâchoire et une dent de cachalot qu'on a trouvées. Parce que l'idée, c'est de faire comme un petit musée, plus tard.
À l'époque, je n'aurais pas aimé la chasse, en fait j'aime les voir maintenant qu'elles sautent librement, mais c'était normal. Ça fait partie de l'histoire de Chome, de l'histoire du Chili et on ne pouvait rien y faire. Mais maintenant je les protège. Je prends soin d'elles. J'essaye aussi de tenir un registre, je ne suis pas seulement occupée par la question touristique, je m'occupe de mener des recherches avec les baleines qui passent ici. Les heures auxquelles elles passent, je garde une trace de ce qu'elles font, quand elles se nourrissent, de quelle espèce il s'agit, les pingouins aussi, je prélève beaucoup d'informations, avec les *chungungos*, qui est la loutre de mer qu'on a ici aussi, et les oiseaux de mer. Par exemple, aujourd'hui, on a vu un pétrel géant. Un pétrel est un très gros oiseau, plus gros que la mouette, et il se trouve généralement beaucoup plus loin, à des centaines de kilomètres, et il se trouvait ici à environ 300 mètres de la côte. Ensuite, je fais aussi des recherches sur la faune locale que nous avons et j'aide l'Université de Concepcion avec ces données. Avec des données sur les baleines, les pingouins, c'est principalement ce que me demande l'Université de Concepcion. Voilà tout ce qu'on fait ici.
C : Et tu connais Sea Shepherd ?
F : Sea Shepherd ? Oui je connais une femme qui travaille avec eux. En général, Sea Shepherd travaille beaucoup à Cobquecura, à la *loberia*, là ils travaillent et font des activités avec une autre organisation appelée Codef, qui s'occupe de la faune et de la flore de la région.
T : À cause des fermes salmonicoles ?
F : Oui avec le problème de la salmonerie. Ici, ils voulaient aussi installer une ferme salmonicole, évidemment on s'est tous réunis et nous avons dit non. Et à Cobquecura, les Sea Shepherd s'attaquent au problème de la *loberia* et voient également pas mal de baleines. On y voit plus de baleines qu'ici. Cette année, beaucoup ont été vues.

XI

TRANSPORTER, OBSERVER LES LIGNES DE VIE

Le 22 avril 2019 à 23h, nous embarquons de Puerto Montt sur le Jacaf, ferry de la compagnie Naviera Austral, à destination de Quellón au Sud de l'île de Chiloé, pour ensuite entamer notre remontée vers Mocha en repartant du point zéro de la panaméricaine.
« Puerto Montt se trouve au bout de la vallée centrale du Chili, laquelle s'enfonce dans la mer en formant de nombreux îlots pareils à de grands jardins flottants. Le port est une frontière entre le continent et le monde des mers du Sud », écrit Francisco Coloane dans *Le Sillage de la baleine*.
À l'embarquement, les chiens renifleurs inspectent tous les véhicules et les bagages des passagers, qui profitent de ce précieux cordon de vie, préférable à la piste qui suit les méandres de la côte sinueuse et accidentée.
Nous observons le monde qui dort, le vol nocturne des oiseaux, les étoiles, les séries diffusées à la télévision et le bateau qui travaille. Chacun de nous fait avec cet atelier temporaire et mobile, construit des images, lit, écrit, classe, dresse des cartes et se repose un peu. Au matin, après l'escale de Chaiten, en route pour l'île de Chiloé, Roberto Vasquez, second capitaine du Jacaf nous accueille à la timonerie. « L'horizon est plus azur que de coutume », explique-t-il, le climat change. L'homme est accueillant, il nous parle de son monde liquide, le vrai qui, sans métaphore, organise la vie des habitants et leur économie.

SILLAGE PATAGON



Entretien avec Roberto Vasquez, second pilote du Jacaf, Ferry de la Naviera Austral

ENTRETIEN AVEC ROBERTO VASQUEZ

00001.MTS
00'00'08
Roberto : Moi c'est Roberto Vasquez.
Je travaille avec Naviera Austral depuis 10 ans, 10 ans sur ce trajet. C'est la route qui rejoint Quellón avec Chacabuco. Parce que l'entreprise possède maintenant deux bateaux, on fait des connexions de passagers. On assure la proximité entre les gens de différentes localités, on charge des camions ou des frets à bord, on embarque des cargaisons de ces localités. Les gens font appel à nos services pour arriver à leur destinations, ou pour certaines nécessités, des besoins médicaux, des transferts... Et cette route que nous faisons est celle de Chaiten à Quellón, la navigation dure 4 heures. On navigue sur le golfe de Corcovado.
Tomas : Et c'est toujours aussi tranquille ?
R : Aujourd'hui on a du beau temps, vent du Sud, faible intensité. C'est la période des fortes pluies, il y a beaucoup de tempêtes, alors c'est étrange un temps comme ça, un si beau temps...
T : Oui, on est arrivé de Santiago, Cobquecura, Concepcion, c'était plutôt moche et on pensait que ça serait pire ici !
00'02'23
R : La semaine prochaine, c'est possible qu'il pleuve. Mais on a du beau temps. Mais si vous venez en juillet, en août, là ce sont les tempêtes et les vagues et le vent...
T : Et vous naviguez quand même ?
R : Quand les conditions le permettent oui, quand il y a trop de vent on ne navigue pas, on reste dans différents ports en attendant que s'améliorent les conditions climatiques.
T : Et en ce qui concerne les baleines, on en voit beaucoup sur cette route ?
R : Comme on travaille sur cette route, et qu'on la fait depuis tellement longtemps, il y a une fondation qui travaille avec nous, c'est la fondation MERI. Vous en avez entendu parler ? Cette fondation vient à bord et organise des discussions, généralement à la période où on croise des baleines.
T : Alors vous êtes habitués aux interviews !
R : Oui ! On discute ensemble. Où est-ce qu'on peut en voir ? Quel type de baleine va-t-on voir ? Et dans le cas où on en croise, qu'est-ce qu'on doit faire ? Ils nous demandent de remplir cette fiche de recensement, où on complète certaines données, parce que c'est très commun de croiser un groupe de baleine. On peut en voir jusqu'à quatre ou cinq, parfois on n'en voit qu'une, on peut voir des dauphins... La fondation MERI veut savoir combien de baleines migrent au Chili, alors on note les données, l'espèce qu'on a identifiée, le nombre d'individus, si l'identification est certaine, probable, ou impossible à vérifier, si on a des photos, la direction du cétacé... Et ensuite on a cette autre fiche où sont classés tous les cétacés qu'on peut recenser, qu'on pourrait croiser. Entre janvier et avril, ou décembre et avril, c'est très commun de voir des baleines.
T : On arrive à la fin de la saison...
R : Oui, mais parfois il y en a en octobre, c'est rare mais ça arrive, parfois oui, parfois non.
Et ce qu'on voit de la baleine c'est le dos, la queue, et l'eau qu'elle expulse, pas plus que ça, enfin c'est-à-dire qu'on aurait beaucoup de chance qu'elle vienne se coller à nous, et qu'elle saute... On les voit juste un peu de loin, et on reconnaît que c'est une baleine grâce au jet d'eau qu'elle expulse. Mais on les voit, on les voit.
00'05'07
T : Et la dernière manœuvre dont m'a parlé votre collègue ?
R : Oui, moi j'avais mon jour de repos, ils m'ont raconté. Une baleine arrivait tout près et ils ont dû changer de cap car la baleine se dirigeait vers le bateau, alors, parce que c'est peu commun, les baleines ont peur et s'éloignent à cause du bruit, alors que les *toninas* aiment le bruit et nous suivent. La *tonina* c'est le dauphin chilien. Elles nous suivent parfois. Elles se mettent devant, ou derrière, elles aiment ça. Mais pas les baleines, les baleines s'éloignent et ce jour-là ils ont dû manœuvrer pour changer de cap parce que la baleine ne déviait pas sa course, elle venait vers nous. C'est passé. On a vu des orques aussi. Ça, et des baleines.
C : Quels types de baleines ?
R : Quels types, regarde [*Roberto montre une affiche avec différentes représentations de cétacés*], celle qu'on voit le plus par ici, c'est la baleine à bosse. On peut l'identifier grâce au jet d'eau, sa nageoire dorsale, et la queue. Comme ça. C'est comme ça qu'on peut les identifier, mieux que les autres qu'on peut voir, parce qu'elles sont toutes de cette région australe, mais dans le golfe ce sont généralement les baleines à bosse qui viennent, et les toninas, et les orques.

C : Et le cachalot c'est possible ?
R : Le cachalot, oui aussi, celui-ci, mais comme on ne voit que le dos, on peut le confondre avec la baleine à bosse parce que ça se ressemble pour quelqu'un qui n'a pas trop l'œil. La seule chose qui les différencie c'est la queue, et la queue c'est très rare qu'elle se dresse hors de l'eau. Généralement elles viennent en surface, tirent leur jet d'eau, redescendent, et la queue on la voit peu.
C : Et ils ont l'habitude d'être en groupe ?
R : On a vu des baleines à bosse seules, en couple, à quatre, on en a vu seules, avec des petits, c'est très varié. Quand on en voit des solitaires, généralement si elles sont seules, c'est qu'elles sont perdues, elles sont habituellement en groupe.
00'08'17
R : À Chiloé il y a un secteur où on voit des pingouins, à Castro, des baleines je ne suis pas sûr. Ici, à Moraleda oui, et dans Corcovado, c'est commun de voir des baleines. Dans les canaux intérieurs c'est plus difficile de voir des baleines car elles ne rentrent pas dans les canaux, et s'il y a une baleine – parce qu'on en a vu quelques rares fois – c'est qu'elle est perdue ou désorientée. Elles occupent toujours l'espace le plus ample. D'où est-ce qu'elles viennent ? Ça je n'en suis pas sûr, mais à cette époque elles viennent pour la température, pour la qualité de l'eau.
P : Et tu connais l'histoire de *Moby-Dick* ?
R : Oui, je crois.... en fait j'ai lu le livre quand j'étais enfant mais je ne m'en souviens pas plus que ça. Vous travaillez sur l'auteur de *Moby-Dick* ou sur le roman.
T : L'œuvre, le livre et l'écrivain.
T : Et Mocha Dick ?
R : Non, ça ne me dit rien. C'est en rapport avec l'île Mocha, pas vrai ?
T : Oui, parce qu'on dit que c'était ce cachalot blanc chilien qui a inspiré le personnage, le cachalot de *Moby-Dick*. C'est pour ça qu'après Chiloé, au retour, on passe sur l'île Mocha.
T : Et comment tu en es venu à faire ce métier, tu es de la région ?
00'10'26
R : Je suis de Valparaiso !
T : Ah, on va finir notre voyage à Valparaiso, pour voir la baleinière de Quintay.
R : Ah oui la baleinière de Quintay. Et j'ai étudié à l'université, je suis pilote, j'ai vécu toute ma vie près de l'océan et j'ai toujours aimé naviguer, je regardais toujours les bateaux, j'ai aimé et je suis allé étudier la formation de pilote.
T : À Valparaiso ?
R : À Valparaiso, et c'est pour le travail que je suis venu ici dans le Sud, je suis venu y travailler et 10 ans ont passé.
[…]
T : Et quel est ton grade sur le bateau ?
R : Je suis second pilote. Il y a le capitaine, le premier pilote, et le second pilote. Je suis chargé de la navigation, il y a un autre pilote qui est chargé de la sécurité et le premier pilote qui est chargé des passagers, des cargaisons, de l'ordre et de la discipline, et moi je suis chargé de la navigation. Je fais la maintenance des radars, des cartes de navigation, des *tracks*, la radio...
P : Et est-ce que les gens qui circulent sur ce trajet sont essentiellement des locaux ou est-ce qu'il y a quand même beaucoup de touristes ?
R : Cette route est un peu plus touristique. En été, il y a beaucoup de passagers, beaucoup de touristes, on peut embarquer jusqu'à 250 personnes et c'est courant de voir 250 touristes en été. Mais l'autre route de collectivité qui relie Quellón à Melinka ou Puerto Montt à Chaiten, c'est 90% des personnes qui vivent dans la région et qui voyagent pour leurs besoins, mmmh, ce dont elles auraient besoin d'un endroit à l'autre.
T : Oui, on a remarqué hier, on a vu la différence entre ce matin et cette nuit.
R : Bien sûr. De Puerto Montt à Chaiten, on embarque de nombreux camions chargés de marchandises qu'ils livrent de Chaiten jusqu'au Sud, car Chaiten c'est l'entrée Nord de la Patagonie. Alors les gens arrivent en camion avec leurs cargaisons et peuvent facilement atteindre Coyhaique.
00'12'58
T : Alors on peut dire qu'on est en Patagonie ?
R : Oui, ce sont les canaux patagoniques, on est en Patagonie. Et sur le retour, de Chaiten à Puerto Montt, on transporte beaucoup de camions avec du bétail, des vaches, des taureaux, qui vont aux foires à bétail, pour la vente.
T : Alors celles qui sont en bas vont …
R : Oui ! C'est leur dernier voyage !
R : Voilà pour les gens qui voyagent. Comme c'est le seul moyen de transport jusqu'aux canaux, les touristes en profitent et ça leur fait un voyage un peu personnalisé, ils peuvent voyager en avion ou en bus, mais en bateau ils peuvent découvrir différents sites. Si vous prenez l'autre bateau, lui, s'arrête dans 12 ports, entre Quellón et Chacabuco, des ports où vivent des fois trois personnes, où il n'y a

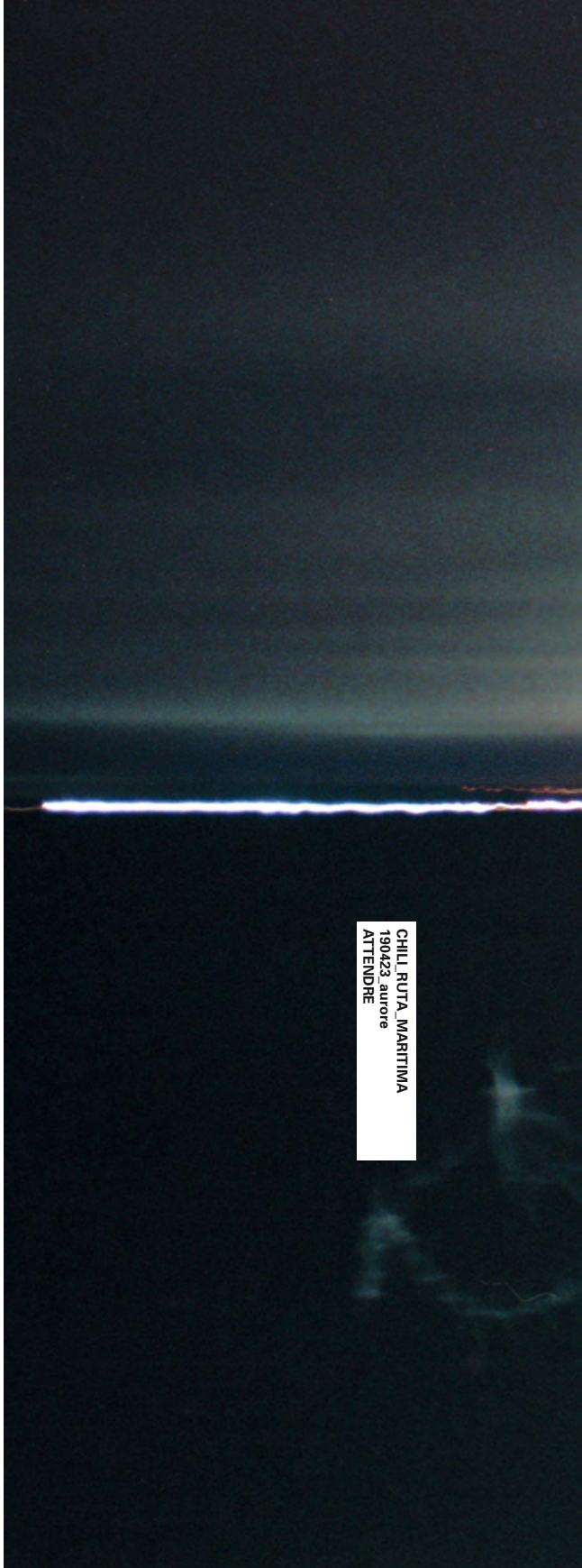


CHILI_FERRY_JACAF
190423_Ferry_Puerto_Mont_Quellon_entretien_Roberto Vasquez_sous-capitaine du Jacaf
ÉCONOMIE MARITIME,
TRANSPORTER, OBSERVER LES LIGNES DE VIE

pas d'accès par la terre, seulement la mer, alors c'est beau, les gens aiment ça, c'est attractif pour les touristes en été.
00'14'20
T : Et quelle a été la tempête la plus... ?
R : Ouuh, on en a eu beaucoup des violentes. Il y a très longtemps, enfin, dix ans auparavant, les tempêtes duraient cinq ou six jours, mais elles étaient de faible intensité, ou d'intensité moyenne. Maintenant elles peuvent durer six heures mais avec un impact plus violent. Les tempêtes se « concentrent », quelque chose de mauvais arrive à la planète. Quand j'étais petit, il pleuvait pendant toute une semaine, maintenant il pleut douze heures, mais la même quantité qu'en une semaine. Alors on a eu des tempêtes ici en hiver, avec des conditions tellement mauvaises qu'on a dû attendre avec tous les passagers à bord sans pouvoir débarquer, en naviguant autour du port, en face de la baie, ou d'autres fois on continuait à naviguer jusqu'à ce que ça s'améliore.
T : Vous tourniez en rond ?
R : On tournait en rond, on tournait en rond parce qu'on ne pouvait pas approcher le

quai ni retourner en haute mer, alors on naviguait.
T : C'est ce qui est arrivé au grand-père de mon grand-père.
00'16'09
R : Beaucoup de bateaux se sont perdus, ils étaient trop chargés, ils coulaient. Maintenant, concernant les tempêtes, c'est très facile d'anticiper, l'information est très exacte, tu vois que la tempête va durer six heures, tu regardes l'application, tu vois l'information donnée par les autorités maritimes, et c'est vraiment exact. Avant on sortait naviguer avec la grâce de Dieu, on ne savait pas ce qui allait se passer. Il n'y avait rien. Mais des marins avec de l'expérience pouvaient te dire « mazette, le vent souffle comme ça, demain ça va être moche. Il y a un vent chaud, le temps va être comme ça ». Il y avait aussi beaucoup d'expériences maritimes anciennes, ils pouvaient regarder l'horizon et dire « ah non, demain il pleut », et le lendemain il pleuvait ! Petit à petit on acquiert l'expérience, par exemple quand un nuage passe très vite, qu'il glisse, le vent souffle très fort, et ça veut dire que le temps va se dégrader.
00002.MTS
Nous, comme vous pouvez vous en rendre compte, on est une barcasse, on est plat en dessous, alors l'eau nous percute davantage. Si on était comme ça [*forme de V avec ses mains*], on couperait l'eau et ça se sentirait moins. On a un choc, un impact, contre la vague qui fait qu'on bouge comme ça et qu'on tape un peu. Imaginez quand les vagues font trois mètres, ou que le vent vient directement contre la proue, là ça devient plus complexe.
P : À partir de quand ça commence à taper comme ça ?
R : Comme ça et un peu plus, là on a du vent de 15 nœuds, et avec un vent de 20 ou 25 nœuds ça se ressent. L'eau saute par-dessus.
T : Ça doit être impressionnant.
R : Oui, oui, oui. On est tout trempé.
P : Et c'est dangereux, ou vous avez l'habitude et... vous aimez l'adrénaline ?
R : Nous... C'est l'adrénaline qui attire, mais on doit être prudent, enfin pour nous ce n'est pas un jeu, c'est notre travail et on cherche la sécurité. Si on voit que les vagues nous frappent et nous frappent, on cherche la meilleure alternative pour naviguer, avec une rigueur très stricte pour que « la cargaison » n'en pâtisse pas. Et quelle est notre « cargaison » ? Ce sont les passagers, les véhicules qui sont à bord, et les voitures qui sont aussi chargées, alors c'est assez complexe. On ne peut pas faire exploser les saisines, ou quoi que ce soit d'autre qui pourrait arriver, et pour prévenir ça on navigue de la meilleure façon possible. C'est amusant pour nous de naviguer, on n'a plus le mal de mer, mais les passagers oui, alors on doit être prudent.
00'01'55
P : Et il y a toujours quelqu'un à la barre ?
R : Oui, toujours. Le pilote de garde, qu'est moi-même, avec un marin timonier, il nous accompagne pendant les quatre heures. Et le timonier est qualifié, il peut gouverner selon les besoins ou selon les ordres, et s'il voit le moindre danger il peut passer du mode automatique à manuel.
T : On ne va pas vous embêter plus...
R : Il n'y a aucun problème ! Je vous montre les cartes de navigation.
R : Comme je vous le racontais, Chaiten est ici, on vient de Chaiten et on navigue vers Quellón, ce sont 49 miles de navigation, 49 miles nautiques. On navigue sur ce cap, on est par ici, à la moitié du golfe de Corcovado, pour arriver ensuite à Chaiten à 14h30.
00'03'56
Quand il y a du mauvais temps, vraiment du mauvais temps, quand le vent... le Nord est par là-haut, quand il y a du mauvais temps on navigue par ici et ensuite on redescend par là, comme ça le vent frappe la poupe, la partie arrière. Si on ne faisait pas comme ça, si on naviguait comme on le fait maintenant, le vent nous frapperait par le côté, et on ferait comme ça, on basculerait, basculerait, et là c'est dangereux. Alors pour éviter ça, on navigue vers le Nord, ensuite vers le Sud, et ensuite on entre à Quellón. Après Quellón on se dirige vers Melinka. Quellón, on navigue, Melinka.
T : Et c'est dans cette zone qu'on aperçoit les baleines ?
R : Dans tout ce secteur. Dans le golfe de Corcovado c'est très commun d'en voir. On en voit ici, ici, ici. Là c'est la branche Palema, ici Raul Marin Balmaceda, un port, une ville, Melinka, l'archipel des Guaitecas, Quellón. Alors on navigue, on passe le golfe de Corcovado, et on arrive à Melinka. Et comme je disais, les baleines passent dans ce secteur, ici, et ici. Là c'est l'îlot Queitaos qui est juste au milieu du golfe, c'est une île inhabitée, personne n'y vit, mais il y a un phare où personne ne vit non plus, il est automatique.
T : On peut aller à l'île Guafo ?

00’06’03
[*R sort une autre carte*]
R : Fais voir, Guafo, Guafo, ça c’est la plus grande carte de Chiloé, on peut voir depuis Corral, Valdivia, depuis la baie Corral jusqu’à l’île Guafo. Guafo est… encore une fois voilà Chaiten, ici Quellón, Melinka, le golfe, Guafo est en face. Ce secteur s’appelle la Bouche de Guafo, ici des gens habitent, quelques personnes, ils maintiennent le phare, il y a une station météorologique, qui nous donne les informations exactes sur la météo lorsqu’on arrive à Chiloé par l’est des bouches de Guafo.
T : Et on peut y aller depuis Chiloé ?
R : Non, il n’y a pas de transport. Mais avec l’armée ça peut se tenter, mais il n’y a rien de privé qui puisse vous amener là-bas.
T : Ouais. Parce qu’il y avait une baleinière là-bas.
R : Ah oui d’accord.
P : Ici et les îles San Pedro.
R : C’est à Quellón, en arrivant à Quellón, le canal, là, et l’île San Pedro est là.



CHILI_RUTA_MARITIMA
190423_aurore
ATTENDRE

CHILI_FERRY_JACAF
190423_ferry_Puerto_Mont_
Quellon_entretien_Roberto
Vasquez_
LES_CARTES

XII

PAYSAGE, ARTISTE, FICTION, TRAUCO ET CIE

Rosario Ateaga est artiste, elle a passé plusieurs années en Europe et en Espagne en particulier. Lorsque nous avons fait sa connaissance, elle travaillait au Musée Coloane, la minga, à Quemchi. Depuis elle est devenue directrice du Centre de création contemporaine CECREA à Castro. Elle y développe de nombreuses activités collaboratives et pédagogiques à destination du jeune public, convaincue du rôle déterminant que doit garder la création artistique pour tous et au cœur des territoires les plus reculés. En prenant ainsi activement part à la vie artistique de Chiloé, en décidant de s'installer très au Sud, elle atteste que la pratique d'une artiste est de chaque instant, à l'instar d'Allan Kaprow qu'elle tient pour figure tutélaire déterminante.

Rosario fut un personnage clé de notre histoire. Rencontrée de façon fortuite, elle a généreusement infléchi notre trajectoire, invité à la rencontre de Reinhard Fitzek et des forêts primaires du parc national de Chiloé. Le croisement de nos lectures, au large des horizons melvilliens, aux abords des textes de Coloane, indiquent qu'il faut poursuivre le travail sur les cultures autochtones, les mythes en prise avec (parfois) de sombres réalités et leur puissante actualité : abus sexuels, misogynie, violence physique, acculturation…

Cette rencontre souligne combien la dialectique qui soude document et fiction, à propos de laquelle il existe beaucoup de littérature, ne cesse d'alimenter le fil de l'existence et contribue à entretenir la mémoire de pratiques endémiques. Cette manière engagée d'aller débusquer l'art dans le vernaculaire permet de penser « le paysage comme œuvre culturelle de l'homme » (John Brinckerhoff Jackson, *À la découvertue du paysage vernaculaire*) et en contrepartie de travailler avec l'imagination du vivant : « C'était comme si le temps posait une question à l'eau ; comme si le mammifère le plus grand qu'ait produit la planète demandait au mammifère qui lui rendait visite pourquoi diable il avait courbé ces planches qui imitaient ses côtes et s'était lancé sur les flots pour le traquer avec tant de férocité. » (Francisco Coloane, *Le Sillage de la baleine*, p. 153).

EN PRATIQUE À CHAQUE INSTANT

Entretien avec Rosario Ateaga, directrice du Centre d'art CECREA à Castro (Chiloé)

ENTRETIEN AVEC ROSARIO ATEAGA

00063_ROSARIO
00’02’55
Rosario : L’histoire, mon histoire, peut-être ? Je m’appelle Rosario. J’habite à Chiloé depuis un an. Pourquoi j’habite ici avec ma famille ? Parce que notre recherche, dans l’art contemporain, c’est important comme condition d’habiter différents lieux, loin, le dernier endroit du monde. Le Chili, c’est le dernier endroit non ? La Patagonie... Les paysages et le territoire sont super importants pour nous, pour travailler ici, pour travailler dans la campagne.
Bon, la décision de venir vivre à Chiloé fut importante car nous vivions en Europe, ça posait beaucoup questions… Tous les projets sur lesquels nous travaillions à cette époque avaient à voir avec le paysage et le territoire. Alors on faisait face à une contradiction, et c’est alors qu’on a pris la décision de partir vers un endroit beaucoup plus reculé, d’habiter un territoire avec cette difficulté d’isolement. Et ce qui s’est passé de très beau, c’est que mon mémoire de recherche en Europe avait à voir avec le musée en ruine, et quand je suis arrivée au Chili j’ai commencé à travailler sur les musées en ruine, comme si mon mémoire devenait réalité. J’ai vécu pendant un an sur une île qui, en plus d’être une île, est un archipel.
00’05’06
Alors je suis à charge – enfin j’étais, parce qu’aujourd’hui c’est justement mon dernier jour à cet endroit [au Musée Coloane] – d’aller voir plusieurs lieux satellites, beaucoup de bibliothèques d’autres endroits. Je me suis aussi initiée aux textes de Coloane, même si je l’ai connu à l’école, je l’ai réellement connu dans le contexte où il développait son travail.
[…]
00’08’43
Alors on est venu ici et avec ce travail c’était incroyable de comprendre les contextes, en particulier sur la condition d’île, ici on est sur la Isla Grande, mais ce sont quarante-six îles autour. Alors le concept d’île m’intéresse beaucoup. À propos de Coloane et du *Sillage de la baleine*, et de tous ces travaux, toutes ces fictions, ce qui m’intéresse beaucoup, c’est comment la biographie et la fiction se mélangent. Comment ses textes sont des histoires d’autres personnes aussi, ou ce sont d’autres histoires qu’il s’approprie. Je me sers aussi beaucoup de ça dans mes travaux de recherche, je raconte des histoires à partir des archives d’un endroit, à partir des témoignages des autres… Bon, peut-être que votre projet a aussi un peu à voir avec ça.
Tomas : Oui, absolument.
R : Oui, absolument. Des projets parallèles importants sont aussi des projets de résidence, on invite des artistes d’Europe qui viennent vivre avec nous à Chiloé. L’an dernier on a pu collaborer avec le Danemark, le Brésil, la France, et cette année, plus que de les accueillir nous-mêmes, on a commencé à collaborer avec une autre résidence à Queilen, où on amène les artistes. Aujourd’hui, justement, arrive un artiste d’Espagne.
00’10’32
Ça nous intéresse beaucoup que les gens puissent connaître le contexte, et aussi les initier à cet endroit, pour qu’ils connaissent les artistes qui vivent ici, qui y habitent, qui vivent d’autres pratiques, peut-être plus ancestrales, comme composer avec des os, ou prier, comme des pratiques qui sont quasiment éteintes, comme la dernière femme des *rezadoras*, aux funérailles qui prie les saints, ou beaucoup d’autres formes de manifestations artistiques qui sauvegardent ces pratiques en ce moment. Le patrimoine du vivant et de l’immatériel, ça m’intéresse beaucoup aussi.
Pierre : Est-ce que pour toi un artiste, aujourd’hui, c’est quelqu’un qui crée des œuvres, qui fait des commissariats d’expositions, qui écrit, etc. ? Parce que j’ai l’impression que c’est un peu ça en fait, ton activité, elle est multiple.
R : Oui.
P : Tu crées beaucoup de lien entre les gens, et est-ce que tout ça est important pour toi ou est-ce que c’est par nécessité ?
R : Il y a un texte de Hal Foster, qui s’appelle « L’artiste comme ethnographe », c’est génial. Ou il y a un autre texte qui s’appelle « L’artiste comme curator ». Je pense que l’art contemporain c’est un mélange de beaucoup de pratiques, d’histoires, de témoignages... De témoignages de beaucoup d’individus qui se regroupent pour observer, penser, penser ensemble, comme une espèce de quelque chose en *process*, comme quelque chose d’inachevé, quelque chose en devenir. Ça m’intéresse beaucoup dans l’art contemporain.
00’12’47
Chloé : Tu penses que nos manières de penser l’art se rapprochent ?

R : Ah mais c'est intéressant ça, parce qu'à Chiloé c'est super difficile d'expliquer que ça c'est l'art contemporain. L'unique musée s'appelle le Musée d'art moderne, mais ce n'est jamais contemporain, ce sont seulement des tableaux sur les murs, sans relation à l'espace. Pourtant, les vernissages, pour moi, sont incroyables parce que c'est le samedi, le matin avec un déjeuner, et pour moi ça c'est incroyable. Toutes ces personnes ensemble, autour de la table, pour manger quelque chose, un curanto, toutes les choses qu'on mange ici, c'est du rituel non ?
P : Et est-ce que ce n'est pas aussi une possibilité de faire de l'art autrement ? Quand on sait que les gens ne sont pas sensibles à l'art contemporain, donc toi tu crées d'autres rencontres en dehors de l'art contemporain, d'une certaine façon. Est-ce que ce n'est pas aussi une autre possibilité quand on est face à des gens qui ne connaissent pas du tout, on s'arrange pour faire avec...
00'14'14
Pourquoi tu choisis dans ce cas-là, s'il y a des vraies difficultés d'être artiste, ici à Chiloé, pourquoi tu restes à Chiloé ?
[…]
R : Ah j'adore quand les choses sont difficiles ! Non ? Les choses ne sont pas faciles, non ? L'art c'est difficile, l'artiste pense beaucoup, non ? Il pense toute la journée. Je pense que l'art en lui-même, pour moi c'est comme Allan Kaprow qui parlait toujours d'art et vie confondus, je pense que c'est très lié. Le matin je pense à ça et ça fait partie d'une attitude, c'est une question de famille, c'est une question d'économie, et c'est une question que vous m'aviez posée un moment donné, comment notre économie tourne toujours autour de nos projets.
00'16'03
P : C'était un peu la question que je te posais tout à l'heure en effet, et c'est bien que tu cites Kaprow, parce que lui, à un moment donné, a conduit des projets, avec plein de gens qui n'y connaissaient rien à l'art contemporain ou à quoi que ce soit. Par exemple, *Fluids*, etc, Et en même temps les choses se faisaient, et il y avait un échange qui devenait intéressant...
R : D'accord, je comprends.
P : Et c'est ça que je trouve intéressant Exactement. Parce que ce qui m'intéresse, ou ce qui nous intéresse, parce que je parle d'un collectif, c'est le témoignage. Comment apprendre de ces pratiques, qui ne sont pas si segmentées, elles ne sont pas ancrées dans un lieu, comme une forme de vie qui, surtout ici, est très particulière. On vous a parlé des *mingas* ?

00064_ROSARIO
C'est un sujet. Hier vous l'avez vu au musée, mais c'est une pratique... [sociale collective]. Sur cette île se sont passées des choses qui n'existaient pas sur le continent, quand on songe au fait qu'il est si proche… Alors il y a une série de pratiques qui, lorsqu'on est arrivé, est devenue notre projet de recherche, le projet Spy Colona qui s'appelle *Leña, maleza y otras hierbas* (bois [de chauffage], mauvaises herbes et autres herbes), et on pensait beaucoup à trois choses : « *Leña* », comme un espace de rencontre, de réunion, d'une certaine façon dont tout se passe autour du feu, autour d'un lieu particulier, fermé, mais très rapproché les uns des autres et où toute une oralité se forme. Tout se passe ici avec la parole, depuis la bouche, depuis le témoignage qu'on te raconte, et dont on ne sait pas si c'est une fiction ou pas. Il y a tout ce jeu des mots qui se déforment. Ça m'intéresse beaucoup car il y a beaucoup de vérité et beaucoup d'historicité. Au final c'est toute une description dont on ne sait pas trop sa véracité. C'est ça qui m'intéresse. Et on vous a parlé un peu de sorcellerie ?
T : Oui, Carlos nous a un peu raconté.
R : Oui, ici sur l'île, c'est très puissant, surtout à cet endroit où nous sommes actuellement.
C : Tu en sais beaucoup ?
R : Beaucoup. Par exemple, il y avait « la recta provincia ». C'est le nom d'une communauté de personnes qui habitait l'île au XIX^{e} siècle et qui avait sa propre juridiction, ses propres lois, ses propres façons d'administrer et de penser la ville. Alors justement, quand ils ont fondé cette ville, Quemchi, en 1892 approximativement, Martiniano Rodrigues a envoyé tout le monde en prison. Mais tout le jugement a été brûlé, il n'existe plus rien au final, il n'y a plus d'information, si ce ne sont beaucoup de témoignages. Et ça m'intéresse beaucoup, ces témoignages…
00'02'05
P : Alors est-ce que tu peux parler de ça un peu plus, comment la fiction joue dans le quotidien ?
R : Bien sûr. J'ai le meilleur exemple dans le monde.
P : Ah ah, alors vas-y !
R : D'accord ! Dans la radio, dans ma voiture, j'écoute la radio locale... C'est

incroyable l'histoire, c'est une personne qui dit « aujourd'hui j'allais au bois, à la forêt... ». Et la personne raconte qu'elle est tombée sur des êtres, des *duendes* (des lutins pas très mignons), et elle parlait à l'animateur radio avec une telle persuasion, totalement réelle, « je me suis retrouvé avec ces êtres dans la forêt » et l'animateur la croyait absolument. Alors il y a beaucoup de crédulité, tout le monde croit aux histoires des autres, à l'obscurité. Il y a un autre thème sur ces îles lié au fait que tous ont le même nom, ils sont tous humains. Ils sont une grande famille qui habite les îles. Ils pensent tous que le père est le Trauco, c'est un *duende* qui vit dans les forêts de Chiloé. C'est très… comment dire, ce sont des histoires très… Tu sais, il y a beaucoup de fiction, beaucoup de réalité, et une réalité très dure aussi, sur la question des abus sexuels, la question de…
00'03'56
P : Dans la mesure où le rapport entre la fiction et la réalité est très proche, toi, quel rapport as-tu avec cette relation entre la fiction et la réalité dans ton travail de photographe ? À quoi elle sert, à quoi sert la photographie dans ton travail pour jouer avec ce rapport entre fiction et réalité quand tu fais une image ?
R : J'aime beaucoup travailler quand je découvre un endroit qui m'intéresse à investiguer. Je me plonge dans les archives de la ville, je commence à chercher des informations fidèles, tangibles, parce qu'à un certain moment je prends un autre chemin et je commence à écouter les gens, je vais vers d'autres témoignages, plus oraux du genre « Tu sais qui vivait là ? Tu sais pourquoi ça fait cent ans que c'est abandonné ? ». Grâce à ces témoignages, apparaissent des choses que je ne peux pas vérifier. Donc j'arrive à un point où mon travail n'est pas documentaire, mais n'a pas vocation à être une fiction, alors de quelle manière ça peut devenir un nouveau témoignage ?
P : Parce que par exemple, pour Herman Melville, les premiers livres qu'il a écrits avant *Moby-Dick* étaient des livres qui racontaient son aventure, et parfois il avait des aventures tellement incroyables que les gens ne croyaient pas que c'était un vrai journal de bord. Donc assez vite, il a dit « les gens ne me croient pas donc j'écris une fiction, j'écris un roman », et il a écrit *Moby-Dick*. Et en plus, ça permet d'autres choses, ça permet d'apporter d'autres détails. C'est pour ça que la question de la fiction nous intéresse beaucoup dans le projet, parce que c'est aussi quelque chose qui doit nous permettre de travailler. En construisant une fiction c'est peut-être aussi comme ça qu'on peut faire de la recherche en arts.
00'06'04
R : L'autre chose qui me paraît importante que j'ai pu faire, grâce à mon travail au musée et dans une bibliothèque aussi, est le fait de travailler avec un archipel, d'où viennent chaque mercredi des gens des îles. Alors travailler avec des anthropologues, avec la toponymie, comment comprendre qui habitait là avant… Ces habitants, ce ne sont pas seulement les Huiches, qui sont les Mapuches du Sud. Car avant, il y avait d'autres civilisations, les Chonos, qui avaient des *nalcas*, car ils étaient nomades.
C : *Nalcas* ? Une barque ?
R : Une barque oui, fabriquée en fibres naturelles et en bois. Clairement, les Chonos, étaient un peuple nomade comme les Kawésqars plus au Sud, ainsi que d'autres peuples qui étaient tout aussi mobiles. Là, il y a un vrai sujet sur la parole, palpable, dans les mots des endroits. Et si vient une autre civilisation, même si elle n'existe plus, les mots des Chonos habitent toujours les lieux. Alors ça m'intéresse beaucoup aussi. Par exemple, souvent les gens me disent « mais quand vas-tu te consacrer à ton travail, à ton oeuvre ? », et je pense que je la mets en pratique à chaque instant. Je n'ai pas besoin d'être dans mon atelier, ni avec mes appareils photo. J'ai fait des archives un sujet avec lequel je prends de plus en plus de distance. J'ai beaucoup de livres à la maison. J'ai accumulé des livres pendant beaucoup de temps, mais ils sont dans des caisses. Maintenant ma bibliothèque est très précise, elle concerne mon sujet de recherche actuel, sur le courant Humboldt, Darwin, toutes ces expéditions qui se sont tenues au XIX^{e} siècle pour conquérir la zone Australe. Ce territoire hostile, réellement, très difficile. Ici les gens te demandent « tu vis là depuis combien d'hivers ? », les gens comptent en hiver, en fonction de si tu survis à un hiver. Mais ce n'est pas si terrible.
00'08'35

CHILI_ÎLE_CHILOÉ_QUEMCHI
190425_entretien_avec_Rosario_
Ateaga_artiste
ART_ET_TERRITOIRE_LOCAL

CHILI_ÎLE_CHILOÉ_QUINCHED
190424_entre-chien_et_loup_
heure_du_Trauco
MYTHE_RÉALITÉ

XIII

DÉVELOPPEMENT SCIENTIFIQUE ET APPROCHE ÉDUCATIVE DE LA PRÉSERVATION DES CÉTACÉS

La Fondation MERI est une institution philantropique fondée par Francisca Cortés Solari, destinée à promouvoir le développement durable au Chili à partir d'un engagement à la fois scientifique, social, pédagogique et culturel. Centrée sur la valorisation du patrimoine biologique (cétologie et dendrologie en particulier) elle bénéficie d'un fort rayonnement sur l'ensemble du territoire chilien et à l'échelle l'internationnal (COP25).

Depuis février 2019, elle a ouvert un centre d'opérations à Castro sur l'île de Chiloé pour renforcer la couverture de ses programmes de recherche scientifique et d'éducation environnementale aux communautés de l'archipel et du golfe du Corcovado.

Notre rencontre avec la responsable du pôle éducation de l'équipe, Gloria Howes, nous permet de comprendre quelles sont les valeurs défendues par la fondation qui mise sur les résultats des études obtenues par les scientifiques pour faire bouger les lignes politiques en matière de sauvegarde environnementale.

D'une certaine manière on retrouve ici un modèle économique et théorique de recherche analogue à la Fondation Tara Océan.

Y sont croisés sans inhibition travaux scientifiques de recherche fondamentale, innovations techniques, mélanges des connaissances (locales, théoriques, pratiques), expériences de terrain, communication scientifique et grand public, implication pédagogique, culture et création artistique.

Si ce modèle mérite d'être discuté, il est intéressant d'observer comment il se prête souvent à une forte capacité d'innovation.

ICI C'EST COMME LEUR TINDER

Entretien avec Gloria Howes, responsable de la cellule éducative de la MERI Fundación

ENTRETIEN AVEC GLORIA HOWES

00042_GLORIA_HOWES
[…]
00'06'18
Gloria : En réalité nous sommes une « famille » de fondations. Fundación MERI fait partie de Filantropía Cortés Solari (FCS) et notre mission est de « développer la recherche scientifique et l'éducation environnementale, en lien avec les communautés, pour la conservation des écosystèmes stratégiques au Chili ».
Actuellement, MERI est principalement déployée dans les écosystèmes des réserves élémentaires du FCS, qui sont Puribeter (situé à San Pedro de Atacama, latitude 22°, région d'Antofagasta), Likandes (situé à San José de Maipo, latitude 33°, région métropolitaine) et Melimoyu (situé à Melimoyu, latitude 44°, région d'Aysén).
Ainsi, tout le travail que nous faisons en Patagonie du Nord, y compris à Chiloé, est lié à la conservation de la réserve élémentaire de Melimoyu, d'une superficie de 16 000 hectares.
Tomas : Terrestres ?
G : Terrestre oui. C'est une zone protégée qui est privée. Alors aujourd'hui, pour la protéger, il ne suffit pas de la clôturer et de dire « c'est protégé », il y a des menaces qui nous échappent. Un incendie, par exemple. S'il y a un incendie sur le terrain d'à-côté il va nous toucher aussi. Si un voisin décide d'élever des visons pour la fourrure, ça va affecter la faune de la réserve, n'est-ce pas ?
00'08'02
Alors notre conviction c'est qu'il faut être responsable entre tous, et pour cela nous avons trois lignes de travail : Recherche scientifique, éducation à l'environnement et liens avec les communautés. Dans la réserve il y a tout un plan stratégique pour savoir si nous protégeons de manière efficiente, et nos trois objectifs de conservation, dans ce programme, sont les baleines bleues, le cyprès de las Guaitecas, et tous les cours d'eau douce, les glaciers, les lacs... Moi je suis chargée de l'éducation environnementale. Dans mon secteur, ce qu'on fait, c'est qu'on récupère les données scientifiques pour tenter de les simplifier pour qu'elles soient plus accessibles au grand public. L'idée est que ces données n'existent pas seulement dans des articles ou des documents techniques, mais qu'elles puissent être accessibles au citoyen lambda, aux habitants du territoire. Donc on établit un programme d'éducation environnementale et on va principalement dans les écoles rurales, où en général ces programmes ne leurs sont pas transmis car il y a trop peu d'enfants. Il y a beaucoup de programmes qui mesurent leur impact par rapport aux effectifs, mais en réalité ces endroits sont isolés, alors les écoles n'enseignent que jusqu'en primaire, jusqu'à 10 ans, et puis jusqu'à 13 ans mais ensuite ils doivent migrer vers les villes pour continuer à aller à l'école.
[…]
00'09'55
Donc, dans la région d'Aysen, où on travaille depuis 6 ans, on organise des routes de navigation éducative pour la mise en œuvre de programmes d'éducation à l'environnement dans les écoles rurales. On travaille aussi avec les adultes, avec des acteurs clés comme les opérateurs touristiques, les autorités maritimes, etc. Et enfin, l'an dernier, on est arrivé à Chiloé pour différentes raisons. L'une d'elles, en ce qui concerne nos programmes d'éducation environnementale, est liée au climat et aux transports qui font qu'on ne peut s'y rendre qu'entre septembre et décembre, un peu comme ce qui vous arrive avec l'île Mocha. Alors finalement, ici à Chiloé, il y a beaucoup plus d'écoles où on peut accéder par la terre. Donc on peut toucher beaucoup plus d'enfants. Le programme que nous avons jusqu'à présent développé, porte sur les cétacés, pas seulement la baleine bleue. En fait on fait un diagnostic de perception avant de commencer le programme pour savoir ce que comprennent les enfants, car bien qu'ils vivent près de l'habitat de la baleine bleue, du cachalot, de la baleine Mink, etc... la majorité des enfants ne naviguent qu'une seule fois par an, par exemple, pour aller en vacances, ou pour aller consulter un médecin, donc la majorité n'ont jamais vu de baleines, mais ils ont parfois vu des dauphins. Donc on a décidé d'intégrer tous les cétacés, les plus communs qui sont recensés dans la région, pour qu'ils puissent établir une connexion avec ces animaux, les valoriser, et comprendre ce qui les menace et savoir ce qu'ils peuvent faire pour les protéger. C'est un peu ça l'objectif.
Ensuite on a le programme des écosystèmes d'eau douce appelé *Aguas Patagonicas* et le programme *Navegantes*, qui est un campement que nous organisons dans la réserve où les enfants, grâce à un concours scientifique, viennent à la réserve et participent à ce campement

d'éducation environnementale dans lequel on intègre tout, pas seulement le milieu marin, mais aussi les écosystèmes terrestres, d'eau douce, la culture Chono.
00'12'04
La culture Chono c'est le peuple originaire des canaux du Sud, le peuple natif qui naviguait dans cette région. C'est un peuple qui s'est éteint, on en sait très peu sur eux, mais on trouve encore des *conchales*, parce qu'ils avaient pour coutume de ne pas rejeter les coquilles des fruits de mer à l'océan, ils les laissaient sur terre, donc on retrouve des couches et des couches de coquilles, ce sont les endroits où ils habitaient. On trouve parfois des grottes, avec des restes humains, avec les os, et c'est un peu tout ce qu'il reste des Chonos, on a très peu d'informations sur eux.
T : Les Chonos, à quelle époque ils se sont éteints ?
G : Je n'ai pas l'année en tête.
T : Mais avant l'arrivée des colons espagnols ?
G : Non, c'est à ce moment-là qu'ils ont commencé à s'éteindre, avec l'arrivée des espagnols. On sait que plusieurs choses les ont affectés, entre autres ils ont été livrés à l'esclavage et aux nouvelles maladies. Ils ont été acculturés, ils ont perdu leurs coutumes alors la culture s'est perdue aussi. Ils n'ont pas disparu du jour au lendemain. On en sait très peu. C'est un peu notre travaille d'éducation environnementale ici. On essaye aussi de générer des documents didactiques, pour les enfants, pour les adultes, de manière à vulgariser ces informations. Je peux vous montrer, on a un livre. [*G cherche le livre*]
00'15'00
Alors, par exemple, ce sont toutes les espèces que nous couvrons dans le programme d'éducation environnementale. Et par exemple, dans ce livre, les descriptions fournies pour identifier l'espèce ne sont que les caractéristiques qu'on peut observer depuis un bateau.
T : Oui, on a vu ça hier... on a passé la nuit sur le ferry.
[*Rires*]
G : Pour l'expérience ! Et vous n'avez pas vu de baleines ?
T : Non, pas une seule. Mais on a pu s'entretenir avec le second pilote...
G : Ah, et ils vous ont montré ces mêmes informations. Oui, ça fait aussi partie du programme d'éducation environnementale que nous faisons, ils font partie des acteurs clés, qui naviguent dans la région, alors on a organisé des ateliers avec le capitaine et les membres de l'équipage, cette année on en a fait pour les touristes, les passagers du ferry, pour qu'ils apprennent à identifier les principales espèces de cétacés qu'on croise, parce que c'est une zone importante.

00043_GLORIA
Alors le but de toutes les activités qu'on propose c'est de partager ces informations, qu'on sache ce qu'il s'est passé avec les baleines, il y en a beaucoup, il y en a peu, pourquoi cette région est importante, pourquoi elle a de la valeur, pourquoi on doit prendre conscience qu'on est dans une région très spéciale et qu'est-ce qu'on peut y faire ? Il ne suffit pas de dire « la baleine est trop belle, j'adore », mais il faut savoir ce qui la menace et quoi faire à ce sujet. Par exemple, jeter son mégot, et ne pas savoir qu'un mégot contamine 50 litres d'eau.
T : Oui... et depuis que la pêche est illégale au Chili, on recense plus de baleines ?
G : Oui oui, enfin petit à petit on a pu voir qu'il y a plus de baleines. D'après les études aussi on voit qu'il y a plus d'individus. D'ailleurs on entend dire que depuis que la chasse a cessé, et soudain en 98 je crois, les chercheurs ont trouvé une concentration de baleines dans le golfe de Corcovado, des baleines bleues, il y a plus de population mais on ne connaît pas le nombre exact. C'est-à-dire que les baleines empruntent le même chemin que les bateaux, alors c'est un des risques qu'elles courent, pas seulement avec les collisions, mais aussi avec la pollution. Donc, un des boulots que j'ai fait a été de travailler avec les autorités maritimes de Castro pour adopter collectivement un règlement sur la base du volontariat qui indique quoi faire lorsqu'on voit une baleine, comment éviter de la heurter, certaines mesures telles que réduire la vitesse, la réduire encore plus la nuit. Parce que les gens ne le savent pas mais avec les études qu'on a faites, on a vu que la nuit les baleines se nourrissent plus près de la surface, donc il y a beaucoup plus de risques de collisions.
00'02'13
Une autre chose que les gens ne savent pas, c'est que lorsque la baleine s'alimente elle ne peut pas esquiver un bateau, en fait les gens pensent « mais non, la baleine est grande et agile en mer, si un bateau arrive, elle l'évite », mais elle

ne peut pas. Parce qu'il faut imaginer que la baleine ouvre sa gueule pour se nourrir et engloutit des tonnes et des tonnes d'eau et si soudainement un bateau arrive elle n'a pas le temps d'esquiver. Je dis toujours aux gens que c'est comme une voiture de course qui doit freiner à l'arrivée et qui ouvre son parachute, c'est presque la même chose, la baleine avec la gueule ouverte pleine d'eau, c'est comme un parachute qui la freine et l'empêche d'esquiver.
C : Et ça arrive souvent ?
T : Il y a souvent des collisions ?
G : Oui, oui, c'est arrivé en 2017, on a trouvé une baleine morte près de la réserve au Sud, c'était une jeune baleine bleue dont il manquait la queue entière. Et d'ailleurs, ça fait quelques années aussi, un bateau de croisière est arrivé à Puerto Montt avec une baleine contre la proue.
T : Et ils ne s'en sont pas rendu compte ?
G : Ils ne s'en sont pas rendu compte jusqu'à leur arrivée.
T : C'est dingue, quelle honte, même si ce n'est pas tout à fait de leur faute.
G : Bien sûr, en ce sens l'idée n'est pas de pointer du doigt, alors ce qu'on fait ici c'est aussi de nous rapprocher des bateaux de croisière et de leur partager ce règlement. D'ailleurs on est en train de voir la possibilité, pour cette fin d'année, que les passagers puissent participer à des réunions pour qu'ils prennent consciences de leur impact et qu'ils sachent quels gestes adopter.
00'04'08
T : Et avec les pêcheurs il n'y a pas de difficultés ?
G : En réalité ce qu'on fait ce sont des réunions ouvertes à tout public, alors par exemple, dans les communes qui sont les plus proches des réserves et qui longent le golfe de Corcovado, là on fait des réunions ouvertes à tout le monde et ce sont des zones où la majorité des gens sont des pêcheurs. Et ici aussi on a fait la même chose, on a travaillé avec des syndicats de pêcheurs, on les invite de manière ouverte pour qu'ils viennent en famille, avec les enfants, les adultes. Parce qu'en général les plus gros dégâts, quant aux collisions et à la pollution acoustique, ce sont les grandes embarcations, et ensuite l'autre impact provient en réalité de tous, il y a les pêcheurs, les élevages de saumon, les passagers comme tu dis, la pollution physique, les mégots, les déchets.
C : Et vous travaillez avec d'autres associations ou organismes ?
00'06'09
G : Oui, on travaille avec différentes universités, des institutions nationales et étrangères. Ici, localement, puisqu'on travaille avec les marins, on travaille avec la municipalité, avec les opérateurs. Par exemple, sur la question des baleines plus particulièrement, on travaille avec le Woods Hole Oceanic Institute, qui est une institution des États-Unis, qui est vieille de 80 ans, et avec qui on fait des études sur les baleines, et des universités de New York y participent, d'Angleterre aussi. On essaye toujours de collaborer avec différentes institutions de manière à relier nos forces, parce que tout seul on ne peut pas.
T : Un peu comme ce que vous faites avec Naviera Austral, ils nous ont montré le document que vous leur envoyez, à remplir chaque fois qu'ils recensent une baleine.
G : Oui, clairement, et comme ça eux aussi aident à la recherche, ce n'est pas comme si eux apprenaient, mais plutôt comme s'ils apportaient leur contribution, et c'est aussi une des caractéristiques de nos activités d'éducation environnementale. Ce n'est pas comme si on allait nous-même organiser nos réunions et livrer de l'information, on y va aussi pour apprendre et échanger des informations avec ceux qui participent. J'ai eu l'occasion de participer à un séminaire à Puerto Gaviota, c'est au sud de la commune de Cisne, et là-bas les pêcheurs racontaient qu'ils voyaient toujours des baleines en juin ou en mai, alors l'expédition qu'on fait chaque année depuis sept ans s'est élargie encore plus au sud pour voir si les baleines étaient là-bas, et ce qu'elles y faisaient. L'idée est de valoriser les informations que les gens, qui habitent ces territoires, nous donnent parce qu'en réalité ce sont ceux qui connaissent le mieux leurs terres. Et leurs mers !

00'08'02
T : Et tu as fait des expéditions aussi ? Quelles étaient tes responsabilités ?
G : Et bien à la base on était très peu nombreux. Moi je suis administratrice en éco-tourisme, mais depuis la fac je me suis intéressée aux cétacés. Je suis partie en Uruguay pour faire du bénévolat sur les cétacés et c'est là que je me suis aussi intéressée aux manières d'échanger les informations entre communautés, comment travailler entre différents organismes, j'ai fait mon mémoire sur les cétacés, ensuite je suis arrivée à la fondation après plusieurs boulots.



CHILI_CASTRO
19042_entretien_Gloria_Howes_
MERI_Fundación
ÉDUCATION_ET_RECHERCHE_
SCIENTIFIQUE

Et comme on n'était pas beaucoup, j'ai participé aux quatre premières expéditions sur l'étude de la baleine bleue. Ce sont des expéditions qui durent environ deux semaines, autour du Golf Corcovado. Mon rôle était d'observer pour chercher les baleines et j'étais chargée de la photographie, photographier les baleines, classer tous les documents, toutes les archives, pour ensuite créer le trombinoscope, un spécialiste avec qui on travaillait faisait l'identification des individus. Je n'ai pas pu y aller ces deux dernières années parce que j'ai eu mon bébé. Bref, et quand je suis arrivée à la fondation, mon travail a toujours concerné le domaine social, comment on interagit avec d'autres communautés. Au début j'étais simplement responsable du secteur social, mais on ne savait pas encore que ça allait réellement devenir le domaine social.

00'10'05
Donc ça a pris forme et on a créé la branche d'éducation environnementale. Maintenant je suis directrice d'éducation environnementale de la fondation et je

travaille avec une équipe, dont Catalina Valencia. En réalité à nous trois, on organise les activités, les programmes, les projets. Il y aussi une équipe transversale qui travaille avec les deux fondations et les réserves élémentaires, c'est l'équipe des designers, qui nous aide justement à faire ce type de matériel [*en pointant du doigt le livre*].

00044_GLORIA
T : Et comment, concrètement, se déroule ces expéditions de deux semaines ? Deux semaines à l'année ?
G : Oui, pendant l'année, avec les différents chercheurs avec lesquels on travaille... En fait lorsqu'on finit notre enquête on reprend contact et on définit si on suit toujours les mêmes objectifs, si on continue dans le même domaine, si on va étendre, si on intègre un axe de recherche supplémentaire. Par exemple, la première année il s'agissait seulement de faire des photos d'identité (des baleines) et de tagguer les baleines avec un dispositif qui se colle avec une ventouse, et qui enregistre la baleine sous l'eau, comment elle bouge, la température de l'eau, les sons qu'elle émet. Là on s'est rendu compte que pendant la journée elles nageaient plus en profondeur, et la nuit plus en surface, mais on ne savait pas pourquoi. Alors ensuite on a intégré un scientifique qui étudiait le krill avec une éco-sonde, et là on s'est aperçu que le krill faisait la même chose, donc très simplement la baleine suivait la nourriture. Et comme ça on intègre différents scientifiques de différents domaines. Maintenant on a un autre scientifique qui travaille avec des moniteurs acoustiques pour pouvoir localiser les données. Et avec les différents sons tu peux savoir où est la baleine. Ça se complète avec le CTD, c'est un instrument qui mesure les différentes caractéristiques chimiques de l'eau.
00'02'10
Et au cours de l'année on redéfinit un peu les objectifs, et on s'organise pour que tous les scientifiques puissent être présents à telle date, en général à la fin du mois de février et on part de Dalcahue. Je fais toute la logistique, le plan de l'embarquement, des repas, etc.
T : C'est un groupe de combien de personnes ?
G : Sur la dernière on a embarqué à 13 ou 15, y compris l'équipage, le capitaine et trois membres de l'équipage.
00'08'15

[…]
G : En réalité on en sait très peu sur les baleines. On ne connaît pas beaucoup de détails. On a découvert, dans le cas de la baleine bleue, que c'est la région la plus importante de l'hémisphère Sud quant à son alimentation et ses baleineaux. Dans le cas de la baleine à bosse on a découvert qu'ici elles faisaient leurs parades avec leurs chants, mais en réalité c'est en Équateur qu'elles se reproduisent, alors ici c'est comme si elles s'entraînaient. Ici c'est comme leur Tinder ! Elles regardent qui leur plaît. Et comme ça, petit à petit, on apprend, mais on en sait encore très peu. C'est pour ça que ce qui est dit là [*en pointant le livre de Coloane,* Le sillage de la baleine *que nous avions apporté*] c'est important à sauvegarder parce qu'il y a des connaissances, dans ce cas-là celles des baleiniers ou des pêcheurs, que les scientifiques n'ont peut-être pas, parce qu'il n'y a pas de communication.
00'10'59
[…]
00'13'04
G : Des six expéditions qu'on a faites, il n'y a qu'une seule baleine qu'on a vue trois fois. Les autres étaient toujours de nouveaux individus. Alors au total on a environ 90 individus. Mais évidemment, à ce jour on ne peut pas faire ce type de suivi, parce qu'aujourd'hui on leur met un GPS, mais on a aussi constaté que ça avait blessé certaines baleines c'est pourquoi MERI n'utilise pas et n'a jamais utilisé de dispositifs GPS car ils sont très invasifs. Alors ici on essaye d'adopter la méthode la moins invasive possible. Le dispositif qu'on leur met est comme une de ces ventouses qui se collent aux fenêtres, et qu'on programme pour qu'elle tombe et qu'elle ne laisse aucune blessure. On utilise aussi des drones pour faire des mesures, parce que selon les proportions tu peux voir si c'est une sous-catégorie d'espèces d'Équateur ou de l'Antarctique. Et ce qui est le plus invasif, ce sont les biopsies mais on s'attache à utiliser les outils de la manière la plus responsable possible.
T : Et je me souviens d'images très fortes, des baleines bleues peut-être, autour de 30 cadavres en Patagonie.
G : Ah oui. Il y en avait plus, elles étaient 300. Oui, c'était des baleines Sei, dans le golfe des Peines.
00'15'04
Ils ont trouvé 30 baleines échouées, et ensuite ils ont survolé la zone et en ont compté 300. Et d'après les études

on s'est rendu compte que toutes les baleines n'étaient pas mortes en même temps, certaines depuis 1 mois, 2 mois, 3 mois, et que visiblement les courants les amenaient là-bas. Les études officielles disent que c'est à cause de la marée rouge. Mais certaines ne sont pas très d'accord.
T : La marée rouge, je n'ai jamais bien saisi ce que c'était, c'est un phénomène naturel ?
G : Oui, c'est un phénomène de proliférations d'algues toxiques. Normalement quand il y a une marée rouge, par exemple, tu ne peux pas consommer de fruits de mer à coquille, parce que ça te rend malade aussi, ça te paralyse et tu peux mourir. Mais on sait que la marée rouge apparaît avec les changements climatiques, la pollution aussi, ça la rend plus forte et ça a généré ces échouages de plusieurs animaux, pas seulement les baleines. Il y a aussi la question de l'oxygénation, il y a tellement de prolifération des algues que l'oxygène se raréfie, alors c'est un mélange entre la marée rouge et l'oxygène et plusieurs facteurs. Mais sur ce cas-là, par exemple, on a utilisé cet événement pour en faire un conte, parce que l'idée c'est de pouvoir diffuser ce qu'il se passe et créer de l'interaction.

00045_GLORIA
P : La chasse à la baleine a été interdite mais est-ce qu'il y a, ici, des gens qui chassent encore la baleine de façon illégale.
G : Non, non, on pense que non. Il y a eu des cas de dauphins tués pour avoir « dérangé » des pêcheurs ou des salmonicultures, je ne sais plus. Il y a des rapports sur des gens qui ont tué des dauphins, mais ça reste très isolé. Quand j'ai commencé à travailler là-dedans, une de mes premières missions était d'aller proposer des formations sur la faune marine pour que les gens de certaines localités puissent s'orienter vers le tourisme marin. Et quand on allait identifier les espèces, certains disaient « ah, le filet de celui-ci est super bon », ou « celui-là a goût de poulet », donc les gens qui vivent dans ces endroits très isolés avaient déjà goûté des espèces qu'on n'aurait pas imaginé manger. Mais actuellement il n'est pas question de chasse à la baleine dans les eaux chiliennes. En revanche, il y a deux semaines, une plainte a été enregistrée parce qu'au Nord du Chili, l'interdiction de pêcher je ne sais plus quelle espèce a été levée. C'est une pêche au chalut qui amasse seulement en surface, et là il y a de la pêche accidentelle de dauphins et les images montraient des tonnes de dauphins morts.
T : On était dans une crique près de Concepcion, des pêcheurs nous racontaient comment ils tuaient les loups de mer.
G : Oui, ça continue de se produire. Et les gens pensent que si la pêche est mauvaise c'est parce qu'il y a trop de loups de mer, au lieu de réfléchir au réchauffement climatique, à la pollution, et à d'autres séries de facteurs qui influent.

XIV

OBSERVATION DE LA NATURE ET RECHERCHE EMPIRIQUE

En avril, au sud du Chili, il fait nuit tôt. Après Castro, entre chien et loup, nous taillons la route vers Quinched (au sud) où travaille Reinhard Fitzek. Rosario nous a dit qu'il avait vécu à la station scientifique de Huinay, de l'autre côté du golfe de Corcovado, à l'observation des cétacés et de tout autre chose.
Maintenant il est employé comme administrateur de la marina de Quinched, avant il a beaucoup voyagé.
Il nous attend à la fin de sa journée de travail.
On a déjà brodé notre histoire… travailler dans une marina, c'est un peu comme faire « ramasseur de quilles » (Melville à Thaïti), c'est forcément une solution intermédiaire ? L'histoire de Reihnard est toute autre.
On explique en deux mots (comme presque toujours) le sens de notre visite (Bordeaux, recherche en arts, Melville, *Moby-Dick*, roman à tiroir, réécriture, l'aventure…) ; nous sommes accueillis avec bienveillance. La conversation, comme souvent, est un doux mélange de chilien, de français, d'anglais, d'onomatopées et de « qu'est-ce qu'il a dit ? » puisque Pierre ne parle pas chilien, Chloé un peu plus et Tomas, bilingue, jongle avec les circonstances… et s'emploie à l'expérience de la traduction « de terrain », que la transcription estompe pour ménager le lecteur.
Dans l'anse, sur l'île voisine, un mec à la frontale glisse sans bruit sur l'eau ; il y a deux petites maisons bleues que le jour déclinant rend phosphorescentes. Une femme vient chercher une gomme, nous on cherche, pour reprendre une formule de Melville, « l'air pur du gaillard d'avant » qui souffle à la rencontre de ces petits *événements* : une histoire, des images et une vie.

LA BALEINE DE LA FORÊT

Entretien avec Reinhard Fitzek, naturaliste aventurier

ENTRETIEN AVEC REINHARD FITZEK

00047_REINHARD
00'02'30
P : En avez-vous vu souvent ? Des baleines ?
R : Cette année-là, 2010, trois ou quatre fois. Et je crois qu'en 2009 nous en avons vu plusieurs fois aussi. Un jour nous sommes tombés sur quatorze individus dans ce fjord.

00047_REINHARD
Je travaillais là-bas à Huinay et à Huinay il y avait une petite école qui comptait quinze élèves au début, après ils furent huit, et de moins en moins. Un jour nous sommes allés à une école du secteur, mais à 40 kilomètres de distance, en bateau avec les enfants de l'école de Huinay pour participer à une foire scientifique. Ils étaient ignorants des sujets scientifiques, et en chemin nous sommes tombés sur une école de dix orques qui jouaient près de la plage. On s'est arrêtés, et on est restés plus d'une demi-heure avec le moteur éteint et les orques tout autour de nous, sous la barque, à pouvoir les toucher de la main.
T : Mais c'est dangereux une orque, non ?
R : Je ne sais pas ! Elles sont dangereuses pour les loups de mer, mais pour les humains c'est discutable. Certains disent que les orques reconnaissent les humains et ne leur font rien, mais les pêcheurs ont évidemment peur des orques. Il y a aussi des contes mythologiques ou mystiques selon lesquels des hommes auraient nagé avec les orques, ou que les orques leur auraient sauvé la vie. Je ne sais pas. Elles inspirent le respect, ça c'est certain. Elles sont grandes. Elles sont très très grandes. Et ces marques, vous savez ce que c'est ? [il nous montre des photos sur son pc en même temps]
T : Non... ? Des collisions ? Des requins ?
R : Non. Ce sont des morsures de loups de mer qui se défendent pour ne pas être mangés.
00'02'00
P : Et ce sont toujours les mêmes qui vivent au même endroit ?
R : Toujours les mêmes, oui.
T : La même famille d'orques ?
R : En fait, ça n'a pas été étudié autant que dans l'hémisphère Nord. Au Nord il y a des résidents et des nomades, ici ce n'est pas si sûr. Il y avait à Huinay, à l'origine, un « Centre de la baleine bleue », dirigé par Rodrigo Hucke, je ne sais pas si vous en avez entendu parler ?
T : Non... ?
R : Vers 2002, ils étudiaient les dauphins et ils voulaient voir des orques, pour engager un programme d'identification à partir de photos pour suivre leurs mouvements. À Huinay, Vreni Häussermann la directrice scientifique du centre, qui est toujours là-bas, a entamé quelque chose de similaire avec les orques, et je crois qu'ils ont aussi tenté avec les baleines mais je ne sais pas jusqu'à quel point ils y sont arrivés.
P : Et vous travailliez à la Fundacion Huinay ?
R : Oui, 15 ans.
00'04'00
T : Et ça fait combien de temps que vous êtes là ?
R : Je suis de retour à Chiloé depuis l'année 2016, j'ai une ferme dans l'estuaire de Paildad, depuis 35 ans. Enfin, mon chez moi c'est l'estuaire de Paildad où j'ai ma ferme. Et mon métier d'origine, enfin d'origine lointaine, c'est pharmacien, mais ici je suis fermier. C'est mon métier principal, et tout le reste c'est pour gagner ma croûte.
T : Ok !
[*rires*]
P : Et quand vous étiez à Huinay, vous étiez aussi paysan ? Vous faisiez les deux ?
R : Hmmmm non, en cette période-là ma terre se reposait, je n'avais pas le temps de m'y consacrer. J'ai seulement pris mes chevaux et mes abeilles (*abejas* [/abéhas]).
T : Et vos moutons (*ovejas* [/obéhas]) ?
R : *Aaaaabejas* (abeilles).
T : Aaaah *abejas* (abeilles) !
R : Oui, et je les ai ramenées ici. Mais la ferme non, elle est restée abandonnée pendant 15 ans. Maintenant nous sommes de retour et nous essayons d'obtenir la certification « biologique », nous sommes en pleines démarches.
C : C'est difficile ?
R : Difficile ? Très bureaucratique. C'est, en pratique, pas très difficile pour nous car depuis le début nous n'avons jamais travaillé avec des herbicides, des produits chimiques. La terre est propre.
C : C'est pour ça que vous avez choisi cet endroit ?
R : Chiloé ?
C : Oui.
00'05'55
R : Écoute, tout a commencé parce que j'ai voyagé pendant un an comme *backpacker*, comme touriste, en Amérique Centrale et en Amérique du Sud. Ma sœur vivait à San

Salvador, mon beau-frère était enseignant à l'école allemande, à San Salvador, et je leur ai rendu visite puis j'y suis resté cinq mois à Salvador. Nicaragua, Guatemala, et j'ai continué vers le Sud jusqu'à arriver à Chiloé, et à Chiloé je dis toujours « ce n'est pas que j'ai choisi Chiloé, seulement j'étais épuisé de voyager », j'ai beaucoup voyagé. [*rires*] J'avais besoin d'une pause. Je n'avais pas de projet pour la suite et nous avons rencontré des amis chez qui nous avons décidé de rester quelques semaines, ou deux-trois mois, pour être à la campagne. À Santiago, avant d'arriver ici, j'ai rencontré ma dame et l'idée était de rester un moment par ici puis de continuer vers l'Argentine et de remonter vers le Nord. Mais une ou deux semaines sont passées quand un voisin nous a proposé six hectares et demi de terre.
00'08'00
Et c'était une idée folle, à ce moment-là, d'acheter un terrain en tant que touristes, ça ne nous avait pas traversé l'esprit. Mais nous l'avons visité, il y avait un joli bois, il y avait la plage et [*rires*] quand j'ai demandé combien ça coûtait, à ce moment-là ça en valait 500 dollars. Alors : « Ok ! J'ai encore 500 dollars dans ma poche ! ». L'idée folle était de l'acheter puis d'y rester un temps pour le revendre… Et nous y avons vécu, profité de la campagne, puis sommes tombés amoureux de l'endroit et ne sommes jamais partis. [*rires*]
T : Et où se trouve ce terrain ?
R : Plus au Sud de la commune de Queilen, vers l'intérieur dans un estuaire… À cette époque il n'y avait pas de chemin. Maintenant il y en a un car avec les voisins, avec la communauté, tous, avons lutté pour qu'il y ait ce chemin, désormais ils sont même en train de goudronner, mais il nous a fallu construire vingt-deux kilomètres de chemin. La première année, pour y arriver, il nous fallait prendre un bus de Castro, marcher huit kilomètres, et ensuite ramer trois kilomètres et enfin arriver au terrain.
T : Quelle folie.
R : Oui, sans lumière électrique, sans eau, sans rien. Très primitif, mais très beau.
P : Et maintenant, ici, qu'est-ce que vous faites comme travail ?
00'09'55
R : Ça fait neuf mois que je suis ici, je suis administrateur… la logistique, les contrats avec les clients, faire des achats, gérer le budget…
P : Et vous ne travaillez plus du tout sur les cétacés ?
R : Non, non, non.
P : Et vous, vous avez écrit sur les cétacés ou vous avez fait quelque chose ?
R : Non, pas directement. Je suis ce qu'on appelle, qu'on *pourrait* appeler un « naturaliste », qui observe, et quand j'observe je prends des photos, je prends des notes. J'ai beaucoup travaillé comme guide touristique. L'année quatre-vingt-dix-neuf, j'ai fait une excursion avec des ornithologues japonais sur l'île de Puñihuil, où il y a des colonies de pingouins. Ils venaient étudier, faire un recensement des pingouins Humboldt et Magellan, et moi j'ai tout noté de mon côté et recopié toutes les données, car eux repartaient avec leurs données… Pour que quelqu'un puisse avoir ces données au Chili, je les ai notées et après je les ai données à des gens. Des choses comme ça.
[*rires*]
[…]
R : Quand j'étais à Huinay, la propriété de Huinay appartenait à ENDESA, d'Espagne, mais ils ont vendu à ENEL, d'Italie. Mais ensuite ça s'est encore vendu et les gestionnaires ont changé toute la structure, c'est pour ça qu'ils m'ont viré. Je suis parti parce que tout a changé, mais j'étais ravi. Maintenant c'est beaucoup plus fermé, avant on était beaucoup plus ouvert à tout le monde. Je connais beaucoup de marins, parce qu'ils vont tout le temps là-bas, ils nous rendaient visite et je leur montrais les laboratoires...

00049_REINHARD
P : Et est-ce que vous avez lu *Moby-Dick* ?
R : Eeeeeh, 50 ans en arrière ! [*rires*] Quand j'étais jeune, il y a longtemps, mais je m'en souviens.
P : Et Coloane vous avez lu j'imagine ?
R : Oui, oui, oui. Des années aussi, mais je crois que trois ou quatre, oui. On en a à la maison. *Guanaco Blanco* et *Tierra del Fuego*...
P : Quand Melville a écrit *Moby-Dick*, avant, en 1841 jusqu'en 1843, il s'est embarqué sur un baleinier pour pêcher la baleine. En fait il a décidé de partir parce qu'en 1839 il avait lu un article sur le cachalot de l'île Mocha. Et c'est lisant ce texte qu'il décide de partir dans le Pacifique. Pendant 2 ans, il a toute une aventure, un peu comme vous pendant plusieurs mois avec votre sac à dos, et c'est ça qui lui permet d'écrire ses livres. Donc c'est aussi une chose qui nous intéresse de voir comment le fait de vivre une expérience particulière fait qu'ensuite il y a une écriture qui se met en place. Et

est-ce que vous, votre parcours de vie vous permettrait d'écrire un roman ?
00'06'05
R : On me le dit souvent oui ! [*rires*] Oui, ça pourrait être le cas, en fait j'ai fait quelques petites choses un peu spéciales, mais pour le moment je les garde en réserve. Peut-être que dans quelque temps j'écrirais.
P : Et alors si ça ne passe pas par l'écriture, par exemple le fait d'avoir travaillé pendant dix ans à Huinay, en quoi ça a marqué votre parcours de vie ? Votre façon de voir. Pourquoi vous êtes resté là-bas si longtemps ?
R : Et bien, dans mon cas, c'était plutôt la question des mélèzes.
T : Qu'est-ce que c'est ?
R : Mélèze *Fitzroya cupressoides*, *Chilean Redwoods*, des arbres millénaires. En fait, à Huinay, en dehors de la station scientifique qui était à 85% dédiée à la biologie marine, Huinay possède 34 000 hectares de terre, et sur ce terrain il y a 7500 hectares de forêt de mélèzes.
00'08'05
Le mélèze est en seconde place de longévité sur la planète, et en première place de l'hémisphère Sud. À Huinay il vit dans des conditions assez extrêmes. C'est le cas partout, c'est une espèce de l'extrême, mais elle est quasiment à la limite du [incompréhensible *cercle polaire ?*] Sud. Le mélèze est une espèce qui fut déclarée monument national, parce qu'elle est menacée d'extinction, elle était surexploitée de 1550 à 1976 jusqu'à ce que cette espèce soit déclarée monument national. De 770 000 hectares de forêt de mélèzes qu'il y avait à l'arrivée de Pedro Valdivia, il n'en reste que 260 000, mais avec un bon pourcentage dégradé. Il n'y a que dans la montagne qu'il reste des réserves.

00050_REINHARD
Mon chef de l'époque m'a dit qu'on pouvait reboiser, et qu'on pouvait reboiser avec des mélèzes. Alors, lors d'une table ronde il y avait des professeurs de l'université Austral. Et comme toujours après chaque réunion je demandais « Comment est-ce que je peux replanter des mélèzes, comment fait-on ? Techniquement, quelle est la méthode ? » Et ils me donnèrent quelques idées… et je demandais à chaque fois davantage de détails jusqu'au moment où le doyen de l'université de l'époque, me dit « Tu sais quoi ? Si ça t'intéresse à ce point, pourquoi tu n'entres pas à l'Université, parce que c'est ton sujet, parce que finalement nous ne savons pas grand-chose non plus sur les mélèzes, et tu pourrais faire un mémoire de master qui nous servirait à tous ? ». Alors j'ai postulé et j'ai fait mon master. J'ai réalisé un plan de restauration des mélèzes à Huinay. Au final j'ai planté mille deux-cents mélèzes avec des graines que j'ai moi-même récoltées des arbres et nous avons créé tout un processus pour les faire germer, une pépinière forestière. C'est ce qui m'a le plus marqué dans l'histoire de Huinay.
Mon mémoire portait sur deux choses, une méthode de restauration de forêts Valdiviennes, et une méthode de restauration de forêts de mélèzes. Après j'ai trouvé des *tocones* (souches).
00'02'10
T : C'est quoi ?
R : Des arbres coupés, ce qu'il reste quand l'arbre est coupé.
T : La souche.
R : 2,6 mètres de diamètre, et un creux à l'intérieur, le centre était pourri, mais il en restait une forme de fer à cheval, comme un puit, alors j'en ai pris une tranche. Avec une scie électrique, j'ai coupé une tranche et on l'a polie pour compter des anneaux de croissance. Et sur 83 centimètres il y avait 3381 anneaux, 3381 ans, et sans compter 45 centimètres manquants au centre. Alors c'était largement plus que 3381 ans. Quand on a réalisé le *cross dating*, en comparant les anneaux, les anneaux sont caractéristiques, on a constaté que quand il y a plusieurs années de sécheresse ça forme des anneaux très étroits.
00'04'32
Alors tu peux comparer la chronologie des arbres vivants, et si tu as un arbre mort tu peux ajuster, compter et comparer les anneaux jusqu'au dernier, là tu sais quand l'arbre est mort. On a fait ça, et je pensais qu'ainsi on allait savoir quand est-ce qu'ils ont coupé les arbres, parce que normalement le dernier anneau correspond au moment de la mort de l'arbre, mais non. Le plus vieil arbre est mort l'année 622.
T : Et il est resté debout ?
R : Et il est resté debout pendant 1400 ans. Et c'est là qu'ils l'ont coupé et le bois était bon, sinon ils ne l'auraient pas coupé, parce que les gens savaient à cette époque. Les mauvais arbres ne faisaient pas l'affaire. Ils devaient les couper avec des haches, c'était un travail énorme, et le bois était encore bon.
T : Alors, pour bien traduire, quel âge avait l'arbre ?

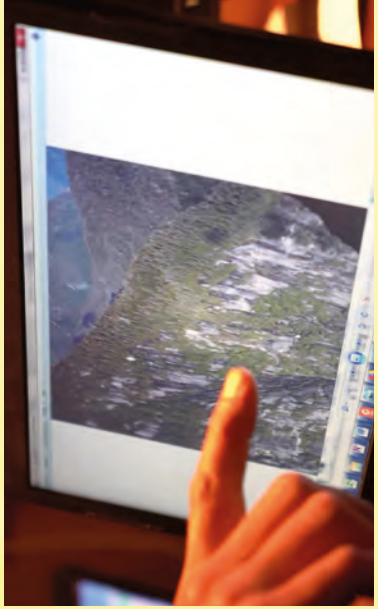


R : Il avait 3400 ans, mais il est mort il y a 1400 ans, alors le bois le plus ancien qui n'avait pas pourri avait 4800 ans.
00'06'03
P : Vous avez une photo de l'arbre ? [*R cherche*]
R : Là.
P : Waho.
C : Han, oh, hummmm.
R : Lui c'est le plus ancien. Là, tu vois, on coupe une tranche. Et dedans il y a 3400 anneaux.
T : C'est toi ?
R : Oui, il y a quelques années ! [*rires*]
00'08'00
Et maintenant je suis ici à Chiloé, et à Chiloé il y a aussi des mélèzes dans le parc national. Et les mélèzes vivent tellement d'années qu'ils ne font pas des graines tous les ans. On ne connaît toujours pas le cycle. À Huinay j'ai constaté qu'ils faisaient des graines, approximativement, tous les cinq ans. Et maintenant le projet est de surveiller la floraison des mélèzes à Chiloé, et quand ils fleurissent je veux récolter et reproduire. Semer de nouveaux mélèzes. Deux ans auparavant il n'y avait pas de fleurs, l'année dernière non plus,

et là ce samedi j'y suis retourné. [*il montre une photo sur son téléphone*] Ça c'est à Chiloé, ils sont moins grands mais….
C : Il faut qu'on y aille !
R : Mais on n'a pas trouvé de graines, une fois de plus, donc ça fait déjà quatre ans qu'ils ne font pas de graines, alors je dois y retourner l'année prochaine pour voir. Ça c'est un mélèze brûlé, parce qu'à l'époque, quand ils exploitaient, ils brûlaient les forêts, ils faisaient du feu, et ils y laissaient l'arbre pendant un an, jusqu'à l'année suivante, debout. On le coupait mort à l'époque car c'était plus léger à transporter. Et puis c'était plus simple de circuler sur le terrain, parce qu'il y avait beaucoup de broussailles.
T : C'est fou.
[…]

00051_REINHARD
R : C'est bien car il y a de nouvelles plantes qui reviennent. Après ça j'ai découvert de nouvelles choses. Le mélèze est une espèce folle qui est endémique, elle ne pousse qu'ici, et pendant les dernières glaciations elle a survécu, piégée dans la région de glace.
T : Elle a survécu dans la glace ?
R : À Nunatak, vers les glaciers il y a des zones où il n'y a pas de glace, il y a quelques *cumbres* (sommets).
T : Ce sont comme des grottes ?
R : Comme des petites îles au milieu d'un océan de glace, et dans ces petites îles a survécu l'espèce.
T : Mais comme dans une bulle ?
R : Simplement, pour une certaine raison, il n'y avait pas de glaces à ces endroits, et les arbres ont pu survivre et se reproduire à nouveau. Il y eut une glaciation douze ou onze mille ans en arrière. Il y avait déjà des humains, et une autre glaciation il y a cinquante ou quarante-cinq mille ans, et cette glaciation fut plus forte. Avant cette glaciation les mélèzes s'étaient répandus sur une zone plus vaste. Et quand la glace est arrivée, les forêts de mélèzes ont été enfouies. Alors maintenant à Chiloé, dans beaucoup d'endroits, sur les îles où l'océan coupe des falaises, tu trouves des couches à certaines profondeurs dans lesquelles il y a du bois de mélèze enterré par les cendres volcaniques, par les *morenas glaciares*. Tu trouves du bois de cinquante mille ans, et c'est du bois, pas du fossile, du bois.
00'02'22
T : Quelle folie.
R : Et c'est ainsi que maintenant, avec une professeure de Valparaiso, nous faisons des expéditions pour trouver tous ces sites et les décrire, et pour les protéger aussi. Et récolter des données.
T : Et tu as des photos de ces fossiles qui ne sont pas des fossiles ?
R : Je crois que je peux en avoir aussi. Laisse-moi voir si j'en ai là.
C : Et tu sais combien il y a d'endroits comme ça à Chiloé ?
R : Il y en a au moins 15 ou 20. Laisse-moi voir si….
[…]
00'04'00
[…]
R : C'est bon, alors, nous sommes ici. Si on prend cette carte, Chonchi est ici et Quinched est là.
P : Ok !
R : Ici c'est ma ferme, l'estuaire de Paildad. Queilen, Compli, là c'est ma ferme et tout près il y a un endroit où il y a des fossiles de mélèzes. Ici aussi, et ici aussi, ici, ici.[…]
C'est ça la réponse à l'influence de mon travail sur ma propre expérience, j'ai l'autorisation du service agricole pour une pépinière dans ma ferme, et quand j'aurai les graines je commencerai à reproduire des mélèzes dans ma ferme.
[…]
R : Je vais vous montrer des graines de mélèzes.
C : Il y a plein de problèmes ici avec les graines...
[…]
00052_REINHARD
R : Très beau.
P : C'est où ça ?
C : C'est à Huinay.
R : À Huinay. là c'est quand les graines tombent.
C : Si grands.
R : Juqu'à 50 mètres.
[…]
R : Là c'était en hiver, une expédition pour faire des photos avec la neige.

00053_REINHARD
C : Wow.
R : C'est incroyable.
[…]
T : Maintenant on part chercher des mélèzes au lieu des cétacés.
R : Le mélèze est la baleine de la forêt !



CHILI_QUINCHED
190424_entretien_Reihnard_
Fitzek_les_graines_de_mélèze
PLANTER_LA_FORÊT

XV

PERFORMANCE ET TISSUS DE RELATIONS

Cet entretien avec Bernardita Croxatto Díaz résulte d'un échange qui s'est déroulé en deux temps, d'abord informel non documenté, le soir du 3 mai 2019. Bernardita parle un peu de son travail et propose de répondre à nos questions par des actions. Alors, dans la nuit on prépare des questions.
Chaque question adressée à Bernardita est donc construite à l'écoute de ce qu'elle semble être, de ce qu'elle fait, de là où elle vit, à Santiago.
Mais chaque question résulte de la capture de dix chapitres de *Moby-Dick*, choisis parmi les cent trente-cinq. Ces questions sont donc aussi des formules qui interrogent le texte de Melville.
Le lendemain, Bernardita sillonne la ville et choisit des lieux et des personnes qui nous sont adressés comme des premières paroles : chaque lieu, chaque personne dit quelque chose du rapport qu'elle souhaite faire partager sur le diffus fil tendu entre elle, le Chili et Melville.
Pour chaque proposition de rencontre, on chuchote alors à Bernardita un titre de chapitre et une question à laquelle elle répond par le geste pendant quelques minutes.
À l'image d'un quipu, le récit qui se monte tend un fil général. Bernardita Croxatto Díaz y fait des « nœuds » (dix) desquels partent un faisceau d'appartenances : à son histoire, à son corps, aux autres, à des lieux, à la culture, à sa cité, au pouvoir, etc. Chaque action nomme ces rapports et décompte ce qui est important, ce qui a une haute valeur. « Quipu Melville ».

CONVERSATION AVEC MELVILLE

Entretien avec Bernardita Croxatto Díaz, artiste et enseignante en art à l'Université Diego Portales, Santiago du Chili



Serait-ce une illusion si tu me donnais trois heures de ta vie ?

¿ Sería una ilusíon que me dieras tres horas de tu vida ?



Partir pour l'art est-il nécessairement une expérience de la perte ?

¿ Dejar todo por el arte es necesariamente una experienca de pérdida ?



CHAPITRE XXVIII
Crépuscule

Comment danse et performance sont-elles l'expression d'une compréhension sensible et obstinée des espaces vivants ?

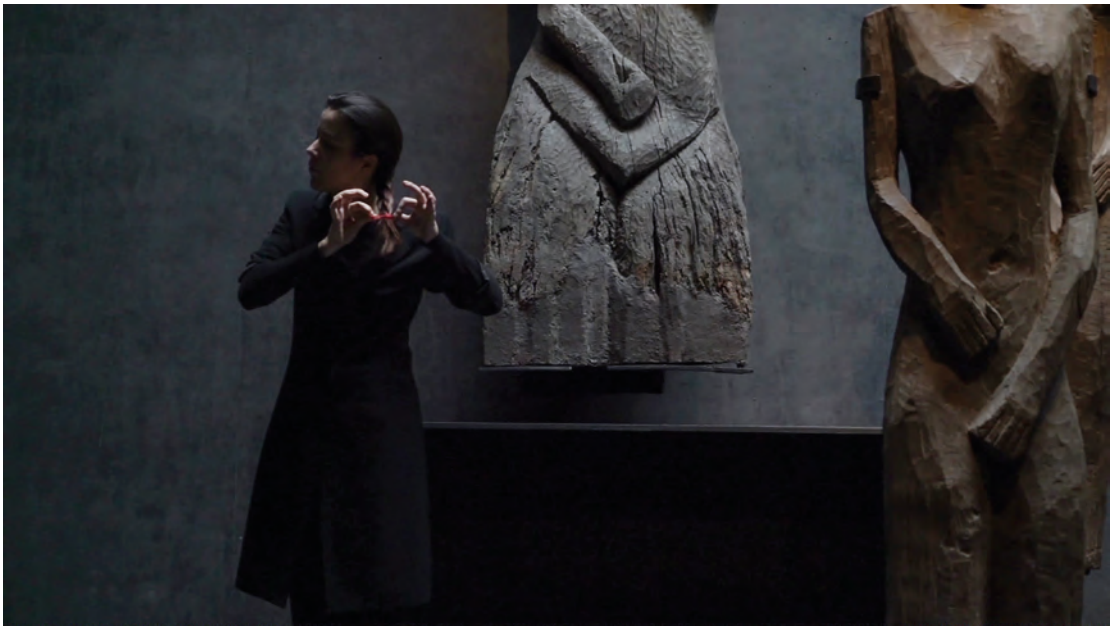
¿Cómo danza y perfomance son la expresión de una comprensión sensible y obstinada de los espacios vivos ?



CHAPITRE XLIV
La carte

En quoi les gestes et la durée dessinent une carte subjective et personnelle d'un territoire commun ?

¿ Cómo los gestos y el tiempo dibujan un mapa subjectivo y personal de un territorio común ?



Comment respires-tu ?

¿ Cómo respiras ?



CHAPITRE LIII
La game

L'échange est-il un jeu ?

¿ Es el intercambio un juego ?



CHAPITRE XCIV
Une étreinte de mains

Comment la sensualité implicite du corps (le tien avec celui des autres) agit-elle dans ton travail ?

¿Cómo la sensualidad implícita del cuerpo (el tuyo con el de los demás) afecta tu trabajo ?



CHAPITRE CXI
Le Pacifique

Aimes-tu le vide ?

¿ Te gusta el vacío ?



CHAPITRE CXXXII
La symphonie

Hésites-tu ?

¿ Dudas ?



CHAPITRE CXXXV
La chasse, troisième jour

La fin est-elle une catastrophe ?

¿ Es el final una catástrofe ?

LA COQUILLE
AOÛT 2020

XVI

ÉCOSYSTÈME DE RECHERCHE EN ARTS

Outils, instruments, matériels et objets de travail conditionnent les activités du chercheur. Insignifiants à première vue, les « petits gestes » de prise, de rangement, de traçage ou d'enregistrement semblent pourtant dépasser le registre mécanique du service. Fertiles, autonomes et aux dimensions variables, les expériences de recherche en arts, en « laboratoire » ou sur le terrain méritent d'être étudiées de l'intérieur pour tenter de mettre en relief l'importance d'un hors-champ de la création. Par notre expérience d'observation des gestes de travail de notre équipe au Chili, c'est l'envers du décor que nous tentons de capter, ou comment l'infinie variabilité des manières de faire et en particulier de toucher notre matériel – de « faire avec » et « d'être avec » notre équipement – influence notre manière de créer et plus largement notre sensibilité d'être au monde.

CORPS, OUTILS, MILIEUX

Chloé Bappel, doctorante en arts à l'université Bordeaux Montaigne

CORPS, OUTILS, MILIEUX : ÉCOSYSTÈME DE RECHERCHE EN ARTS

Une des ambitions générales de notre année de terrains qui consiste à « Expérimenter Moby-Dick » est de « comprendre comment l'expédition alimente le récit, […] nourrit l'imagination et l'invention pour longtemps[1] ». Pour comprendre, il faut vivre, expérimenter et donc partir à l'aventure. Il faut ensuite analyser, interpréter et savoir restituer son expérience. Le chercheur se doit de cartographier, de relever, d'enregistrer ou de prélever des éléments présents dans l'environnement qu'il découvre. Ses outils et ses instruments sont essentiels à l'évaluation et la compréhension de son objet d'étude ; cependant ceux-ci resteraient inopérants sans le développement d'une véritable forme de relation d'intimité établie par le chercheur avec ceux-ci. Nous avons tenté d'observer (en participant) les différentes formes de relations qui pouvaient se tisser entre un chercheur, son matériel et son environnement, lors de la mission de recherche au Chili notamment. Il s'agit d'adopter une forme de statut double : celui de chercheur (en arts) en quête de son objet d'étude (soit la question des origines de Moby Dick au Chili) et celui de chercheur (proche de l'anthropologie) qui enquête sur les pratiques de l'équipe au travail.

Comment mesurer et évaluer la nature des relations que l'on tisse avec nos objets de travail et comment influencent-elles nos manières de créer ? Nous poserons, à l'appui d'autres modèles de création et du roman, la question du cadre de recherche entre terrain et laboratoire, puis nous tenterons de relever, par notre propre expérience (en arts), l'importance de cette relation tactile développée avec les objets de travail en condition de recherche itinérante**.** Productions écrites, dessinées, images animées ou fixes, productions sonores : les médiums qui permettent de « faire trace » peuvent détenir des rôles différents. Les outils peuvent documenter le réel de la manière la plus objective possible. Ils ont alors les fonctions de témoin et de restitution d'un contexte donné. Ils sont aussi des moyens pour générer des données brutes. Or, les données ont des statuts variables en fonction de la manière dont les outils et les appareils sont utilisés (sur le terrain) et aussi en fonction du traitement que le chercheur va leur affecter (sélection, compilation, altération, etc.). Entre l'action et la restitution, les processus de recherche en arts et de création expérimentés permettent de générer une forme de modèle de pensée et de faire en portant sur le statut des objets (libres, autonomes) et sur la valeur des documents (variables, pluriels).

Cet article sera donc l'occasion de poser quelques enjeux sur les recherches conduites « à l'aventure » et de réfléchir aux statuts des objets de travail et de création ainsi qu'à la valeur du contexte général de leurs productions, sous l'angle d'une mise en relation écosystémique et continue entre chercheurs, outils et milieux[2].

1 Citation extraite de la plaquette de présentation du MDP au Chili « Aux origines de Moby-Dick ».
2 Le terme « milieu » est affecté à un grand nombre d'interprétations et de définitions, variables selon les disciplines. Leur point commun est cependant l'étude du vivant. Nous pensons notamment à la définition de Jacob von Uexküll, qui sous-entend que chaque espèce vit dans un milieu spécifique qui

TERRAINS OU LABORATOIRES : DES ÉCOSYTÈMES VARIABLES DE CRÉATION

Si on part du principe que c'est par les gestes que l'aventure commence et existe[3], il va de soi que ce phénomène assez général ne touche pas que le monde de l'art et de la littérature. Mesures, relevés, captations, collectes de données, etc., toutes ces actions sont relativement communes à de nombreux champs de recherche impliqués dans un déplacement, dits « sur le terrain[4] », c'est-à-dire sur le lieu étudié. Nous pouvons observer les rapports qui nous intéressent (chercheurs / outils / milieux) liés à des conditions de mobilités, à l'appui d'exemples de chercheurs en arts. Les pionniers à l'origine de la notion de déplacement en art sont difficiles à identifier même si l'on peut nécessairement rappeler l'importance du tournant majeur lié, en partie, à « la sortie d'atelier » des peintres induite par l'invention du tube de peinture et conjointement à un besoin de « travailler dehors » dans la nature, sur le « terrain[5] ». Ce besoin se fait sentir dès le XIX[e] siècle avec l'école de Barbizon, puis avec les impressionnistes et il sera une des racines permettant de donner lieu à certaines pratiques actuelles, où de plus en plus d'artistes se tournent et s'engagent vers des formes d'art qui explorent les relations de l'homme à l'environnement. Revenir dans la nature, vivre des déplacements, expérimenter la matière, sont des phénomènes qui bouleversent l'art contemporain avec l'arrivée d'artistes proches du *land art*, des *nature writing*, de l'*arte povera,* etc., dès les années 1960 et 1970. Il s'agit ici d'un survol extrêmement rapide, mais il est vrai que ces clés de compréhension historiques et contextuelles éclairent les positionnements futurs plus radicaux de certains artistes qui œuvrent au sein d'une thématique qui n'est pas liée qu'aux questions de mobilité, de déplacement et de flux, mais aux relations plus globales que les humains peuvent entretenir avec leur habitat commun : la Terre, c'est l'*écoumène*[6] décrit par Augustin Berque. Ce sont ces questionnements initiaux qui donnent naissance à des formes d'art plurielles que l'on peut rassembler de manière générale sous l'idée d'*un art écologique*[7].

Ces manières de faire de l'art tendent souvent vers des méthodes de travail qui s'approchent des recherches scientifiques. Le couple d'artiste Helen Mayer Harrison et Newton Harrison, par exemple, s'inscrit typiquement à la croisée de plusieurs disciplines. Par leur intérêt pour la préservation de la biodiversité mise en péril par les activités humaines (notamment l'envahissement urbain et

lui appartient, avec des perceptions sensorielles qui lui sont propres.

3 Nous nous référons à notre article : « L'aventure par les gestes », *in* Pierre Baumann (dir.), *Dire Moby-Dick par la recherche en arts,* (Vol. 1) Bordeaux, PUB, 2018, p. 190–193.

4 « Terrain » – loc. *Sur le terrain*. Sur les lieux que l'on étudie, où se situe ce que l'on étudie, où se situe l'action; au contact des problèmes concrets, des réalités (par opposition au laboratoire, au bureau). CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/terrain

5 On constate dès ce moment décisif de l'histoire de l'art que c'est à partir d'une question d'usage et en particulier d'équipement et d'objets de travail (tubes de peinture, chevalet) et de la relation « d'engouement » que ces innovations entraînent, que des activités et des manières de faire nouvelles se dessinent.

6 « L'écoumène, c'est à la fois la Terre et l'humanité ; […] c'est la relation de l'humanité à l'étendue terrestre. » , *in* Augustin Berque, *Être humain sur la Terre*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1996, p. 78.

7 C'est aussi le titre de l'ouvrage de Paul Ardenne où il dresse un corpus d'artistes et d'œuvres concernés par les rapports art / nature. Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène,* Lormont, Le Bord de l'eau, « La Muette », 2018.

la pollution), ils réalisent des travaux qui mettent en avant la protection possible d'écosystèmes par des dispositifs artistiques. L'arpentage, la cartographie, les prises de vue, la vidéo, le dessin, sont les médiums qui permettent à la fois de comprendre l'écosystème dans lequel les artistes travaillent, et en même temps certaines de ces données seront utiles à la restitution. Par exemple, explorant une région du Sri Lanka dans l'œuvre *Le Cycle du lagon* entre 1973 et 1984, les artistes travaillent sur le terrain pendant plusieurs années au contact de la population locale, immergés dans l'environnement étudié. Ils vont ensuite proposer des restitutions de leurs travaux dont les gestes (intermédiaires) de recherches deviendront invisibles. Cependant, on en perçoit la trace par une forme de sensibilité palpable dans la présentation généreuse et protéiforme (photographies, dessins, textes, etc.) d'une fresque de cent huit mètres de long et de deux mètres quarante de haut, divisée en soixante parties. Si le terrain étudié induit la mobilité des artistes, elle n'est pas constitutive des activités menées qui relèvent, au contraire, d'une « implantation » qu'il faudra lever au moment de construire la restitution dans un espace qui a trait davantage au laboratoire. De nombreux artistes comme *Lucy + Jorge Orta*[8] développent aussi un travail remarquable sur le terrain et également sous forme de laboratoires coopératifs. Dans *Réalités de la recherche (collective) en arts*, nous avons vu aussi d'autres exemples de méthodes et de pratiques, notamment avec les équipes de recherche : « Le laboratoire des hypothèses », et « Suspended Spaces »[9].

Évidemment, nous ne vivons pas l'expérience avec les artistes en question, les manières de faire sont souvent invisibles et c'est pour cette raison que j'ai souhaité tenter d'observer les particularités d'une méthode de recherche en arts au sein de notre équipe. Nous pouvons cependant remarquer que la polyvalence des médiums et des outils de travail pour restituer des *espaces-temps* complexes est symptomatique de ce type de recherche en arts. Aussi, terrain et laboratoire ou, autrement dit, expérience de mobilité et construction du travail en « atelier », semblent être des pratiques complémentaires et utiles à la restitution de formes engagées qui puisent dans le réel autant qu'elles offrent une lecture sensible d'un écosystème invitant à l'interprétation et la réflexion.

La question de la mobilité dans *Moby-Dick* a un statut très particulier. Il s'agit d'une circumnavigation, une errance à travers les mers et océans du monde. Il s'agit d'un voyage en mer, mais il est sans escale ; par conséquent, l'espace d'expérimentation se limite au navire. En effet, si l'on s'appuie sur la définition de la locution être « sur le terrain », on note qu'il s'oppose au « laboratoire[10] », or le navire constitue un écosystème fermé sur lui-même où s'élabore

8 Cette manière d'écrire a valeur de signature pour leur œuvre collaborative.
9 « Le laboratoire des hypothèses », p. 189-212 ; « Suspended Spaces », p. 213–236, *in* Pierre Baumann (dir.), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, (Vol. 2), Bordeaux, PUB, 2019.
10 « Laboratoire », « local pourvu des installations et équipement nécessaires à un travail manuel ou […] à des manipulations et préparations artisanales. (Synon. *Atelier) ».* C'est aussi un « lieu où se prépare, s'élabore quelque chose », CNRTL, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/laboratoire, consulté le 25 août 2020.

presque toute l'aventure melvillienne[11]. Est-ce pour autant un « laboratoire » ? C'est en tout cas bien un « lieu où se prépare, s'élabore quelque chose[12] ». Le contexte de l'action n'est pas transposable à nos expériences de mobilités (Manosque, Chili, etc.) effectuées dans des temps relativement courts et au sein de territoires circonscrits, dont l'arpentage était programmé. C'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut davantage aborder la notion de terrain comme étant un lieu concret où on étudie et où se situe l'action concernant notre année d'expérimentation, plutôt que d'un ensemble de lieux fixes envisagés comme des laboratoires ou des ateliers. À l'inverse, la première expérience menée : *Dire Moby-Dick* (Vol. 1, 2017) s'inscrit tout à fait dans cette dernière conception de l'espace et des activités dédiées. À ce propos, ce n'est sans doute pas un hasard si nous avons toujours comparé notre expérience performative de lecture et de création à un embarquement et sa durée à une forme de circumnavigation. Le laboratoire, comme le terrain, est un espace où chercheurs et outils se livrent à une forme de *danse*[13].

Notre observation préliminaire à l'étude de cas chilien qui met en exergue les rapports entre chercheurs et outils a d'abord pris racine dans le roman par l'analyse des figures dotées d'un attachement spécial (qu'il soit affranchi ou assujetti) aux objets de travail manuel : les artisans (charpentier, forgeron, boulanger, etc.), mais aussi certains chasseurs (harponneurs en particulier), ou encore dans une moindre mesure l'ensemble des marins de l'équipage réunis autour de gestes particuliers (laver le pont, alimenter les fourneaux, etc.). Je me suis intéressée à certains gestes d'usages à bord du Pequod, des gestes manuels, artisanaux, essentiellement des gestes de travail. Par exemple, dans le chapitre XCVIII « Arrimage et nettoyage », « serpiller » le pont apparaît comme une tâche obligatoire et pénible à réaliser à bord du bateau, mais qui agit comme un exutoire. Notre étude collective des objets, gestes et sons dans *Moby-Dick* a permis de révéler l'importance des gestes manuels et d'une certaine forme d'attachement perceptible entre personnages, objets et matières[14]. Dans cette première phase de travail « en laboratoire », je me suis aussi concentrée sur les gestes de création de certains membres du *Moby-Dick Project*. La restitution du chapitre XCIV « Une étreinte de mains » en est un exemple et présente le moulage en plâtre des mains des deux « preneurs de son[15] », figées dans la pose nécessaire à l'enregistrement et au montage, par analogie aux gestes de travail des matelots et à leur complicité à la tâche dans le chapitre auquel je me

11 Les premiers chapitres sont importants, car ils amorcent la préparation du voyage sur terre, mais c'est à bord que se déroule la majorité de l'histoire.
12 « Laboratoire », CNRTL, *Op. cit.*
13 À bord, les matelots semblent répondre à une partition invisible, c'est comme une chorégraphie de « tâches » (hisser les voiles, nettoyer, surveiller, chasser, etc.). (Cf. Anna Halprin : « tasklike dances »).
14 Nous avons aussi relevé d'autres formes d'attachements de ce type comme avec la figure du forgeron et de son dévouement littéral à la forge (objets et outils confondus), ou encore celle de Queequeg dans son lien fusionnel avec son harpon.
15 À la prise de son et à la postproduction dans *Dire Moby-Dick*, Étienne Beaudouin et Simon Deniboire ont réalisé les enregistrements de la lecture performative et ont élaboré (avec Philippe Régnier), des créations sonores introductives à chacun des cent trente-neuf chapitres lus. C'est en observant l'attention particulière avec laquelle Étienne et Simon s'occupaient de leur matériel que j'ai amorcé cette réflexion sur les formes d'attachements entre chercheurs et instruments de travail.

réfère[16]. L'intention de cette pièce a été de rendre palpable la complicité entre deux membres de l'équipe, réunis de manière imperceptible par le contact avec des objets de travail communs : le matériel de son. Les mains (la peau en particulier) est la surface d'accroche avec les outils de travail et on peut observer une sensibilité lors de la saisie et la manipulation de ces objets. Ce type de relation privilégiée avec les objets est souvent invisible ou *inframince*[17].

Nos recherches personnelles se sont donc toujours centrées sur la question du geste : d'abord dans l'ouvrage par l'étude des gestes de l'équipage du Pequod ; ensuite par ceux de notre équipe de chercheurs en deux temps : le temps du laboratoire, puis le temps du voyage.

L'EXPÉRIENCE D'UNE ÉQUIPE : OBSERVER, COOPÉRER, TRANSCRIRE

Le potentiel artistique des gestes réside dans leur instantanéité. Les capter c'est d'abord savoir observer puis saisir et extirper des moments opportuns dans le mouvement de la vie ordinaire. Capter, enregistrer et mémoriser restituent les gestes. Proche du documentaire, livrer ces captations permet de témoigner et de déployer une réflexion analytique et de valoriser des formes d'engagements (révéler l'importance de certains gestes de travail manuel, respectueux de l'environnement, ou de certaines traditions culturelles ou sociales par exemple). Par l'observation des comportements et le rapport au *toucher* des chercheurs dans des conditions inhabituelles de travail dues à l'itinérance, quel type de « manière de faire » va-t-on observer?

Il a été question pour moi d'interroger la place de l'haptique[18] dans le temps de notre périple au Chili au sein de notre équipe réduite (Pierre, Tomas et moi-même). Par l'observation de nos attitudes, de nos comportements gestuels lors des rencontres et de la relation physique entretenue avec nos objets de travail, j'ai alors « traqué » les gestes de création mais aussi de relâchement qui ont accompagné nos déplacements, dans l'intensité du parcours. J'ai choisi de conduire un travail proche de l'enquête mais largement subjectif puisque j'y étais intégrée – inspirée des méthodes d'observation participante, souvent utilisées en anthropologie par exemple et qui reposent sur une étude par immersion passive et active dans un milieu. C'est seulement en participant à la mission que j'ai pu mener à bien cette « enquête sensible », autrement dit en observant et en *coopérant* littéralement avec les deux autres membres du groupe.

16 Dans le chapitre 94 « Une étreinte de mains », les matelots brassent le spermaceti. Melville décrit ce geste comme extrêmement charnel, voire sensuel, où les mains, sans distinction, « s'étreignent » dans ce mouvement conjoint de travail où toute la complicité des matelots à l'ouvrage s'exprime dans cette « Tâche ô combien douce et onctueuse ! », *in* Herman Melville, *Moby-Dick ou le Cachalot*, Paris, trad. Philippe Jaworski, NRF Gallimard, « La Pléiade », 2006, p. 457.

17 L'*inframince* est une notion développée par Marcel Duchamp à partir de 1930. Elle est utilisée pour décrire un « intervalle », c'est-à-dire une différence imperceptible entre deux phénomènes tangibles.

18 La notion d'haptique est initiée par Aloïs Riegl, le terme provient du verbe grec *aptô* (toucher). Gilles Deleuze, dans *Logique de la sensation* (1981), développera le terme en suggérant l'existence d'une manière de voir qui ne serait pas seulement optique, mais qui peut être haptique, en ce sens qu'elle se réfère à la tactilité tout en étant distincte du sens du toucher. Il me paraît intéressant de me reporter à l'usage de ce terme dans le cadre de cette recherche puisque durant ma période d'observation j'ai de nombreuses fois eu la sensation que mes yeux « touchaient » l'objet de mon regard initial, ressentant les textures, les températures et les impressions des matériaux et des objets d'études qui étaient en contact direct avec les autres chercheurs.

Nous pourrions presque parler d'autoanalyse[19] dont l'objectif est de révéler, de l'intérieur, les relations existantes entre l'artiste-chercheur et ses objets de travail. Si l'on part du principe qu'un écosystème de création est un ensemble formé par des artistes-chercheurs, par leur matériel, leurs outils de travail, puis par leurs objets de création, enfin par le milieu dans lequel ils évoluent, on peut alors considérer ces différents éléments en tant que « composants d'un écosystème […] en interaction constante[20]». De fait, les éléments constitutifs de notre recherche (chercheurs, outils, environnement, personnes rencontrées, etc.), sont toujours présents au sein d'une équipe de chercheurs. Ils existent et pourtant on ne prête pas toujours attention aux relations d'intimité qui s'instaurent entre eux et elles sont d'une infinie variabilité. C'est justement parce qu'il est question d'intimité que j'ai décidé de repérer les éléments de ce qui pourrait « faire écosystème » au sein de notre équipe et en particulier dans le cadre de l'expérience vécue au Chili du 18 avril au 4 mai 2019.

Ma méthode de travail a donc été de (nous) documenter par le film, la photographie ainsi que par un travail de notes inspiré de la manière dont nous avons précédemment analysé les cent trente-neuf chapitres du roman : par les objets, gestes et sons, notés synthétiquement lors de notre lecture performative de *Moby-Dick*[21]. Ici, je ne me suis concentrée que sur les gestes et j'ai, en quelque sorte, adapté ce principe à mon « enquête » dont le « récit » n'est plus le roman, mais la réalité même. C'est-à-dire : sortir l'appareil photo du sac, hésiter, changer, manipuler frénétiquement sa sangle, ajuster un micro, serrer une main, chronométrer un enregistrement, mais aussi regarder et trier ses images, écrire, etc. ; des gestes qui, en somme, semblent ordinaires mais qui sont pourtant porteurs de sens.

Les notes prises quotidiennement recueillent un ensemble d'informations indiquant quatre catégories. Il y a d'abord les données concrètes d'ordre général et factuel : nom du chercheur[22], date, heure, lieu, météo. Ensuite, il y a des informations sur la nature du temps qui passe, c'est-à-dire des situations se produisant dans la durée : les temps de déplacement, les moments passés seuls d'une part, et en groupe, d'autre part. La troisième catégorie témoigne plutôt d'une dynamique de perception *sensible* : une idée qui vient, des

19 La méthode de l'autoanalyse est relativement controversée dans le monde scientifique en raison de la posture remettant en question le primat de l'objectivité de la recherche. Cependant, elle détient tout de même un intérêt qui a fait ses preuves dans plusieurs disciplines. Elle engendre des données d'ordre réflexif, singulières et individuelles qui permettent d'éclairer les données plus larges d'un contexte culturel, politique ou social, liées au sujet d'étude. Même s'il est intéressant de se référer à ces méthodes de recherche, notre expérience ne fait que s'y apparenter dans la mesure où le travail conduit n'est pas, à proprement parler, un travail d'enquête. (Sur l'auto-ethnologie, se référer aux travaux de Pierre Bourdieu, Christian Ghasarian, Déborah Reed-Danahay, ou encore Jeanne Favret-Saada et George Devereux.)

20 Extrait de la définition d'« écosystème », CNRTL [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/%C3%A9cosyst%C3%A8me, consulté le 25 août 2020.

21 Les OGS (Objets, Gestes, Sons) sont situés à la verticale de chaque page des chapitres étudiés. Ils apparaissent comme des indices matériels issus des chapitres du roman de Melville, i*n Dire Moby-Dick par la recherche en arts, Op.cit.*, p. 6–144.

22 Les noms des chercheurs sont indiqués par la première lettre du prénom : « T » pour Tomas, « P » pour Pierre, « C » pour Chloé.

moments d'intensité en termes d'énergie et d'action se faisant ressentir, il y a aussi l'annotation des temps d'échanges verbaux avec ou sans contact physique (saluts lointains, indications géographiques ou poignées de main, accolades, échanges de documents ou d'objets, etc.). La quatrième et dernière catégorie est celle qui a été l'objet de ma plus grande attention : ce sont les indications qui mentionnent la nature des objets, outils et techniques liés au travail. Dans ce cadre, j'ai noté les usages de la photographie (comprenant divers appareils argentiques et numériques), de la vidéo, de l'enregistrement audio, du dessin et de l'écriture manuscrite, de la lecture, de la recherche sur ordinateur (incluant la gestion des mails, les recherches d'itinéraires ou de ressources, ou encore l'écriture ainsi que la récolte des données issues des cartes SD des appareils numériques – cette dernière en étant l'activité principale), et enfin la pratique du glanage de matières et d'objets (qui induit leur conservation et leur rangement). Par ce traçage graphique, accompagné parfois de dessins et écrits complémentaires, j'ai étudié la qualité et la fréquence de contacts avec tel outil ou objet de recherche et j'ai pu y associer les impressions que la personne semblait éprouver au moment du contact grâce aux indications liées aux placements et déplacements corporels. Ces informations permettent d'observer des habitudes qui se mettent en place au fil du séjour pour chacun des chercheurs. Pour synthétiser le fruit de nos observations, prenons l'exemple de nos rapports aux appareils.

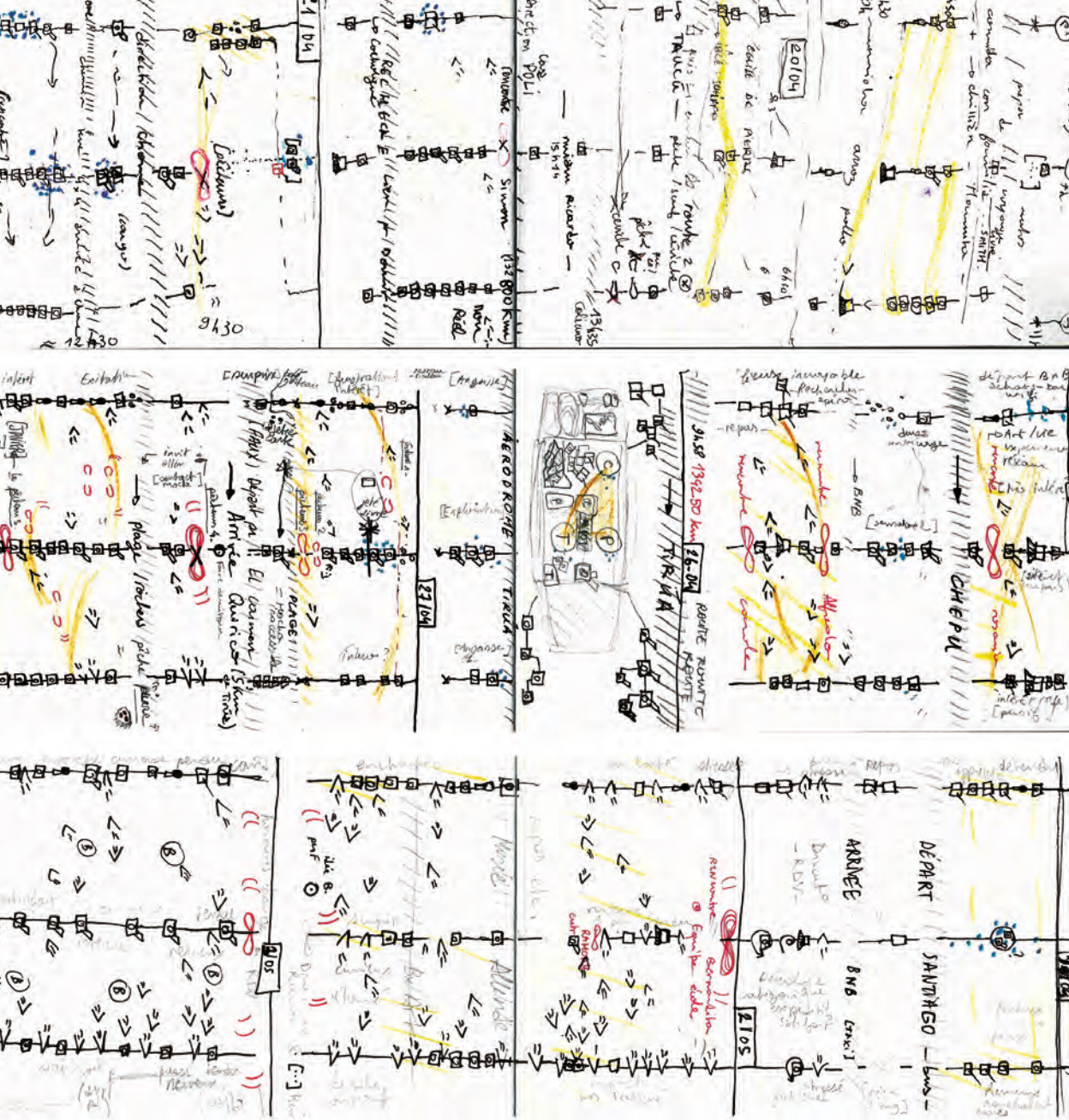
T.

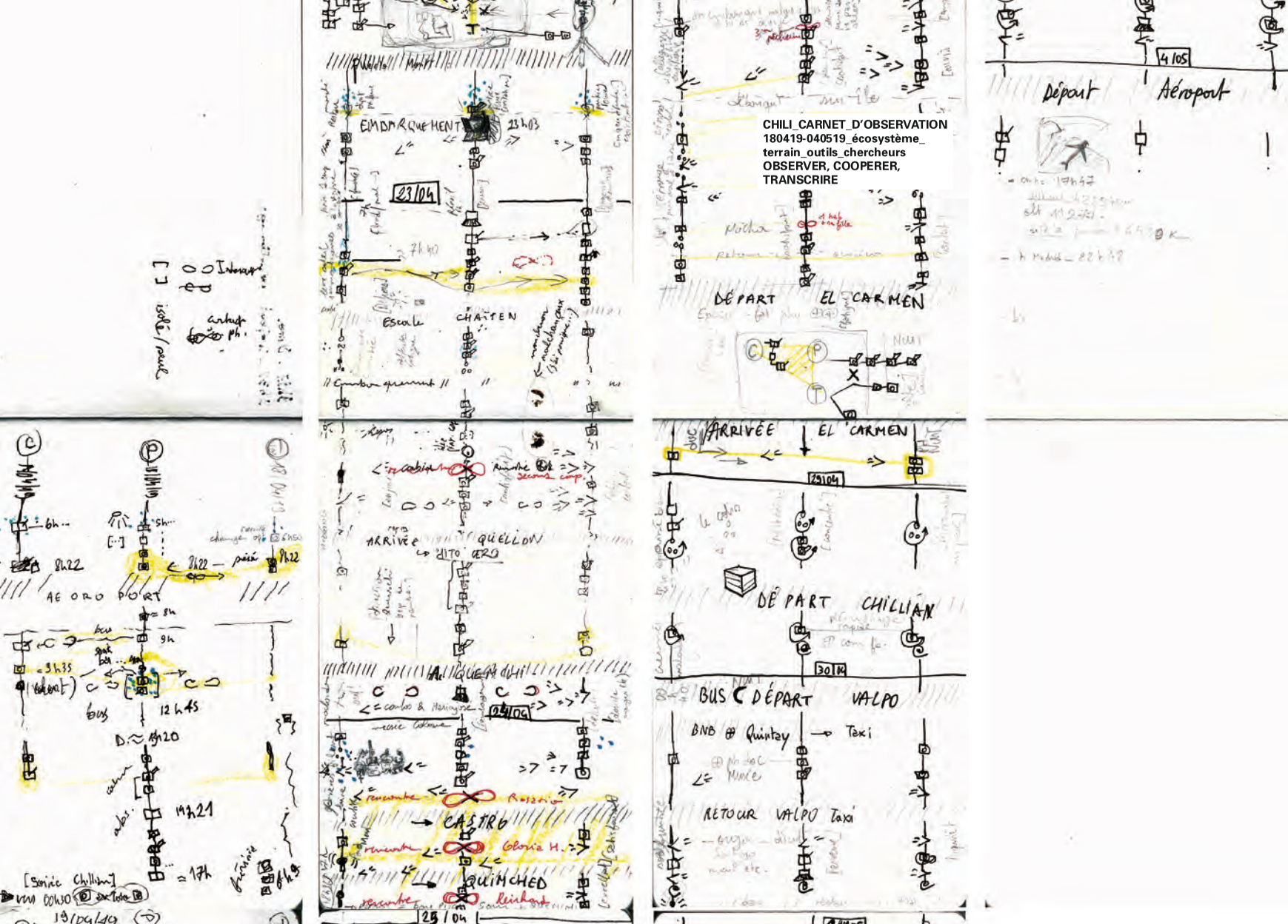
Les appareils photo argentiques (six) sont manipulés, changés, chargés et utilisés de manière intense par Tomas, par « phase », en fonction d'un lieu ou d'une chose qui attire son attention. Durant ce temps, même s'il ne photographie pas, il reste en contact presque permanent avec eux : autour du cou, à la main, dans les poches ou encore « en vrac » dans le sac à portée de main, ils doivent être très proches afin d'être « dégainés » au moment décisif qu'il semble traquer. Chaque appareil semble détenir un rôle spécifique en fonction de différents paramètres : d'ordre plutôt technique comme la prise en compte de l'espace (prise de recul possible, horizon, etc.), la qualité de la lumière (en fonction de la sensibilité des pellicules avec lesquelles ils sont chargés), le choix des objectifs, etc. Un autre rôle, plus sensible, découle du choix de prises de vue et de leurs fonctions : il y a des prises pour documenter où les gestes sont effectués discrètement, avec sérénité, voire nonchalance. D'un point de vue extérieur, on le voit à peine « faire », ces prises sont souvent accompagnées d'un moment de déambulation ou de promenade. Au contraire, d'autres prises sont effectuées avec précipitation, la tension est palpable jusqu'au bout des doigts qui règlent l'objectif et pressent le bouton. Ces moments brefs et intenses semblent plutôt caractériser la « prise » d'un moment de création déterminé et choisi. À ce moment-là, il y a comme une fusion entre l'appareil et le chercheur (visage et mains sont en contact constant avec l'instrument, le temps du réglage). Des « temps morts de contact » sont, au contraire, perceptibles dans des phases d'observation, d'écoute ou de dialogue, cette dernière étant l'autre activité très présente chez Tomas par son rôle de traducteur. La reprise en

main d'un autre appareil se fait régulièrement à cette occasion : c'est celle du Polaroid qui investit une autre pratique du regard. La fonction de cet appareil instantané devient médiatrice quand les photographies sont données aux personnes rencontrées, directement sur le site de l'échange.

P.

Pierre utilise ses appareils photo et vidéo de manière plus fréquente et régulière dans le temps d'une journée. Chaque appareil semble avoir une fonction prédéterminée à une manière de faire, ou une « manière de voir » : un appareil argentique, deux numériques utilisés pour la photographie et le film (dont un dédié exclusivement à la photo), un téléphone portable pour documenter *l'instant* de la prise du film, etc. Leurs manipulations sont effectuées par des gestes sûrs et brefs et chaque activité se ponctue par un temps de rangement méthodique mais rapide du matériel. La documentation apparaît presque constante et les outils semblent fonctionner comme un relai de « prise sur le vécu ». Comme chez Tomas, j'ai pu distinguer ces deux « modes » de création dont les indices de distinctions sont aussi perceptibles dans le comportement et le rapport aux appareils. Cependant, les attitudes diffèrent voire s'opposent dans la manière d'appréhender une manière de faire *documentaire* et une autre destinée à des moments de création « libres et autonomes ». Chez Pierre, les « gestes documents » sont vifs, précis, et ponctuent des moments vécus de façon ciblée : l'usage de la photographie essentiellement semble être une série de *cadrages* et de *mises au point,* au sens propre. Le regard *s'investit* dans l'objet et ce sont des moments où ce sont les sensations et les ressentis éprouvés par le chercheur qui semblent eux-mêmes « appuyer sur la détente ». Ainsi sans voir les images, les attitudes liées aux manipulations des appareils *disent* quelque chose : elles sont tantôt sereines, tantôt teintées d'excitation et parfois même d'humour, d'autres encore sont « graves » et on peut se demander si cela sera perceptible *dans l'image* elle-même. Ces moments sont généralement au cœur du mouvement et des déplacements, et sont d'ailleurs souvent associés à la pratique du glanage (arpenter, courir, escalader, aller au bord d'un espace, chercher ce que l'on ne voit pas à première vue, etc.) D'autres « temps », assez distincts de cette précédente « pratique » (qui sert peut-être de repérage à la seconde), sont identifiables par la préparation du matériel qui permettra d'opérer une « prise » plus longue : déployer le trépied, trouver le bon angle de vue, la bonne mise au point, etc. Il s'agit de vidéos fixes réalisées dans des « sites spécifiques » choisis et à des moments qui semblent eux aussi spécifiques. La manière de regarder (et non de voir ou de ressentir) est guidée par un objectif, inconnu de l'extérieur, mais trahi par les traits du visage concentré, les mains qui ne s'agitent plus, les pieds qui n'avancent plus. Soudainement, on perçoit une attention accrue au *milieu* : à soi-même, au paysage et à l'autre. Ces « durées » (c'est-à-dire le temps de l'installation suivi de l'enregistrement vidéo d'une minute) sont reconnaissables physiquement, car elles caractérisent les rares moments d'immobilité du chercheur observé.


DÉPART
ARRIVÉE
AÉRODROME
TIRUA
CHAPUL
SANTIAGO
BNG
Temps de déplacement
Temps passé seul
Temps collectif
Idée
Échange verbal
Rencontre sans contact physique
Rencontre avec contact physique
Photographie
Vidéo
Enregistrement
Dessin / écriture
Lecture
Recherche sur ordinateur
Glanage (matière / objet)


CHILI_CARNET_D'OBSERVATION
180419-040519_écosystème_
terrain_outils_chercheurs
OBSERVER, COOPERER,
TRANSCRIRE
EMBARQUEMENT
23/04
CHATEN
DÉPART EL CARMEN
ARRIVÉE EL CARMEN
DÉPART CHILLIAN
BUS DÉPART VALPO
RETOUR VALPO Taxi
CASTRO
QUINCHED
Départ
Aéroport

C.

De mon côté, l'utilisation de l'appareil photo (un automatique argentique et un numérique), bien que souvent présent, est ponctuelle et associée ou alternée avec d'autres activités (enregistrement audio ou vidéo) qui « suivent », de fait, les activités des autres, puisqu'elles les documentent. La pratique de l'écriture (la prise de notes en question) et le dessin sont, en revanche, systématiques. L'ensemble révèle de longues périodes d'inactivité apparente correspondant à des phases d'observations. Le carnet devient un appareil dans le cas de ce travail de filature puisqu'il a une fonction d'enregistrement « instantané » des observations. Le regard est focalisé sur les zones de contact, sur les comportements qu'elles induisent et le cadrage (au sens de choix de ce que l'on garde, de ce que l'on donne à voir), c'est la main qui le *marque* et le révèle par l'expression des signes graphiques (écriture ou dessin). Les moments de traçage sont continus, mais ils s'effectuent dans des moments particuliers où « le corps est relâché » : à la fin d'une journée par exemple ou encore à l'arrière de la voiture, le carnet sur les genoux. Ils interviennent aussi dans des moments où le choix est fait de ne plus suivre les autres, quitte à « perdre » des éléments. Quoi qu'il en soit, le contact carnet-main dure dans le temps, il peut être ininterrompu pendant de longues périodes. Les contacts avec les différents objets de recherche se font rarement distinctement. Plusieurs sources d'enregistrement des données sont actionnées simultanément. Par exemple, le micro (tenue en main ou dans la poche) enregistre des moments durant la déambulation dans un lieu tandis que des photos (numériques généralement) sont prises pour documenter les activités du groupe : plans serrés, cadrages centrés sur les mains essentiellement, captation de l'ambiance ou de dialogues (par le son) et des gestes et attitudes (par le film et la photographie). Ces données sont *capturées* dès que le chercheur « entre » en recherche (comme s'il partait en chasse). La plupart des appareils – enregistreur, appareil photo (numérique essentiellement) – sont toujours en contact avec le corps (dans les poches, à la ceinture ou en main). Actrice des situations vécues, au même titre que Tomas et Pierre, je me trouve à la fois avec mes propres appareils et *derrière* les leurs. Me plaçant ainsi dans une posture intermédiaire à plusieurs niveaux entre faire et observer, à la fois dans l'action et « en filature » de l'action, entre les autres (personnes extérieures rencontrées) et notre équipe. Un autre type de situation évoque cette dernière posture, c'est celle des moments des entretiens où, pour synthétiser, Tomas parle, Pierre filme et j'enregistre et interagis oralement de façon ponctuelle occupant ainsi, avec mes appareils et attitudes, une place *intermédiaire* que l'on reconnaît comme caractéristique de l'observateur participant : il se situe à l'interface entre soi et l'autre.

Les informations collectées au terme de l'expérience pourraient permettre de tracer nos faits et gestes dans un long récit oscillant entre relevés pragmatiques et interprétations personnelles des données. Il est important de préciser que ces relevés sont parcellaires et leur précision volontairement relative, car aucune donnée quantitative n'a été étudiée, excepté dans l'inventaire du

matériel emporté par chacun. Cependant, l'ensemble de ces observations permet de révéler comment le rapport au toucher induit nos pratiques et donc, par extension, comment il influence la création elle-même. Si la nature des activités pratiquées explicite une manière de voir (on ne donne pas à voir la même chose par un film, un Polaroid ou un dessin, sur un moment et un lieu pourtant partagés), les gestes de création, qui induisent forcément la tactilité, apparaissent comme les marqueurs de nos manières de faire. Par exemple l'habitude gestuelle d'avoir un appareil en main, un autour du cou et un dans chaque poche, dans le cas de Tomas qui est presque toujours en relation tactile avec un ou plusieurs appareils, donne à ses créations un potentiel de variabilité au sein d'un même lieu, voire d'un même moment. Il faut noter que l'inverse est vrai aussi, c'est-à-dire que l'intention guide parfois les manières de faire. La volonté de saisir « une vue » particulaire induit de tenir l'appareil d'une certaine façon, de ne pas bouger, etc. Cependant, cela n'enlève pas la singularité de chaque relation tactile entretenue avec les objets de la recherche et c'est ainsi que nous avons pu observer ces différentes formes d'attachements, propres à chaque chercheur. L'attention à la prise de vue n'est donc pas toujours la même. C'est en ce point que l'observation du contact avec les appareils donne des indices sur la nature des relations du chercheur à la création. Telle manipulation va-t-elle induire la production d'une photo documentaire, plutôt destinée à l'archivage, ou encore va-t-elle donner lieu à un objet de création autonome ? Toutes ces questions n'ont pas de réponse à *l'instant t* de la prise, ni pour l'auteur ni pour l'observateur même s'ils peuvent, l'un comme l'autre, en avoir une idée. L'auteur semble se projeter dans « un rendu » possible, pour actionner une forme de regard permettant de faire un choix dans le matériel à disposition, et ses choix en orienteront la production. Cependant, une image pensée comme « documentaire » pourra se transformer en objet de création et inversement. La surprise est inhérente à ce niveau. Nous avons délibérément contraint les manières de créer (avec les appareils photographiques pour exemple) à cette vision trop dichotomique suggérant une distinction (et non une opposition) entre *image-document* et *image-création*. Néanmoins, la réalité est bien plus complexe, puisque nuancée. Il existe pour chacun des chercheurs et à chaque moment une infinité de micro-variations liées à notre perception mouvante des choses et qui induisent des manières de regarder qui influencent naturellement à leur tour nos manières de faire, nos manières de capter et de saisir le réel. La simplification (ici le regroupement en deux grandes typologies) détient l'intérêt de ne pas « surenchérir » l'observation, c'est-à-dire de ne pas « faire dire » aux gestes ce qu'ils ne peuvent révéler, et de tenter de rester le plus juste possible, tout en acceptant la subjectivité. Avec pour ligne d'horizon ces deux potentiels statuts (des images documentaires et des créations autonomes), il m'est apparu qu'à force de relever les habitudes tactiles des chercheurs, on pouvait assez aisément identifier leurs manières de regarder et donc leurs manières de faire. Autrement dit, lorsque les attitudes se font furtives, distraites, légères, rapides ou spontanées, avec détachement et automatisme, les formes seront plutôt pensées comme

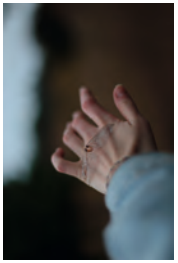


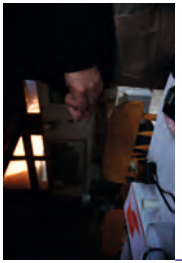


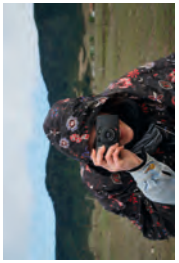
CHILI_CHOME_TIRUA_RUTA_V
180419-040519_trois_
portraits_d'activités
SUIVRE_TRACER

CHILI
180419-040519_Extrait_des_
données
PISTER
























de « l'image qui trace », au contraire des gestes évoquant la concentration, l'attention, la précipitation parfois (pour ne pas rater « l'occasion ») ou encore la marque de la répétition, témoignent souvent d'une persévérance (sinon d'un acharnement) à saisir l'objet de sa traque. L'objet commun étant dans ce contexte de traquer des *traces melvilliennes* en parcourant des *morceaux* de terrains avec une histoire invisible, suggérée ou racontée par les personnes rencontrées.

Laboratoires et terrains créent, à leur manière, deux écosystèmes de création à la fois mobiles (au sens de déplacement physique) et variables (au sens d'une fluctuation des contenus théoriques et pratiques), qui semblent se compléter avec justesse. La multiplicité des médiums et les manières d'en faire usage sur le terrain offrent une diversité de lecture apte à révéler *en profondeur* les espaces traversés. Nos observations ont montré l'importance de la captation, de l'enregistrement, de l'écriture comme des activités qui ne sont pas que « techniques », mais aussi réflexives. Créations autonomes ou documentaires sont produites dans un flux continu, et elles n'ont, en apparence, des marques différentielles que dans leurs expositions et présentations post-expérience. Pourtant, notre expérience au Chili a mis en relief des « détails » inhérents à la création, souvent peu pris en compte comme facteur d'influence. Nous pouvons nous rendre compte que l'usage différencié des appareils, dans les rapports étudiés entre corps, outils et milieux, détient un rôle déterminant. L'expérience haptique des appareils trahit à la fois des attitudes qui expriment des formes de distinctions dans les manières d'appréhender la recherche (documenter, créer) et elle révèle aussi des indices sur les émotions, l'état d'esprit qui accompagne le chercheur, même de manière inconsciente.

C'est aussi tenter de comprendre comment faire « usage du monde[23] », en laissant à l'analyse une part de subjectivité qui peut sans doute évoquer une part insaisissable de notre relation *sensible* à l'environnement, aux autres et à nous-mêmes.

23 Nous faisons référence ici à l'expression de Nicolas Bouvier dans son ouvrage éponyme, *L'Usage du monde*, Paris, Payot/Voyageurs, « Petite Bibliothèque », 2001, (1963).

XVII

AVENTURE ET ÉCRITURE CRITIQUE

Herman Melville, tel un lanceur d'alerte, dresse l'image d'une civilisation qui court à sa perte. Cent vingt années se sont écoulées, après la parution de *Moby-Dick*, lorsque le vagabond et photographe Jacob Holdt se heurte à l'héritage esclavagiste des États-Unis, qu'il exposera dans son ouvrage *American Pictures*. Melville prend le large pour explorer le monde, Holdt débarque aux *States*, les fauves sont lâchés. Nous proposons d'établir une connexion entre ces aventures pour mettre en relief leur dimension critique liée aux problématiques de leur époque, à l'appui de notre propre expérience de terrain au Chili.

HAZARD ZONE

Tomas Smith, photographe et doctorant en arts à l'université Bordeaux Montaigne

HAZARD ZONE

Motivé par l'idée que l'exploration du monde attise la création, nous croiserons les aventures d'Herman Melville et du Danois Jacob Holdt qui publia en 1977 un documentaire photographique de son vagabondage aux États-Unis, *American Pictures.* À travers leurs expériences, nous tenterons alors de comprendre comment vivre intensément alimente la création, et en quoi celle-ci est « une arme pour repenser le réel[1] ». Il conviendra, en premier lieu, de revenir de manière assez factuelle sur les origines de ces ouvrages, la fiction *Moby-Dick* et le documentaire *American Pictures*. Ainsi nous pourrons souligner la valeur de l'engagement, inhérente à la notion de nécessité. En effet, l'engagement induit des convictions profondes, dont le positionnement s'affirme, pour chacun des auteurs, dans chacune de leurs créations, comme des messages d'alerte sur des civilisations en crise. Cela nous mènera, dans un second temps, à analyser la dimension éminemment critique des deux ouvrages, dont les problématiques liées à leur époque respective se reflètent de manière alarmante, malgré plus d'un siècle écoulé entre *Moby-Dick* et *American Pictures*.

Pour parvenir à éclairer ces positions, nous questionnerons la valeur des images, ainsi que leurs possibles exploitations, à partir de notre expérience de terrain au Chili (aux origines de *Moby-Dick*) conduite du 18 avril au 5 mai 2019. Par la photographie comme manière d'écrire et par notre expérience de mobilité dans les régions chiliennes, c'est-à-dire par les processus et leurs contextes, nous tenterons de donner une réponse à la question de l'usage du monde comme moteur de création, tandis que les images saisies résultant de ces processus seront matière à questionner leur potentiel critique quant à la compréhension des milieux avec lesquels nous avons intéragi. En somme, l'enjeu est double : il est question de la quête immatérielle qu'est le sillage de Melville, et de l'enquête matérielle en prise aux réalités locales des situations rencontrées.

JACOB HOLDT, L'ENQUÊTE SAUVAGE[2].

« Quand je sens l'amertume plisser mes lèvres, quand bruine dans mon âme un humide novembre et que je me surprends à faire halte, malgré moi, devant les marchands de cercueils, à me glisser dans le premier cortège funèbre que je croise, et, surtout, quand la noire mélancolie me tient si fort que seul un robuste sens moral peut m'empêcher de descendre d'un pas décidé dans la rue et d'envoyer méthodiquement valser les chapeaux des passants – alors j'estime nécessaire d'embarquer sans délais. D'autres auraient recours à un pistolet chargé. Moi, tranquillement, je lève l'ancre[3]. » Ces lignes du roman *Moby-Dick* décrivent l'état d'esprit du narrateur Ismaël, encore sur la terre ferme, confronté à un

1 Cf. dans l'ouvrage « Notice ».
2 Pour reprendre la qualification, elle-même empruntée à Claude Lévi-Strauss, de l'usage de l'anthropologie de Yves Citton dans son ouvrage *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques,* c'est-à-dire une « anthropologie spontanée », Paris, Armand Colin, 2012, p. 24.
3 Herman Melville, *Moby-Dick ou le Cachalot (Œuvres III)*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2006, traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Jaworski, Chapitre I, « Mirages », p. 21.

dilemme : partir ou mourir. Melville, en seulement quelques lignes, déploie l'étendue des humeurs de son narrateur quand, passé l'ennui, la nécessité vitale d'embarquer devient *sa* dernière alternative avant la mort. Sa dernière alternative, comme sa dernière carte à abattre, le caractérise et le démarque de la masse. La singularité d'Ismaël tient dans cette perspective d'embarquer, car ce qui le distingue du commun des hommes est son attention à l'appel du large (que presque tous les hommes auraient éprouvé s'ils en avaient conscience, nous dit-il). C'est ainsi que Melville embarque le lecteur (*par* Ismaël) dans un monde méconnu du grand public, la chasse au cétacé, qu'il a exercée. En effet, Herman Melville cède également à l'appel du large le 3 janvier 1841 sur le navire baleinier l'*Acushnet*, depuis Nantucket. En juillet 1942, il déserte et passe un mois sur l'île Nuku Hiva avant d'embarquer à nouveau sur le baleinier Lucy Ann. Il est emprisonné à Tahiti pour avoir participé à une mutinerie, il s'évade et navigue jusqu'à Hawaï où il s'engage dans l'équipage d'une frégate de la marine de guerre américaine, pour finir son aventure en débarquant à Boston le 14 octobre 1844. Sept ans plus tard paraît *Moby-Dick ou le Cachalot*, construit sur sa propre expérience et à partir de faits réels, notamment le récit d'Owen Chase[4] associé à l'article de Jeremiah N. Reynolds, *Mocha Dick ou la Baleine blanche du Pacifique*.

Dans le champ qui nous intéresse, la photographie, le pendant de *Moby-Dick* serait le livre *American Pictures* de Jacob Holdt publié en 1977 après un voyage à travers les USA de 1971 à 1976 (113 750 miles en auto-stop, soit quatre fois le tour du globe). Alors âgé de vingt-deux ans, Holdt quitte le Danemark pour le Canada. Au bout d'un an, avec quarante dollars en poche, Holdt se rend en auto-stop jusqu'à la frontière américaine, à Port Huron, dans l'idée de poursuivre jusqu'à l'hémisphère Sud. Il se rend ensuite à Chicago, la ville la plus ségrégationniste des *States*. Holdt écrit à ses parents pour leur faire part de la violence et de la misère dont il est témoin. Pour qu'il puisse le *prouver*, ils lui envoient son premier appareil photo. C'est à partir de ce moment que Holdt vend son plasma deux fois par semaine afin d'avoir les moyens de s'approvisionner en pellicules et de réaliser son documentaire photographique. Le détail vaut d'être souligné car il révèle un lien remarquable entre l'existence et la création, la création étant ici subordonnée au don de son propre sang pour documenter les conditions de vie misérables des classes populaires noires (*black underclass*). Il remit ses images au *Schomburg Center for Research in Black Culture* à Harlem avant de quitter précipitamment le territoire. Une partie de ses 15 000 photographies paraissent, un an plus tard, dans *American Pictures*.

Holdt, Melville, et bien sûr Ismaël, s'engagent dans l'inconnu, dans l'aventure et dans l'apprentissage. Melville a-t-il éprouvé le même dilemme que son narrateur, une nécessité vitale, sinon viscérale, de prendre la mer ? C.L.R. James nous concède qu'il est « parfois impossible de dire si c'est Ismaël qui écrit ou si

4 Owen Chase était le second du navire baleinier l'*Essex*, qui fit naufrage après avoir été percuté par un cachalot, et dont le récit fut publié en 1821.

Melville parle en son propre nom[5] », alors nous défendons la thèse que la nécessité se joue dans la création, pour laquelle l'expérience de l'usage du monde est elle-même nécessaire. L'expérience de Melville est déterminante dans son écriture, ses aventures maritimes et insulaires en ont constitué le terreau, son savoir empirique, ainsi que l'appui d'une conséquente documentation sur les cétacés et de romans maritimes, ce qu'attestent les « Extraits » qui précèdent le premier chapitre.

Un siècle plus tard, Jacob Holdt dresse le tableau américain. C'est le constat du ségrégationnisme et du racisme omniprésent. Il dissèque les aberrations du racisme institutionnalisé malgré le retrait des lois ségrégationnistes *Jim Crow* en 1964. Établies sur le principe « séparés mais égaux », elles furent amendées après l'abolition de l'esclavage en 1865 lorsque Abraham Lincoln remporta la guerre de Sécession. Sur l'héritage de l'Amérique esclavagiste, prenons pour exemple le phénomène des *welfare mothers* (on peut difficilement traduire cette expression, mais je m'en explique) que Holdt questionne et documente. Il s'agit de mères dont les maris furent contraints de quitter leur foyer, car le Congrès ordonna de couper les aides sociales aux femmes si un homme vivait à la maison. Ce texte n'apparaît plus dans les lois, mais la pratique s'est perpétuée, comme à l'époque de l'esclavage lorsqu'on séparait les membres d'une famille. Cette pratique fut maintenue sous prétexte d'enseigner les mœurs aux femmes des ghettos, nous explique Holdt[6].

Alors que la guerre de Sécession éclate dix ans après la publication de *Moby-Dick*, (1861-1865), le personnage Pip, « le négrillon[7] » d'Alabama, État esclavagiste, est un autre indice sur les prises de position de Melville. Le jeune Pip est acclamé comme un héros tandis qu'au chapitre XCIII,« Le naufragé »[8], le personnage change d'origine. En nous intéressant davantage à ce personnage, nous constatons une incohérence que Philippe Jaworski éclaire : en effet, « la trace de cette hésitation n'a pas été effacée lors de la lecture des épreuves[9] » nous dit-il. Pip a désormais grandi à Tolland, terres de la tribu des Pequots, où l'esclavage fut aboli en 1784, il n'est donc plus l'esclave libéré tel qu'il l'était décrit au chapitre XVII « Chevaliers et Écuyers ». À Melville de rappeler tout de même, à travers l'officier Stubb lorsqu'il s'adresse à Pip, que « nous ne pouvons pas nous permettre de perdre un cachalot pour des gars de ton espèce.

5 C.L.R. James, *Marins, renégats & autres parias, l'histoire d'Herman Melville et le monde dans lequel nous vivons, 1953*, Paris, Ypsilon, « Contre-attaque », 2015, p. 146.
6 Jacob Holdt, *American Pictures*, Copenhague, American Pictures Fondation, 1985, p. 196.
7 Herman Melville, *Moby-Dick ou le Cachalot, op. cit.* p. 146.
8 Dans ce chapitre où Pip se jette deux fois par dessus la pirogue et tarde tant à être sauvé qu'il finit par perdre la raison, Philippe Jaworski nous indique qu'il s'agit d'un épisode biographique. Melville dédicaça, en 1853, un exemplaire de son ouvrage à son ancien camarade de quart, sur l'*Acushnet*, Henry Hubbard. Ce livre n'est retrouvé qu'en 1977 et comporte des annotations de Hubbard, dont le commentaire suivant : « Pip – Backus – son vrai nom. J'étais dans la pirogue au moment où il a fait le saut par-dessus bord. Stubbs = J. Hall – son vrai nom ». Jaworski ajoute que cette annotation « confirme pour la première fois ce que, connaissant la méthode de travail de Melville, on pressentait depuis longtemps, à savoir que nombre des scènes du roman trouvent leur origine non pas tant dans les récits qu'il a pu lire, que ce qu'il a vu et vécu pendant ses années de mer sur les trois baleiniers où il a servi. » *Moby-Dick*, *op. cit.* p. 1258.
9 *Ibid.,* p. 1258.

Un cachalot, Pip, vaut trente fois ce qu'on donnerait pour toi en Alabama[10] ». On ne saurait comprendre cette confusion de l'origine de Pip, mais relevons que si Stubb le met en garde, Melville met également le lecteur en garde à travers son narrateur par ces mots : « gardez-vous de sourire quand j'écris que ce petit Noir est brillant, car même la noirceur a son lustre[11] ». Comme si Melville anticipait le rejet d'un personnage tel que Pip par son lectorat. Dans le contexte historique, cette remarque est loin d'être anodine. Melville s'élève contre les préjugés ethniques en ce qu'il utilise également la peur envers les indigènes du Pacifique Sud « comme moteur de son intrigue et comme point de départ d'une réflexion qu'il poursuivra tout au long de son œuvre sur l'ambiguïté constitutive des apparences[12] ». Ce que relève Jaworski n'est autre qu'un questionnement sur le racisme (certes, le terme n'apparaît qu'en 1902). En effet, Melville écrit *Taïpi*, son premier roman, qui raconte à travers Tom, le narrateur, et Toby, son compagnon (inspiré de Richard Tobias Greene, l'homme avec lequel Melville a déserté de l'*Acushnet*), leurs quatre mois passés sur l'île Nuku Hiva parmi la tribu Taïpi réputée cannibale, alors qu'il la dépeint, selon James, comme une civilisation idéale corrompue et dégradée par les Occidentaux. L'ironie soulignée par Melville est que « l'horreur phobique[13] » des marins et des nations occidentales aura eu raison du sort des rescapés du naufrage de l'*Essex*, au large de l'archipel des Marquises. Ils ont ainsi dérivé sur un canot ouvert jusqu'au large du Chili pour éviter de s'échouer sur une île de l'archipel peuplé d'indigènes. Pour survivre, ils ont eu eux-même recours à l'anthropophagie, tandis que vingt ans plus tard Melville et Tobias ont pu y trouver refuge. On touche là à une formidable absurdité. Ce que les préjugés ont eu d'effets pervers, c'est qu'ils se sont retournés contre les survivants de l'*Essex*. Melville conduit sa réflexion jusque dans *Moby-Dick* avec l'apparition de Queequeg dans la chambre d'Ismaël, ce dernier est pris de panique en apprenant qu'il partage son lit avec un cannibale. Melville joue des préjugés qu'il rejette, il tourne Ismaël en ridicule, pour conclure la nuit au chapitre suivant par, je cite, « une étreinte matrimoniale d'un homme par un autre homme[14] ». Outre l'interprétation érotique que nous pourrions en tirer, c'est à ce moment précis qu'Ismaël et Queequeg deviennent un seul et même être représentatif du monde auquel Melville aspire et qu'il crée pour lui-même. James[15] nous confie son sentiment selon lequel Melville n'hésite pas à créer des personnages et des événements qui adviennent par nécessité dans la logique de la conception de son monde, et que cette nécessité fait naître les figures de Queequeg le cannibal des mers du Sud, Tashtego l'indien de Gay-Head et Daggou le Noir des côtes africaines. Ces trois harponneurs « sauvages » érigent la diversité propre à la vision du monde que Melville défend.

10 *Ibid.*, p. 454.
11 *Ibid.*, p. 452.
12 *Ibid.*, p. 1328.
13 *Ibid.*
14 *Ibid.*, p. 48.
15 C.L.R. James, *Marins*, *op. cit.*, p. 201.

Pour Holdt, la première nuit aux États-Unis ne se conclut pas comme celle d'Ismaël à Nantucket. En effet, il révèle dans un entretien[16] accordé à *Metal Magazine*, le 10 mars 2020, qu'il est violé par un homme noir, trois jours plus tard, il est menacé avec une arme. Holdt révèle que sa curiosité envers la violence qui l'entoure le pousse à questionner les manifestations inconscientes de tics comportementaux à connotation raciste. Il constate que le *body language*, lorsque celui-ci transpire l'inquiétude, est perçu comme du mépris et entraîne la violence. Holdt adopte alors la philosophie du *say yes*, ce qui peut nous paraître somme toute absolument mièvre. Mais il développe pendant deux ans une démarche tellement concluante à l'appui de son positivisme qu'il devient un vagabond téméraire. À ce titre, dans ce même entretien, Holdt revient sur ceci : « J'avais l'habitude de demander à la police où est-ce qu'on relevait le taux de meurtres le plus élevé, et je m'y rendais pour voir si mon approche fonctionnait. Je m'installais chez les plus pauvres et ça marchait toujours[17]. » Cette démarche est également valable du point de vue de la recherche et de ses injonctions, elle est nouvelle, créative, incertaine, systématique et transférable. *American Pictures* serait le parfait compte rendu de la thèse. Cela reflète effectivement nos principes de recherches par le renouvellement et l'opérabilité d'une expérimentation sociale empirique conduite par Holdt, sans qu'il ait posé les termes en ce sens. Ses récits analysent la modification de nos mécanismes sociaux dans des situations imprévisibles et parfois hostiles[18] où son empathie et sa curiosité visent à saisir et nommer d'où provient la violence, *American Pictures* est en cela un remarquable guide en matière d'itinérance pour une photographie que nous qualifierons de *tout terrain*.

Moby-Dick et *American Pictures* ont en commun cette nature absolument empirique, l'un est une fiction, l'autre un documentaire, mais c'est par-dessus tout le vécu qui fonde chacun de ces objets monumentaux porteurs de réflexion sur les enjeux sociétaux actuels. À l'appui de leurs expériences, ils révèlent des expertises précises, l'un sur la vie à bord d'un baleinier, la chasse aux cétacés et les cétacés eux-mêmes, l'autre sur les symptômes et les conséquences du racisme d'État, ainsi que sur la manière d'arpenter un territoire et de cohabiter avec les individus. Alors, ces moments/étapes de vie deviennent des enquêtes qui les rangent du côté des plus grands biologistes ou sociologues de leur époque, tandis que l'un part chasseur de baleine, l'autre part vagabond. Ils révèleront enfin la nécessité d'écrire ou de produire des images, de porter leur voix et celles de tous les humains impliqués dans leurs récits, comme les peuples sauvages, ou encore le camarade Tobias, les *welfare mothers*, les meurtriers et d'autres encore.

16 *Jacob Holdt, «* a vagabond with camera », entretien conduit par Nino Gabisonia, publié dans *Metal Magazine* le 10 mars 2020, [en ligne], URL : https://metalmagazine.eu/en/post/interview/jacob-holdt, consulté le 27 août 2020.

17 *Ibid.* traduction personnelle du texte original « *I usually asked the police where the highest murder rate was because then I would go there to see if my approach worked. Then I would move in with the poorest people and it always worked.* »

18 Holdt, lorsqu'il retourna aux États-Unis en 1979, cette fois-ci aux commandes de son propre véhicule, prit en stop un dénommé Tommy qui s'est révélé être un tueur en série membre du Klan, qui finit par l'infiltrer dans une cérémonie de *cross-burning*. Holdt publie son entretien furtif avec Tommy qui détaille ses atrocités. En 1991 Holdt rencontre Snoopy, un autre *serial killer*, dans les mêmes circonstances, qu'il retournera voir en 1996.



CHILI_COCHOLGUE
190421_questionner_l_histoire
ÉCOUTER_OBERSVER



AMERICAN_PICTURES_JACOB_
HOLDT
modèle_de_documentaire_
critique
ANALYSER



CHILI_CHOME
190421_questionner_l_histoire
ECOUTER_OBERSVER

EXPÉRIENCES CRITIQUES

Nous verrons maintenant, à l'égard de la définition que nous apporte Philippe Bazin dans son ouvrage *Pour une photographie documentaire critique*, en quoi *American Pictures* est fondamentalement critique. Ce serait une approche des milieux[19], par et avec la photographie, qui ne tente pas de produire des documents informatifs, mais de « nouveaux aperçus sur les possibilités du monde à venir[20] », nous dit-il. C'est-à-dire que l'approche critique interroge un fait local plus qu'elle n'en témoigne, en donnant la voix à des réalités invisibles « sous le *continuum* des informations médiatiques[21] ». C'est bien l'invisibilité des problématiques questionnées chez Holdt, rendues visibles par son ouvrage, qui en fait un monument. Le réalisme de ses documents infirme l'image des États-Unis jusque-là propagée à travers le monde. Il fit des vagues. Un autre paramètre assigné à la photographie documentaire critique est l'indissociabilité du texte et de l'image[22]. Pour en résumer les modalités, elle s'emploie à aborder, en textes et en images, des situations non-médiatisées, en produisant une contre-information. Cette contre-information, nous dit Bazin, « engage le spectateur dans sa pensée ; elle neutralise la neutralité de l'objectivation supposée du documentaire[23] », c'est-à-dire qu'une prise de position est essentielle, à l'inverse (théoriquement) de la neutralité de la presse. Ces modalités, que Bazin définit, s'appliquent à *American Pictures* qui complète l'ensemble des paramètres, y compris la prise en compte d'une critique politique et idéologique qui va au-delà de l'illustration d'un malaise social.

Au cours de notre mission au Chili, parmi les formes qui ont émergé, le genre documentaire se déploie pour appréhender les différentes localités explorées. L'approche que nous avons eue semble se situer dans ce registre critique, plus précisément dans les criques de Cocholgue et Chome au Chili où nous avons respectivement rencontré deux pêcheurs au filet, puis Fernanda, la petite fille d'un baleinier, qui nous ont chacun accordé un entretien[24] le 21 avril 2019. Dans son ouvrage *Pour une philosophie de terrain*, Christiane Vollaire met en relief la fonction de l'entretien qui, selon ses mots, « vise plutôt à susciter la réflexivité qu'à produire un témoignage brut ou un aveu de vérité[25] ». La conduite de l'entretien offre de la matière à penser plutôt qu'à livrer de l'information neutralisée et s'intègre en cela dans la conception du registre critique tel qu'il est défini par Bazin. Chacun s'accorde sur l'intention selon laquelle, autant pour le chercheur que le photographe, le lecteur ou le spectateur, le matériel doit solliciter la réflexion. Nous pouvons donc questionner ce qui sous-tend nos

19 « Milieu » qui souligne notre point de vue, selon lequel la perception d'une réalité et la réponse à ses problèmes sont affectées par l'ancrage d'un individu dans ce même contexte. CNRTL [en ligne] Ensemble de conditions (matérielles, morales, psychologiques, sociales) constituant l'environnement d'une personne, et déterminant son développement et son comportement. URL : https://www.cnrtl.fr/definition/milieu, consulté le 25 août 2020.
20 Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis Éditions, « Poche », 2017, p. 41.
21 *Ibid.* p. 41.
22 *Ibid.* p. 43.
23 *Ibid.* p. 43.
24 Les transcriptions de ces entretiens vous sont proposées aux chapitres IX et X de cet ouvrage.
25 Christiane Vollaire, *Pour une philosophie de terrain*, Paris, Créaphis Éditions, « Poche », 2017, p. 9.

rencontres avec Fernanda et les pêcheurs anonymes, c'est-à-dire les images ainsi que la parole obtenues. En effet, chacun des cas documentés dresse l'état des lieux de situations dramatiques que sont le déclin de la pêche artisanale et la condamnation d'un vestige de l'industrie baleinière laissé à l'abandon. Seulement une quarantaine de kilomètres séparent nos criques, Cocholgue au Nord, Chome au Sud, où le poisson se fait de plus en plus rare en raison de l'expansion de la pêche industrielle. À Chome, notamment, l'usine autour de laquelle s'est construit le village rassemblait trois cents habitants, puis seulement cent vingt à sa fermeture, en 1983, qui se sont reconvertis dans la pêche jusqu'à son déclin. Alors, en 2019, le village ne compte désormais que quatre-vingt-dix habitants dont la majorité subsiste grâce aux aides sociales accordées par un programme de l'État. La mission que se donne Fernanda est de réaliser une reconversion écologique et touristique pour préserver son village natal de l'exode de ses habitants ainsi que le patrimoine naturel menacé par l'indifférence de l'État[26]. À Cocholgue, les pêcheurs nous racontent d'étranges façons de massacrer, à la hache, un loup de mer[27], en courant le risque d'écoper de cinq ans de prison. Le loup de mer serait une ressource nationale en cas de troisième guerre mondiale nous disent-ils. Mais courir le risque est nécessaire, car le loup de mer déchire les filets, ceux qu'ils sont précisément en train de réparer à l'instant où ils nous parlent, et il menace le fruit de leurs efforts déjà fragilisé par l'arrivée des gros bateaux. Notre rencontre avec Gloria Howes, trois jours plus tard, sur l'île de Chiloé, questionne également cette situation. En effet, en concluant notre discussion à propos du braconnage de loup de mer, elle nous confie ceci : « ça continue de se produire. Et les gens pensent que si la pêche est mauvaise c'est parce qu'il y a trop de loups de mer, au lieu de réfléchir au réchauffement climatique, à la pollution, et d'autres séries de facteurs qui influent[28] ». Donc, en croisant les sources, nous constatons une divergences des réponses à la problématique, ce qui nous pousse à élargir notre positionnement en tentant d'être attentif aux problèmes de fond qui occupent nos interlocuteurs. C'est-à-dire une réponse par l'écologie et l'éducation environnementale contre le dépérissement de la pêche artisanale que propose Gloria, tandis que la réalité des pêcheurs de Cocholgue est complexe, et surtout éprouvée *de l'intérieur*, ce qui explique leur réponse brutale (abattre des loups des mer). En somme, leurs milieux respectifs et la façon dont ils sont appréhendés suscitent l'interrogation et à nous, chercheurs et lecteurs qui sommes étrangers à ces milieux, de prendre en considération ces paramètres d'ancrage et de positionnement (ou d'engagement) pour inspirer une réflexion plutôt qu'apporter une réponse immédiate. Ce que nous pourrions retenir de l'entrevue avec les pêcheurs (somme toute fantasque et

26 Le site de Punta Hualpén, où est implanté Chome, est classé patrimoine naturel pour ses espèces végétales endémiques, mais, selon Fernanda, le gouvernement ferme les yeux sur la déforestation pratiquée par quelques propriétaires.

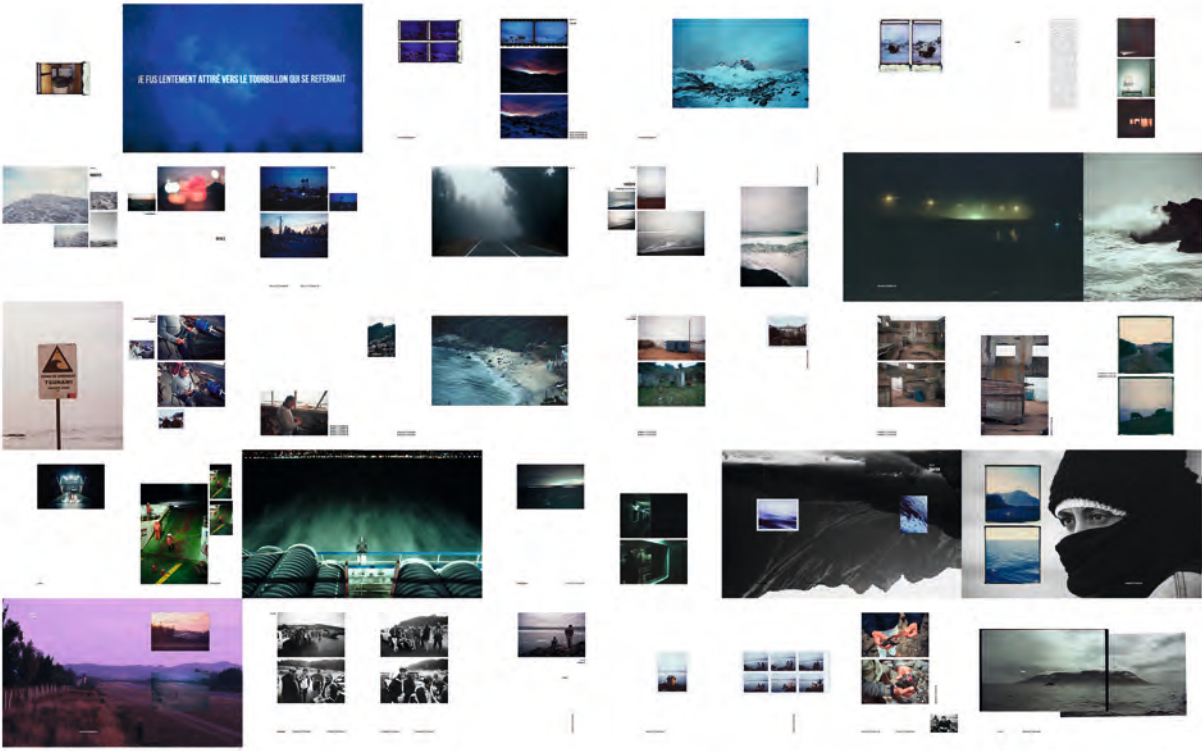
27 Le « loup de mer » n'est autre qu'un phoque, nous le traduisons ainsi à diverses occasions, lors des transcriptions des entretiens, pour conserver la teneur du nom vernaculaire : *lobo de mar*.

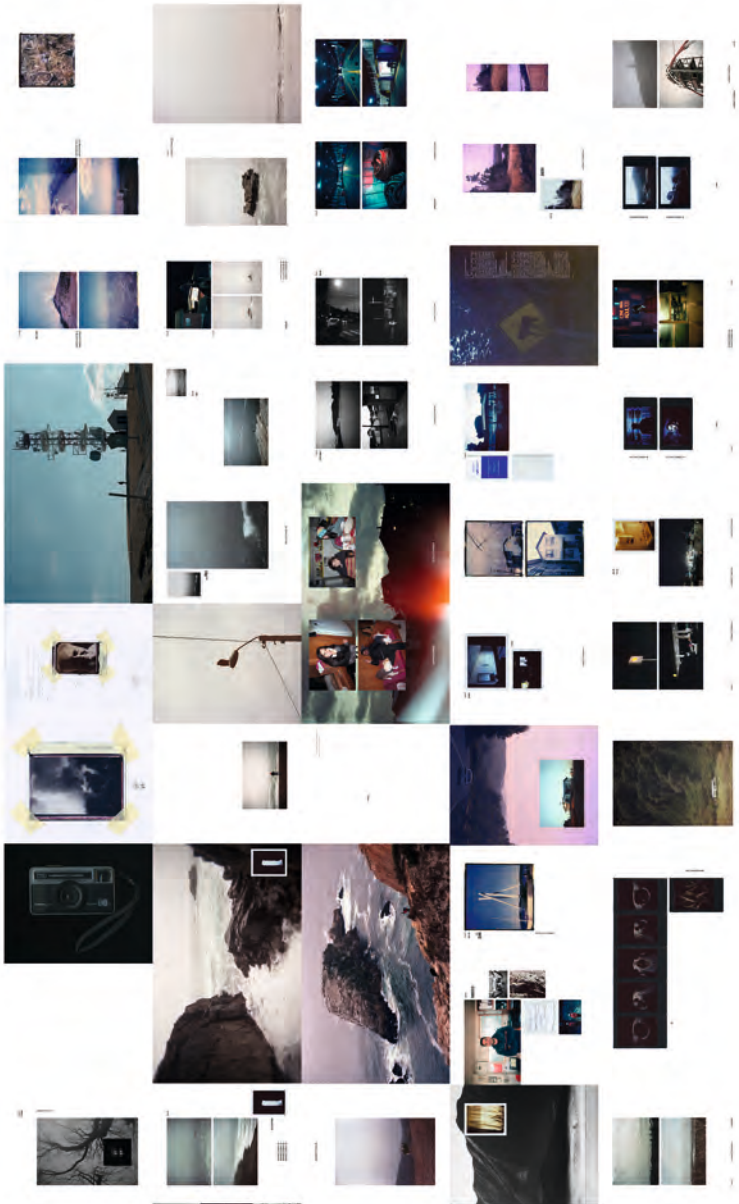
28 Propos recueillis lors d'un entretien, le 24 avril 2019, avec Gloria Howes de la fondation MERI. Voir chapitre XIII de cet ouvrage.

discutable du point de vue de la recherche qui se doit d'exploiter des sources fiables), c'est l'expression d'un sentiment d'abandon par les autorités. À l'instar de Chome, là est sans doute le fond du problème qui concerne ces pêcheurs. On en tire le portrait d'une crique mise en péril par la pêche industrielle et cette crique reflète une réalité plus large existant dans d'autres villages tournés vers la pêche. On en tire, finalement, le portrait d'un homme : ils endurent la même expérience. On en tire également le portrait d'un homme : mais peut-on dire qu'il reflète, lui aussi, la réalité d'une micro-société ?

La photographie, l'oralité et l'écriture complètent le registre critique puisqu'il s'ancre « dans un fait local qui a valeur emblématique d'une situation identifiée comme plus générale[29] » selon les paramètres définis par Bazin. Ce registre n'était pas verbalisé comme tel au moment des faits, puisque par ailleurs nos rencontres furent fortuites, totalement imprévues, et nous ne savions pas ce que nous allions trouver sur notre passage. C'est la somme des évènements et de nos données, exposée maintenant dans ce livre, qui charge *a posteriori* ces expériences d'une dimension critique. Cela permet, en définitive, de soutenir la nécessité de l'apprentissage par l'usage du monde pour battre en brèche l' « *atrophie de nos gestes*[30] » pour reprendre la dénomination imagée d'Yves Citton. Il serait question de limiter l'affaiblissement des gestes, et de briser la tension qui se développe dans l'inertie (comme Ismaël), en les mettant en contact avec de l'imprévisible : l'océan pour Melville, l'Amérique chez Holdt, le Chili pour notre équipe. Cette quête de Melville que nous avons menée au Chili, mise au contact de l'expérience de Jacob Holdt dans ce texte pour y saisir la teneur de l'influence de l'aventure sur la création, nous aura par la suite conduit à chercher et tester ce qu'il se passe dans la création d'un livre. S'est alors engagée et agencée une écriture en images sous le prisme des *hazard zones*, que sont les régions à forte activité sismique où pèse la menace de tremblements de terre et de tsunamis. Ces images contribuent à façonner un objet éditorial dont le vecteur tire parti du sens propre et métaphorique des *hazard zones*, sur l'ensemble des territoires parcourus. Il restitue le réel fragmenté de nos expériences par des prélèvements qui orientent la lecture sur un terrain instable : l'épicentre du tremblement de terre en 2010, le volcan Chaiten qui entra en éruption en 2008 et détruisit une partie du village, les lisières des forêts de Chiloé et la légende du *Trauco*, la « zone rouge » marquée par un conflit entre les communautés Mapuches et les autorités dans la région Bío-Bío, la chambre de torture du régime du général Pinochet à Santiago.

29 Philippe Bazin, *op.cit.*, p. 81.
30 Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Malakoff, Armand Colin, « le temps des idées », 2012, p. 22.


JE FUS LENTEMENT ATTIRÉ VERS LE TOURBILLON QUI SE REFERMAIT



HAZARD_ZONE
18_19_20_questionner_les_usages
ÉCRIRE

XVIII

FILETS

Herman Melville pose des indices géographiques entre le chapitre LXXXVII et CIX, dans le roman *Moby-Dick*. Ces indices permettent d'identifier la trajectoire du navire le Pequod, des détroits de Java à la mer de Chine dans la houache du capitaine Achab, lui-même dans la houache du cachalot blanc. L'actualisation du récit nous ancre au large des côtes du Vietnam, qui deviennent alors un site à observer et à pratiquer, un terrain de recherche. Le premier objet nous conduit à la pêcherie et celle-ci nous embarque vers des objets, des situations, relie les techniques, les matériaux, les objets, aux déplacements liés aux changements climatiques. En quoi les techniques de pêche, de la rivière au Lagon en passant par la baie de Lan Ha se distinguent-elles des techniques occidentales ? De quelles manières contribuent-elles à la construction de situations sculpturales ou d'objets transitifs ? Et enfin, comment se bâtit ce récit d'un objet de pêcherie identifié comme modèle d'observation à un objet de pêcherie comme modèle théorique ?

PÊCHERIE

AXE 1 : Sur les traces du Pequod
AXE 2 : Statut des objets de pêche
AXE 3 : Éprouver des gestes de pêche
AXE 4 : Recherche en arts / recherche de situations sculpturales

MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Marlaine Bournel avec l'aide de Huynh Thi Khuyen, guide franco-vietnamienne

VIETNAM_RIVIÈRE_THU_BON
190804_profil de baleine
REPÉRER_RECROISER

VIETNAM_RIVIÈRE_THU_BON
190804_bateau relais à glaçons_
placé_avant_l'entrée_du_port_
chargé_de_glaçons_permet de_
recouvrir_les_cargaisons_de_
poissons
OBSERVER_LES_OBJETS_
TRANSITIFS

VIETNAM_LAGON_THAN_MY
190807_observer_une_
technique_de_pêche_à_la_nasse_
observer_l'objet
OBSERVER_DES_TECHNIQUES_
DE_PÊCHE

VIETNAM_LAGON_THAN_MY
190807_des_cabanes_singulières_
montées_sur_pilotis_des_
structures_autoréparatrices
OBSERVER_RELIER_DES
INSTALLATIONS_DE_PÊCHERIE

VIETNAM_RIVIÈRE_THU_BON
190804_observer_des_pêcheurs_
naviguer_à_la_godille_dans_des_
Thung Chai_bateaux-panier_en_
forme_de_coque_de_noix
OBSERVER_ANALYSER_DES
GESTES_DE_NAVIGATION

VIETNAM_RIVIÈRE_THU_BON
190804_oberver_et_analyser_
le_lancer_d'épervier_observer_
les_gestes_observer_l'objet_à_
la_volée
OBSERVER_DES_TECHNIQUES_
DE_PÊCHE

VIETNAM_RIVIÈRE_THU_BON
190804_éprouver_la_pêche_au_
filet_de_coulée_Mesurer_les_
gestes_à bord_d'une_barque
ÉPROUVER_DES_TECHNIQUES_
DE_PÊCHE



VIETNAM_NAH_TRANG
190802_cannes_à_sucre_posées_
disposées_ordonnées_pour_un_
marché_parallèle
OBSERVER_DES_SITUATIONS_
TRANSITOIRES

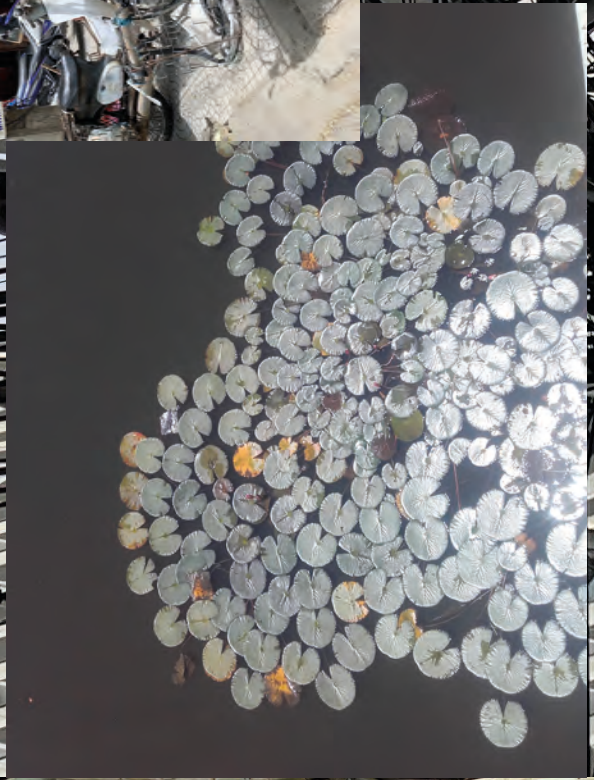
VIETNAM_NAH_TRANG
190802_si_la_vente_de_la_
pêche_n'est_pas_fructueuse_les_
calamars_seront_cuisinés_et_
vendus_au_détour_d'une_rue_
de_la_ville
OBSERVER_DES_SITUATIONS_
TRANSITOIRES

VIETNAM_NAH_TRANG
190802_structure_pliable_
démontable_en_attente_d'être_
reprisée_RÉPARER_DES_
OBJETS_TRANSITOIRES

VIETNAM_NAH_TRANG
190802_une_structure_
abandonnée_de_son_filet_
REPÉRER_DES_OBJETS_
TRANSITOIRES



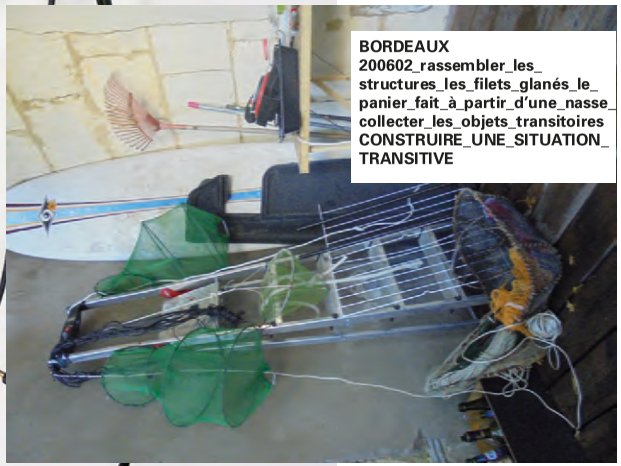
VIETNAM_HANOI
190811_des_situations_de_transport_non_motorisées_encombrées_de_sacs_ficelés_modulables
OBSERVER_DES_OBJETS_TRANSITOIRES,_IDENTIFIER_UNE_SITUATION_TRANSITOIRE



VIETNAM_NAH_TRANG
190802_des_végétaux_assemblés_dessinent_un_maillage_d'un_tissu_mobile_adaptable
OBSERVER_UNE_SITUATION_TRANSITIVE_RELIER_MAILLAGE_ET_POPULATION

VIETNAM_NAH_TRANG
190802_observer_les_réseaux_des_câbles_électriques_organisés_en_glènes_telles_des_corderies_dans_les_rues_de_la_ville
OBSERVER_DES_OBJETS_TRANSITOIRES

VIETNAM_HANOI
190811_dépecer_un_parapluie_
expérimenter_une_carcasse_
situation_transitive_avec_câbles_
électriques_Explorer_le_système_
ouvert_fermé
EXPÉRIMENTER_DES_
MATÉRIAUX_METTRE_EN_
RELATION_LES-MATÉRIAUX



BORDEAUX
200602_rassembler_les_
structures_les_filets_glanés_le_
panier_fait_à_partir_d'une_nasse_
collecter_les_objets_transitoires
CONSTRUIRE_UNE_SITUATION_
TRANSITIVE



BORDEAUX
200602_identifier_un_filet_
un_objet_transitoire_comme_
modèle_théorique
ATTRAPER_UNE_STRUCTURE

BORDEAUX
200610_les_matériaux_les_
objets_et_les_situations_
observés_dessinent_des_
relations
CONSTRUIRE_UN_OBJET_
TRANSITIF

BORDEAUX
AOÛT 2020

XIX

AUTO-RÉPARATION ET SOCIÉTÉ MOBILE

Que fait le terrain sur la recherche en arts ? À partir de l'observation et l'analyse de la pêcherie, incluant les installations et les techniques de pêche repérées chez Herman Melville, nous tenterons de rendre compte d'une expérience d'épissage progressif et lent entre des outils de recherche que sont l'imprimé, l'oralité, l'instrument, l'image, l'écriture, et des objets formés, comme on bâtit un filet, mais « toute suggestion que le filet saisit le monde est trop agressive [...], car le monde se donne pour être vu, toujours déjà ex-posé "dans" le filet » (Philip Armstrong)

LA PHRASE COMME UN FILET

Marlaine Bournel, artiste et professeure agrégée d'arts plastiques

LA PHRASE COMME UN FILET

« Terre domaine champ lieu matière pays territoire secteur aire emplacement sphère sujet terroir place occasion milieu fief thème stade sol rink relief parcelle lotissement lieux *ground* formation fonds clos chapitre camp échiquier. » Cet inventaire d'équivalents sémantiques du « terrain[1] » permet d'introduire l'interrogation qui nous occupe : où et comment localiser une expérimentation plastique du roman *Moby-Dick*, invitation à une expérimentation de terrain qui passerait par l'engagement, l'épreuve, l'apprentissage, l'observation personnelle ?

Les expériences retenues, depuis le début de cette phase de recherche[2], seront celles qui ont provoqué des phénomènes dans l'intention de les étudier. Ainsi, nos terrains d'expérimentation s'orienteront vers les techniques de pêche – celles décrites et détaillées par Herman Melville à la manière d'un manuel, en particulier la pêcherie[3] – et, en tant qu'espace géographique, notre terrain d'études nous conduira sur la trajectoire du *Pequod* en mer de Chine, et plus particulièrement au Vietnam. Quels outils guideront notre cap, nos données, nos objets, nos gestes, etc. ? Où commence le terrain, dans le champ de l'art ? Que fait le terrain dans la recherche en arts ? Quelle est la matérialité de cette recherche de terrain rapportée à *Moby-Dick* ?

102º 10′-109º 30′ LONGITUDE EST / 8º 30′-23º 22′ LATITUDE NORD

Commençons par identifier les outils de la recherche de terrain. Françoise Waquet, historienne et archiviste paléographe, distingue les outils savants en six « catégories technologiques [4] » : « l'oralité », « l'imprimé », « les instruments », « l'image », « l'écrit » et enfin « le numérique ». Il faudra alors étudier comment passer de l'outil imprimé (le roman), dans lequel des indices de pêcherie avaient été repérés, à « l'outil » comme objet d'étude. Des indices géographiques posés par Herman Melville, entre les chapitres LXXXVII et CIX, permettent d'identifier la trajectoire du *Pequod* (navire baleinier du roman), des détroits de Java à la mer de Chine. Notre cap – dans le sillage (ou la « houache ») du capitaine Achab à la recherche du cachalot blanc – nous mène au Vietnam, terrain d'études choisi. Pourtant, avant même d'en passer par l'observation et par l'apprentissage, se posent déjà pour nous une série de questions reliant l'expérimentation de terrain à l'expérimentation plastique : qu'en est-il des techniques de pêche, de la rivière au Lagon, en passant par la baie de Lan Ha ? Sont-elles différentes ou similaires par rapport aux techniques occidentales[5] ? De quelles manières pourraient-elles alors contribuer à la création de situations sculpturales ?

1 Définition extraite du CNRTL ; URL:https://www.cnrtl.fr/synonymie/terrain consulté le 25 mai 2020
2 Considérons la phase une, celle qui a fait l'objet d'une édition *Dire Moby-Dick par la recherche en arts,* publiée en 2018, et la deuxième *Réalités de la recherche (collective) en arts,* publiée en 2019.
3 Selon le CNRTL, il s'agit d'un « Lieu de pêche, et *en partic.*, ensemble des installations spécialement aménagées pour la pêche. » ; URL:https://www.cnrtl.fr/definition/pêcherie, consulté le 25 juin 2019
4 Françoise Waquet, *L'Ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent au XVIe-XXIe siècles*, Paris, CNRS, « CNRS philosophie », 2015, p.65.
5 Qu'en est-il de ces techniques de pêche au carrelet sur le bassin d'Arcachon et dans l'estuaire de la Gironde ? Une deuxième phase de recherche de terrain a fait l'objet de ces investigations à partir du 20 août 2020. Leurs résultats seront lisibles et visibles sur le site https://www.mobydickproject.com/

ATTRAPER UN FILET À L'ÉPUISETTE

Les premières observations ont lieu sur la rivière Thu Bon[6], au sud-est du Vietnam, et s'effectuent avec un matériel léger, pour des prises de vue et de notes, à partir de divers entretiens. J'embarque sur un bateau de pêcheur vers le port de Hoi An[7] et, au cours du trajet, j'observe plusieurs pêcheurs au filet. Cette technique, très ancienne, dite aussi « pêche au filet jeté », est destinée à la prise des poissons de petites et moyennes tailles. Elle est qualifiée de « technique avec engin à parois immobilisantes », plus spécifiquement « à recouvrement[8] ». Selon les ethnobiologistes Serge Bahuchet, Pauline Rameau et Nastassia Reyes, « les engins de ce groupe sont manipulés de haut en bas par le pêcheur, sur la proie. Ils peuvent être projetés, et dans ce cas l'engin principal est le filet *épervier*. Le pêcheur lance une nappe conique lestée sur l'eau, emprisonnant les poissons lorsque le filet s'enfonce dans l'eau. Ce procédé est très largement diffusé sur tous les continents, employé le plus souvent dans les cours d'eau intérieurs[9] ». Les gestes du pêcheur et l'objet lancé constituent de premiers éléments d'analyse. Je photographie les mouvements et l'objet en suspension. Je réalise une série de croquis. Ainsi, à partir de l'observation de ce lancer de filet, je fais aussi le constat d'un « parallèle[10] ». Ces relevés par notes, croquis, échanges, prises de vue, ne dessinent-ils pas un outil d'analyse qui est lui aussi un filet ? L'outil de pêche devient ainsi un outil spécifique : un outil de chasse. Partant sur le terrain à la chasse à la baleine, nous avons constitué un filet, agissant telle une grille – à propos de laquelle la critique d'art américaine Rosalind Krauss précise : « Ainsi pour l'artiste qui désirait accroître sa compréhension scientifique de la vision, la grille opérait comme une matrice du savoir. Par son abstraction même, la grille transmettait une des lois de base de la connaissance : il existe une séparation entre l'écran perceptuel et celui du monde "réel" [11] ». Cette séparation, du réel à l'abstraction, permet de passer du filet, outil de la pêcherie, à celui qui devient progressivement notre outil d'analyse, dans le temps de l'observation et de l'expérimentation. De surcroît, l'avantage du filet sur l'écran est qu'il permet de voir à travers.

6 Cette rivière prend sa source sur le mont Ngoc Linh (province de Quang Nam), point culminant de la cordillère Truong Son, à 2 600 m d'altitude et se jette dans la mer à Cua Dai.

7 Pour aller plus loin sur les activités économiques de ce site et les modifications depuis 1975, HAL : « Thi Bao Chau Huynh. Patrimoine architectural, urbain, aménagement et tourisme : ville Hôi An - Viêt Nam ». Géographie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. ffNNT : 2011TOU20062ff. fftel-00717654f.

8 Selon les ethnobiologistes Serge Bahuchet, Pauline Rameau et Nastassia Reyes.

9 Serge Bahuchet, Pauline Rameau et Nastassia Reyes, « Engins de pêche dans les collections du Musée de l'Homme », *Revue d'ethnoécologie* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 25 juin 2018, consulté le 10 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3533 ; DOI : 10.4000/ethnoecologie.3533

10 Nous avons relevé que Herman Melville, dans la traduction de Philippe Jaworski, emploie « parallèle » à six reprises dans *Moby-Dick*. Au chapitre III (p. 160), « des cercles parallèles creusés d'un trait maladroit », au chapitre XXXV (p. 313), « vous vous tenez debout sur deux minces bâtons parallèles », aux chapitre XLVI « le but parallèle du voyage », au chapitre XLVIII (p. 479) « les stries parallèles », au chapitre LXXI (p. 487) « garder sa position parallèle au *Pequod* », au chapitre LXXXVIII (p. 573) « s'en va de méridien en parallèle », au chapitre CXXVIII (p. 720) « selon deux lignes d'horizon, de manière à balayer ». Cet inventaire permet de poser une hypothèse : Herman Melville sillonne les mers à travers un filet – celui des méridiens et des parallèles.

11 Rosalind Krauss, « Grilles » in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Criqui, p.100.

UN FILET SUR LA GRILLE

Pour nourrir davantage mes recherches, je décide d'expérimenter cette technique de lancer. Je sollicite une guide – qui me permet d'établir les échanges – en justifiant ma requête sur le fait de tester les gestes, les analyser, afin de comprendre mieux encore ce nouvel instrument de recherche que je viens d'identifier. Les pêcheurs m'installent à la proue de la barque, dans un équilibre précaire. Les gestes doivent être précis. Selon leurs indications détaillées, le filet synthétique, méthodiquement rassemblé, plié, plombé, est ensuite suspendu au niveau du coude, celui-ci porté enfin au niveau du visage. Le jet s'apparente au geste d'une semeuse : un lancer unique, réalisé d'un quart de tour de hanche, afin d'accompagner complètement le mouvement. Le filet circonscrit une zone à la surface de l'eau et s'enfonce lentement. Il s'agit un peu plus tard, par un geste lent et méthodique, de ramasser le filet par une cordelette, afin de récupérer les poissons capturés. Tous ces gestes métaphorisent mes observations : le terrain comme site (tracé par le filet), l'outil d'observation (le filet), la récupération des données (la remontée méthodique du filet) et enfin le résultat obtenu (la pêche, plus ou moins fructueuse). D'abord instrument de mes analyses, ce filet est en train de devenir outil. J'avance ainsi, à travers de larges mailles, pour pêcher d'autres informations. Ce rapport au corps vient mettre en relation les gestes de pêche avec une méthode d'analyse, une mise en parallèle entre objet d'étude et outil, instrument de recherche et objets d'analyse. Grâce à la guide, je décide de poursuivre mes investigations, mettant cap au nord, vers un lagon, près de Hué, sur un autre site où les filets et les installations de pêche singulières occupent, selon elle, une place prépondérante.

DES INSTALLATION AUTO-RÉPARATRICES

Ce deuxième terrain d'observation me permet d'observer la pêcherie de Thanh My, sur une barque plate, toujours en compagnie d'un guide. Il s'agit d'un village traditionnel de pêcheurs, dont certaines cabanes sont construites sur pilotis. Ce sont des installations de pêche, que certains propriétaires semblent habiter. Si la crevette constitue l'élevage essentiel du lagon, depuis la montée des eaux très importante, les rizières salées offrent des rendements très inférieurs aux années précédentes. Le guide souligne ainsi : comme le Vietnam est le deuxième exportateur mondial de riz, les agriculteurs ont dû se reconvertir dans l'élevage de crevettes, raison pour laquelle ce lagon est quadrillé de filets sur des kilomètres. Ils délimitent ainsi des secteurs pour certaines communes, certaines familles, sans aucune véritable réglementation. Je réalise plusieurs prises de vue et échanges sur la pêcherie, les techniques de pêche – avec des filets de levée et de coulée –, et aussi sur ces constructions sur pilotis, totalement réalisées en bambou, qui ne peuvent être pérennes. Le guide m'explique qu'une perche abimée ou détériorée est aussitôt remplacée. Le bambou, plante qui pousse très vite et très haut, constitue un matériau essentiel à la pêcherie. L'environnement rend de cette manière possible des situations « auto-réparatrices ». Cette chasse au filet me permet à nouveau d'identifier un outil, un instrument, un objet qui pourrait se construire sur le terrain, afin d'en extraire de nouvelles données.

PÊCHER LA BALEINE AU FILET

Au cours de ma chasse au filet, je constate également que la plupart des embarcations sont décorées de deux yeux. La guide indique qu'il s'agit d'une tradition vouée au culte de la baleine[12]. Les bateaux du centre du Vietnam sont ornés des yeux de cet animal sacré, objet d'un culte pratiqué par les communautés de pêcheurs. La baleine est vénérée par les Vietnamiens, qui lui organisent des obsèques, comme ils le font pour les humains. Celui ou celle qui trouve une baleine morte devient le fils ou la fille de cette baleine, et par là même une personne plus que respectable. Si une baleine s'échoue devant un village, elle signe pour celui-ci l'annonce de la prospérité. Selon la guide, la monstruosité rencontrée au large contribue à ce culte, qui semble être, apprendrai-je plus tard, « une exception vietnamienne[13] ».

Ainsi, partant d'une chasse monstrueuse racontée par Herman Melville, en passant par les techniques de pêche au filet observées sur des lagons du Vietnam, nous avons fini par recroiser une histoire de baleine. Celle-ci vient compléter notre fil de départ, notre ligne initiale, celle de la chasse à la baleine. Chacun de nos objets d'étude, nos sites, nos observations est ainsi mis en relation. De plus, le lien entre le filet comme objet à observer et l'instrument à expérimenter semble « naturel[14] », quand la relation entre le filet et la grille apparaît, elle, plus « abstraite[15] ». À ce propos, Gilles Deleuze évoque un « tissu de relations ». Du filet comme modèle d'observation de terrain, au filet comme modèle d'expérimentation technique appliqué à des gestes de situation[16], nous avons maintenant constitué un filet de relations, modèle théorique d'observations et d'analyses de terrain.

12 Pour aller plus loin : Macdonald Charles J.-H. , « Le culte de la baleine, une exception vietnamienne ? ». in : *Aséanie* 12, 2003. p.123-136 ; doi : https://doi.org/10.3406/asean.2003.1798 https://www.persee.fr/doc/asean_0859-9009_2003_num_12_1_1798, consulté le 15 août 2020.

13 *idem*

14 Extrait de la conférence : Gilles Deleuze - Cinéma cours 33 du 01/03/81 - 3 transcription : Meropi Morfouli. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=224, consulté le 15 août 2020.
« Je rappelle très vite la différence, la "relation naturelle" c'est la règle sous laquelle on passe facilement, aisément, naturellement d'une image donnée à une image qui n'était pas donnée. Exemple : "Je vois le portrait de Pierre, je pense à Pierre.", je passe d'une image donnée "le portrait", à "Pierre" en disant : "Tiens où est-il ?". Vous voyez c'est un mode, c'est un passage aisé. Remarque de Hume tout de suite : "ça s'épuise vite", ça s'épuise assez vite. Les relations naturelles, on peut continuer à l'infini en droit, alors Pierre, je passe de la photo de Pierre à Pierre, Pierre, l'idée de Pierre me fait penser à la famille de Pierre que j'ai bien connue, la famille de Pierre m'a fait penser au pays dans lequel j'ai passé mes vacances quand j'étais enfant, et puis j'arrête. Je dirais, et Hume insiste beaucoup dans de très belles pages, la transition aisée qui va d'une idée à une autre dans les relations naturelles mais qui s'épuise très vite. "La relation abstraite" c'est autre chose. On appellera "relation abstraite" non plus le passage d'une idée donnée à une idée non donnée suivant une voie naturelle et aisée, mais sera dite relation abstraite tout motif, toute circonstance... Et c'est important ce que je ne présuppose pas relation dans ma définition de la relation, c'était déjà très difficile, "relation abstraite" : toute circonstance pour laquelle je juge bon de comparer deux idées, même si elles ne sont pas liées par une relation naturelle. Et en effet ça m'arrive tout le temps. Pas tout le temps, ça m'arrive tout le temps dès que je pense, exemple, je dis un n'importe quoi, je dis... Si je n'ai pas d'exemple, je voudrais un exemple plus frappant pour vous, mais enfin ça fait rien... Je compare, tiens, l'idée d'ellipse éveille en moi l'idée de parabole, ces deux figures géométriques qui vraiment ne se ressemblent pas, il n'y a pas de relation naturelle entre une image d'ellipse et une image de parabole. Il y a une relation philosophique. Pourquoi ? Parce qu'il y a une circonstance pour laquelle je juge bon les comparer à savoir : ce sont des sections coniques. Vous comprenez ? Bon, très bien. Ça c'est des "relations abstraites". Je dis alors bon c'est très simple, vous voyez. »

15 *Ibid.*.

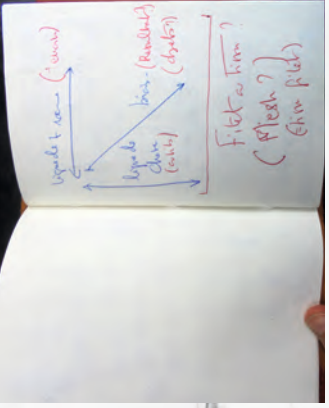
16 « Place, position qu'occupe une chose dans l'espace et que détermine son environnement. » Cette définition du CNRTL souligne l'importance des gestes pour tester l'outil de pêche dans son environnement réel. https://www.cnrtl.fr/definition/situation, consulté le 15 août 2020.

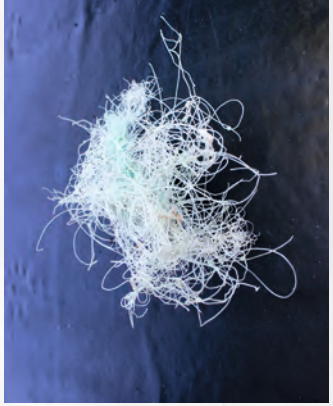


VIETNAM_RIVIÈRE_THU_BON
190804_expérimenter_
la_technique_du_lancer_
par_le_bassin_et_le
_coude_levé_les_doigts_agrippés_
entre_les_mailles_du_filet_plombé
ESSAYER,TESTER



VIETNAM_RIVIÈRE_THU_BON
190804_Huynh_Thi_Khuyen_
raconte_une_histoire_de_baleine
ÉCOUTER_ATTRAPER







BORDEAUX
190904_bâtir_un_filet_de_pêche.
TESTER, ATTRAPER

LACANAU
200821_le_monde_est_une_
pelote_de_laine_un_écheveau_
dont_il_n_est_pas_facile_de_
trouver_le_bout
OBSERVER, DEMELER

BORDEAUX
200907_Diagramme_du_bâtit 2
SCHÉMATISER,COMPLETER

BORDEAUX
200630_bâtir_un_filet_comme_
on_bâtit_un_texte_trouver_une_
méthode
TISSER

FILET DE RELATIONS

Comment s'effectuent cependant ces passages théoriques par les matériaux ? Prises de notes, relevés d'images, entretiens, tissent un filet par relations abstraites ou naturelles, qui pourrait être identifié comme une méthode d'analyse en anadiplose[17], tel le jeu dit « du Marabout[18] ». Afin de construire les résultats, nous aurons recours aux matériaux (matériel) glanés sur les terrains d'observation, au détour d'une rue ou d'un chemin, d'un lagon ou d'une pêcherie. Sélectionnés pour leurs qualités textuelles ou structurelles, ils se présentent telles des rencontres. D'un matériau à l'autre[19]. Leur mise en relation ou leur détournement permettent d'obtenir des objets transitoires, lesquels invitent à des mises en relation sémantiques, plastiques et iconiques, lesquels permettent des analyses, des vérifications, des constats pour servir à constituer des objets transitifs. Ces relations d'objets ou d'idées les unes aux autres, relèvent d'une démarche « chiffonnière », celle qui consiste, dans la rencontre fortuite, à glaner et à recycler des matériaux réels et des matériaux théoriques. En manipulant, fabricant et testant des filets, en tirant des fils réels, avec le terrain comme ligne de trame et les outils comme ligne de chaîne[20], nous écrivons ce texte comme on bâtit un filet. Pour autant, « si les filets, comme l'écrit Philip Armstrong, exposent, par leur existence même, l'impossibilité de distinguer ce qui les attache au monde et ce qui les en détache, ils exposent aussi, par leur existence même, la figure et le fond, la forme et le contenu, le présent et l'absent, ou le matériel et l'immatériel[21] », il nous faut tenter de percevoir ce que pourrait encore exposer notre filet.

UNE SOCIÉTÉ MOBILE ET SOUPLE, UNE STRUCTURE ADAPTABLE

Ces relations de transitivité conduisent à la structure du filet. Il s'agit d'un outil de pêche dont la constitution permet le montage, le démontage, le pli et le dépli. Il est placé dans des « situations transitoires », qui ne sont donc pas faites pour durer. Maintenons ce lien entre transitoire et pliable/démontable. La pêcherie et ses techniques ont fait l'objet d'observations spécifiques sur le terrain, au Vietnam, mais des « situations transitoires » ont pu également être observées dans les rues des grandes villes et des petits villages de campagne, lors de voyages en train, à pied, en bateau ou encore en taxi. Ces situations quotidiennes repérables à chaque coin de rue. Situations de déplacements, situations de mobilités, de mobiliers dépliés dans les rues. Nous avons pu observer les différents mouvements de population et échanger avec les guides à propos des raisons climatiques et financières qui obligent les habitants à des déplacements permanents, utilisant des moyens de locomotion urbains mobiles, montables ou démontables. Nous avons pu repérer des vélos par

17 L'anadiplose est une forme de construction littéraire qui reprend la fin d'une phrase pour construire la nouvelle. Cette construction nous permet l'épissage progressif du récit. https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=PUF_SUHAM_2013_01_0054 consulté le 10 avril 2020
18 https://www.persee.fr/doc/mar_0758-4431_1993_num_21_3_1515 consulté le 10 avril 2020
19 Cf. la relation transitive en mathématique. Si relation entre ab, relation entre bc, alors relation entre ac.
20 Les lignes de chaîne et lignes de trame permettent de bâtir le filet.
21 Philip Armstrong, « Filets » in *La Part de l'œil*, Ouvrir le support, n° 20, Bruxelles, 2005, p. 227.

exemple, avec des remorques ou des entassements de sacs, des scooters sur lesquels se tiennent jusqu'à cinq personnes. Ces modes de vie obligent à utiliser un mobilier urbain, aisément démontable et pliable, en cas d'intempérie subite ou destiné à faciliter les ventes illégales.

Si ces habitants évoluent dans une société dont la structure semble pliable, montable, adaptable, ils n'en demeurent pas moins « démontables[22] ». Cette société dont la structure pliable, démontable, apparaît identique à celle avec laquelle nous avons tenté de bâtir ce récit. Du filet comme modèle d'observation, il s'agissait de regarder à travers les mailles, puis, d'appréhender le filet comme modèle théorique, nous obtenons un tissu de relations. Par la suite, avec le filet comme modèle de construction, nous identifions une méthode chiffonnière. Enfin, nous aboutissons au filet comme modèle de situation, celle du geste du lancer du filet sur le terrain pour identifier progressivement cette société adaptable, comme un filet porté par une structure fragile, une maille qui lâche peut fragiliser l'ensemble de la structure, tel que ce texte tresse notre récit.

Le terrain fait lien, le terrain fait lieu. Pour Hubert Damisch : « La phrase est un filet, l'art est de savoir où et comment le lancer[23] ».

22 Cette population adapte ses cultures à des fins du recyclage de nos déchets européens. https://www.liberation.fr/planete/2018/06/01/au-vietnam-les-champs-recycles-en-ateliers-pollues_1656068 consulté le 19 août 2014.

23 Hubert Damisch, Giovanni Careri et Bernard Vouilloux, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch », *Perspective*, 1 | 2013, p. 11-23, http://journals.openedition.org/perspective/1670, consulté le 21 juin 2020.

XX

L'EFFONDREMENT DES IMAGES, PREMIER TREMBLEMENT DE TERRE

Si l'univers aquatique est au centre du récit melvillien, la confrontation entre Achab et Moby Dick relève d'un combat tellurique qui conduit au séisme ultime et à l'engloutissement du monde d'Achab.
Les attaques d'Achab et les chasses de son équipage à l'encontre de tous les genres de cétacés prolongent la métaphore minérale en cela qu'elles décrivent une suite de mises à mort qui relèvent de l'injuste lapidation.
Ce volet « Achab, la guerre des pierres » constitue le deuxième domaine d'expérience (le premier est à aller chercher dans l'interprétation des chapitres CXXXIV et CXXXV réalisée en 2017) qui tente de se saisir du registre minéral comme espace, geste, matière et forme de résistance et de transformation.
En 1955, John Huston, après plusieurs tentatives infructueuses, part tourner les dernières scènes de son *Moby Dick* aux Canaries, au large de la plage de Las Canteras. La maquette grandeur nature du cachalot est réalisée par le chantier naval « Julblay » de la Compañía Carbonera, de Las Palmas à Gran Canaria. La construction en bois est réalisée par une équipe de charpentiers d'une centaine de personnes.
La petite enquête conduite pour retrouver quelques traces et témoignages permit de saisir combien ce passage éphémère du monde de Melville sur l'île constitue un capital mémoriel chèrement gardé. Dans ce nouveau récit qui se dessine, ce n'est peut-être pas tant le roman original qui importe, mais plutôt ce qui a contribué à construire son artefact (le film) : le cachalot de bois en tout premier et ses charpentiers, la présence du réalisateur et de sa cohorte d'acteurs, dont Gregory Peck, enfin. Peck incarnait Achab, dont il exista une étrange doublure croisée au détour d'une image. C'est à partir de cette image et contre elle et ses échappées ridicules, que fut engagée la guerre des pierres pour observer les entrailles du cratère.

ACHAB LA GUERRE DES PIERRES

AXE 1 : Sur les traces de Melville
AXE 2 : Mobilité des objets et du regard
AXE 3 : Art et écologie
AXE 4 : Analyse et expérimentation d'une pratique créative de terrain

MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Pierre Baumann, avec l'appui de Frédérique Baumann et Stéphane Abboud.

« Ils sont tous morts. »

***Moby Dick*, John Huston, 1956**



ARCHIVE
200205_Achab_D.R._Image
Ravelo_Correa_et_Cabrera_
Arencibia
ENQUÊTER



https://www.mobydickproject.com/achab-la-guerre-des-pierres/

LIEU_INCONNU
200210_Le_dernier_réglement_de_compte
RECOMPOSER



FUERTEVENTURA_CALDERON_HONDO
200205_le_centre_du_cratère
COMPTER_LES_PIERRES





FUERTEVENTURA_CALDERON_
HONDO
200205_le_centre_du_cratère
POSER



FUERTEVENTURA_CALDERON_
HONDO
200205_le_centre_du_cratère
COMPTER_LE_TEMPS_DE_LA_
LAVE


FUERTEVENTURA_CALDERON_
HONDO
200205_le_centre_du_cratère
COMPTER_LES_PIERRES



FUERTEVENTURA_CALDERON_HONDO
200204_les_phanons
LES_PLIS_DES_PIERRES

QUESTIONNAIRE DESTINÉ À PEDRO VAZQUEZ ANCIEN CHARPENTIER DE MARINE À LAS PALMAS / CUESTIONARIO PARA PEDRO VAZQUEZ EX CARPINTERO MARINO DE LAS PALMAS

1- ¿Cuántos años tenía en 1954 cuando se fabricó el modelo de tamaño real de *Moby-Dick* ?
Quel âge aviez-vous en 1954 lorsque la maquette grandeur nature de *Moby-Dick* fut réalisée ?
2- ¿Cuál era su profesión? ¿Cuál era su especialidad?
Quel métier faisiez-vous ? Quelle était votre spécialité ?
3- ¿Qué tipo de barco estaba construyendo en la Compañía Julblay de la Compañía de Carbón de Palma? ¿Para qué se usaron estos barcos? ¿Qué tan grandes eran?
Quel type de bateau construisiez-vous dans l'entreprise Julblay de la Palm Coal Company ? À quoi servaient ces bateaux ? Quelle taille faisaient-ils ?
4- ¿Tenían alguna particularidad relacionada con el entorno marítimo local?
Est-ce qu'ils avaient une particularité liée à

l'environnement maritime local ?
5- ¿Estos barcos estaban hechos de madera o de metal?
Cuando se hicieron de madera, ¿de dónde vino la madera? ¿Qué tipo de madera era?
Ces bateaux étaient-il en bois ou en métal ? Lorsqu'ils étaient en bois, d'où venait le bois ? Quel bois était-ce ?
6- ¿Había mucha gente trabajando en la empresa?
Y avait-il beaucoup de monde qui travaillait dans l'entreprise ?
7- ¿Cómo fue cuando John Huston y su tripulación llegaron en 1954?
Comment s'est passée l'arrivée de John Huston et son équipe en 1954 ?
8- ¿Cuál fue la reacción del equipo de Julblay a esta petición?
Quelle a été la réaction de l'équipe de Julblay face à cette demande ?
9- El Sr. Jolly dirigió las operaciones de construcción de cachalotes. ¿Qué clase de persona era el Sr. Jolly?
M. Jolly a dirigé les opérations de construction du cachalot. Quel type de personne était M. Jolly ?
10- ¿Se puede comparar al ingeniero jefe con el capitán de un barco?
Peut-on comparer l'ingénieur en chef à un capitaine de bateau ?
11- ¿Cómo se organizó la operación y cuánto tiempo duró?
Comment ce sont organisées les opérations et combien de temps cela a-t-il pris ?
12- ¿A qué posición fue asignado?
À quel poste étiez-vous affecté ?
13- Cuando miras los registros fotográficos, parece el casco de un barco volcado. ¡Construiste un cachalote como un barco! ¿Las técnicas de construcción eran las mismas?
Lorsqu'on observe les documents photographiques on a l'impression qu'il s'agit d'une coque de bateau renversée. Vous avez construit un cachalot comme un bateau ! Est-ce que les techniques de construction étaient les mêmes ?
14- ¿Qué dimensiones tenía?
Quelles dimensions faisait-il ?
15- Específicamente, cuántas partes del cachalote fueron construidas (podemos ver que en realidad había el cuerpo, la cola y un fragmento de cuerpo para los primeros planos de la escena final).
Plus précisément, combien de parties du cachalot ont été construites ? (on constate qu'il y avait en fait le corps, la queue et un fragment de corps destiné aux gros plan de la scène finale).
16- Cuando se hizo el esqueleto de madera, ¿cómo y con qué tipo de materiales se hizo la "piel"?
Lorsque le squelette en bois a été réalisé, comment et avec quel type de matériaux a été réalisé la « peau » ?
17- Una vez terminado, ¿el resultado fue realista?
Une fois terminé, le résultat était-il réaliste ?
18- Entonces, ¿cómo fue el tiroteo? ¿Dónde estaba? ¿A qué distancia de la playa de Las Canteras? ¿Participó en ella?
Ensuite, comment s'est passé le tournage ? Où était-ce ? À quelle distance de la plage de Las Canteras ? Y avez-vous participé ?



FUERTEVENTURA_LAJARES
200208_les_images_de_Ravello
TÉMOIGNER



FUERTEVENTURA_LAJARES
200204_la maison en construction
ASSEMBLER

19- Podemos leer en diferentes fuentes que la atmósfera estaba entonces en la fiesta con la presencia del equipo de filmación y que este campamento de trabajo fue un regalo del cielo para la economía local. ¿Fue este el caso realmente?
On peut lire dans différentes sources que l'ambiance était alors à la fête avec la présence de l'équipe de tournage et que ce chantier fut une manne pour l'économie locale. Est-ce que ce fut vraiment le cas ?
20- ¿Qué pasó con el cachalote después del final de la filmación? ¿Fue desmantelado?
Qu'est devenu le grand cachalot après la fin du tournage ? A-t-il été démantelé ?
21- ¿Regresaron John Huston o Gregory Peck a la isla?
Est-ce que John Huston ou Gregory Peck sont ensuite revenus sur l'île.
22- Hay un detalle más anecdótico: podemos ver en las fotos un maniquí de Gregory Peck que es bastante divertido y que se utilizó para algunas tomas de la escena final. ¿Puede hablarme de este modelo?
Il y a un détail plus anecdotique : on peut voir sur les images un mannequin de Gregory Peck qui est assez amusant et qui a servi à certains plans de la scène finale. Pouvez-vous me parler de ce mannequin ?
23- Finalmente, dos preguntas más:
¿Qué recuerdas de esta aventura?
Pour terminer, trois questions encore :
Quel souvenir gardez-vous de cette aventure ?
24- Cuando la película estaba terminada, ¿qué pensó al respecto? ¿Cumplió con sus expectativas?
Lorsque le film fut terminé, qu'en avez-vous pensé ? Est-ce qu'il était à la hauteur de vos espérances ?



FUERTEVENTURA_LAJARES
200204_la_maison en construction
ASSEMBLER



FUERTEVENTURA_VOLCAN_DE_LA_ARENA 200204_la_bergerie GARDER

ENTRETIEN AVEC WIM GEIRNAERT FONDATEUR DE *CLEAN OCEAN PROJECT*
EL COTILLO, 25 FÉVRIER 2020

00'00
Frédérique : *Clean Ocean Project*. Est-ce-que tu peux nous expliquer comment ce projet est né ?
Wim : Je suis venu ici il y a vingt-cinq ans parce que j'adore faire du surf, du windsurf, j'adore l'océan. J'aime l'endroit, l'ambiance, la mer, les vagues, les plages. Quand j'ai commencé à vivre ici je voyais



FUERTEVENTURA_LAJARES 200208_entretien_avec_Wim_Geirnaert_clean_ocean_project S'ENGAGER

comment sur les plages au Nord, où on va surfer, il n'y avait pas d'infrastructures – c'est presque comme un parc naturel – c'était plein de déchets, de plastiques. Même les gens qui vivaient ici utilisaient ça comme un endroit pour enterrer un frigo, ou un lit… comme si pour eux c'était un endroit sans valeur. Quand je voyais ça, je trouvais ça très dommage les plages de sable, les rochers, les vagues, la mer bleue et tout ce plastique et tout le bordel… Alors j'ai eu l'idée d'organiser avec mes copains le nettoyage de cette plage pour la voir propre et, en même temps, pour montrer aux gens qu'en fait c'est un problème. Il y a plus d'une vingtaine d'années, je travaillais comme dessinateur de fringues et de *tee-shirt*. Alors j'ai fait un dessin qui invite à respecter la nature. C'est le logo du trash. Voilà comment c'est né. Comme je fabriquais des *tee-shirts* je pouvais facilement faire quelques *tee-shirts* que je donnais aux gens qui venaient aider à nettoyer. Petit à petit, on a demandé au gouvernement de nous aider. Il ne s'agissait pas de dire « c'est votre faute ». C'était plutôt pour trouver une solution. Maintenant, après 20 ans, on a trouvé d'autres manières de nettoyer les plages. On a des caisses construites avec des palettes. Elles sont sur les plages où il y a beaucoup de déchets qui viennent avec la mer. On voit aussi que même si on ne jette rien ici sur la plage il y a toujours des plastiques, des trucs, des déchets qui arrivent sur la plage à Fuerteventura et les autres îles comme dans le monde entier. Et en fait, petit à petit, on a cherché d'où ça vient, quel est le problème, pourquoi ce n'est jamais vraiment propre, pourquoi ça revient tout le temps. Aujourd'hui, la société utilise beaucoup trop de plastique et c'est ça qu'il faut changer. Depuis que le plastique existe (vers 1910), on a produit ces quinze dernières années la moitié de tout le plastique produit depuis son invention. Alors, on essaye de donner des informations aux consommateurs en leur disant qu'il faut changer de comportement.
11'05
F : Et comment faites-vous pour faire passer ces messages ?
W : Avec des campagnes, des lettres ouvertes… ici aux Canaries, sur Internet, en faisant des campagnes sur le café, l'utilisation de produits réutilisables et qui n'ont pas d'emballage. On a d'abord avancé ici, on a travaillé sur l'île, puis on a essayé d'aller plus loin, d'être plus connu pour que les gens connaissent notre message. Et maintenant, ces deux dernières années on est un peu revenu sur l'île pour refaire des campagnes ici. Par exemple pour les restaurants, on fait des contrats qui stipulent qu'ils ne vont plus utiliser de tubes de plastique [pailles], ce qui leur permet d'afficher leur engagement. Et en fait j'aime bien faire des actions qui ont un résultat. Grâce à ce type de contrat on peut dire, chaque année qu'il y a un million de tubes en plastique qui n'ont pas été utilisés. Alors ici ça change beaucoup et surtout au niveau politique. Ils nous écoutent, ils

nous invitent. On a plusieurs campagnes avec les politiciens, parce que finalement on pense aussi qu'on a besoin de lois pour changer le système de consommation basé sur acheter, enterrer, acheter, enterrer.
15'14
Pierre : Donc toi tu penses que la solution pour faire évoluer les mentalités, les usages et les utilisations passe aussi par la loi ?
W : Oui. Par exemple je sais qu'en France il y a déjà des lois qui disent qu'on ne peut pas utiliser les pailles. Et personne ne va mourir parce que c'est interdit. Et en fait c'est une manière efficace de changer les comportements. Les entreprises qui vendent du pétrole savent que ça aura une fin, alors elles veulent doubler la vente de pétrole pour le plastique d'ici 2050. Ça c'est le but. C'est impossible d'acheter un produit qui n'a pas de plastique. Tout est en plastique. Et avec la quantité de gens qu'il y a sur la planète, c'est normal que ça déborde. On le voit le plastique partout. Sur la place, dans la nature, à l'Himalaya.
19'01
F : Comment vois-tu ton projet évoluer ailleurs qu'ici ?
W : En fait, l'idéal serait que je puisse arrêter parce que ce ne serait plus nécessaire. [*Rires*]. Mais je pense que… Je travaille avec d'autres organisations et les politiques aux Canaries pour changer les lois. Par exemple on veut avoir ici en Espagne un système de *deposite*. Comment c'est en français ?
F : Consigne oui.
W : Ça fait six ans que je le fais. Il y a quelques jours on a commencé ce que j'appelle la *Season 3*, comme une série de télévision. C'est déjà la troisième fois qu'on essaye que la loi se réalise. Les deux premières fois, ce sont en fait les entreprises qui fabriquent le plastique qui nous ont arrêtés. C'est très difficile parfois de changer les lois parce qu'il y a toujours des *lobbys*.
25'01
F : Une dernière question, est ce que tu as déjà vu des cachalots ?
W : Des sperm whales? Euh… Non. Jamais vu. Et vous ?
P : Non jamais.
F : Non plus.
W : J'étais il n'y a pas longtemps au Panama, dans les îles Coiba. Et là j'ai fait un peu de plongée. Il y avait de tout, des petits *tiburones* [requins], des tortues, beaucoup de poissons de toutes les couleurs magnifiques mais ce qui m'a impressionné le plus, c'était les baleines. Je ne l'ai pas vues mais je les ai entendues et ça, avec tous les poissons que j'ai vus, ça n'avait rien à voir avec le son des baleines. C'était comme de la musique. C'est incroyable.
F : Et aux Canaries est-ce qu'il y a des baleines ?
W : Oui, il y a de tout ici. Il n'y a pas longtemps ils ont vu une baleine bleue, je pense que c'est la plus grande baleine si je me trompe. Des *tiburones*, des dauphins, surtout à Tenerife.
26'58
P : Et moi j'ai quand même une autre question. Comment articules-tu toute cette activité écologique avec la vente et la production des vêtements ?
W : En fait j'utilise les magasins. Les fringues que je vends, avec des messages, je les utilise comme un outil pour mieux distribuer le message et pour mettre à la mode le respect de la nature. Ça c'était un peu mon idée de base. Parce qu'avant quand je fabriquais des fringues pour d'autres marques, chaque année ça devait être de nouveaux produits. Parfois je demandais au client s'il avait une idée de ce qu'il voulait faire cette année. « Non fait quelque chose qui se vend ». Ça c'était en fait l'idée principale de mon *business* : créer des produits qui se vendent. Moi, je pense que je peux créer un produit qui se vend et qui respecte la nature. Et, c'est avec les magasins que je peux financer le projet *Clean Ocean*, que je peux payer les gens qui travaillent avec moi... Je peux aider d'autres organisations nécessaires sur l'île par exemple. Et aujourd'hui on cherche des produits qui sont meilleurs pour la planète. Shampoings solides… C'est ça la solution à tout le problème : si on n'utilise pas de plastique, on n'a pas à recycler, on n'a pas à nettoyer, on n'a pas de problème avec le plastique.
Et il y a des solutions pour tout. Des bouteilles pour l'eau, des tasses pour le café faites avec le reste du café. Et je pense que dans le futur, et c'est déjà le cas maintenant, les magasins vont être des magasins dans lesquels tu trouves des produits qui sont faits le mieux possible. Par exemple, j'ai toujours bien aimé la marque Patagonia. C'est une marque américaine. La personne qui a créé la marque [Yvon Chouinard] adore aussi la nature. C'est un exemple sur comment tu peux faire du business, mais en le faisant de la bonne manière pour la planète. Il y a quelques années [2013] ils ont conçu un néoprène pour le surfeur avec du caoutchouc naturel.





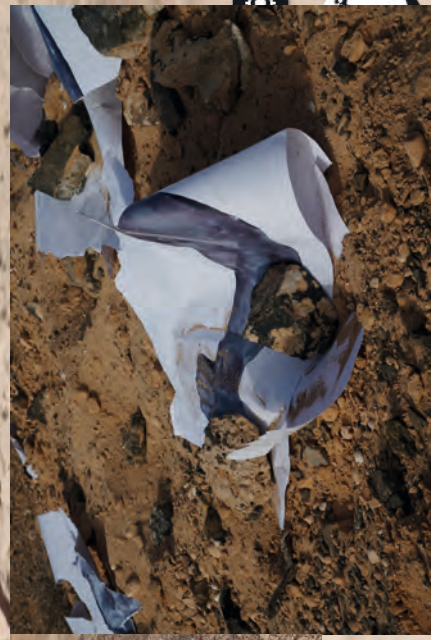
FUERTEVENTURA_LAJARES 200208_entretien_avec_Wim_Geirnaert_clean_ocean_project S'ENGAGER

Ça leur a coûté beaucoup d'argent pour développer le système. La formule de ce néoprène est libre. Normalement le néoprène est fait de pétrole. Patagonia a pendant des années investi de l'argent pour faire un produit qui est aujourd'hui en magasin. Le néoprène n'est pas aussi flexible que celui fait avec du pétrole mais ils essayent. Leurs combinaisons sont garanties à vie si ça casse. Et ça casse parce que c'est nouveau. Ils ne posent pas de question, ils changent. Patagonia n'a pas la mentalité de toujours être plus grand, mais de toujours essayer de faire de meilleurs produits. Et c'est ça aussi qu'on cherche à faire dans nos magasins. On a des produits faits en Allemagne et en Espagne le plus proprement possible.
34'17
F : Et quelle est l'importance de la part de créativité dans ton travail par rapport à ton design ?
P : Est-ce que la créativité c'est un peu comme une arme en fait ?
W : Oui c'est en fait un outil pour…
F : Aller vers les autres ?
W : Oui, c'est comme quelqu'un qui fait de la peinture, il fait une peinture et il… Je ne sais pas comment expliquer mais… Ça peut être vrai pour un groupe de musique, pour celui qui aime bien *The Cure* ou un autre groupe... S'ils ont un tee-shirt de nous avec notre logo, ils disent, « moi j'aime bien respecter la nature, j'aime bien la philosophie de *Clean Ocean Project*, de faire les choses bien ». Alors je pense que l'art c'est une manière de passer des messages à d'autres personnes.
36'02
P : Tu es en contact avec d'autres associations comme Sea Shepherd?
W : Oui, on a travaillé pas mal avec Surfrider. Ils sont en France. C'est une organisation qui originellement est américaine mais qui maintenant est internationale. On a travaillé avec Surfrider, Surfers Against Sewage, GreenPeace.
F : Vous êtes en réseau.
W : Oui. Mais, toutes les organisations sont débordées de travail, elles n'ont pas beaucoup d'argent. Mais oui, on travaille avec tous ceux qui franchissent la porte ici et on reçoit des pétitions pour défendre des projets tout le temps. C'est un mouvement qui est de plus en plus grand. Actuellement, par exemple, on veut travailler sur le *greenwashing*. *Planet or Plastic*. [cf. lettre adressée au National Geographic]. *National Geographic*, par exemple, diffuse des pubs pour Nestlé. C'est vraiment un truc que je veux dénoncer. Peut-être que ma lettre ne va pas avoir un résultat énorme, mais je sais que quelques personnes peuvent être inspirées par ça. Peut-être même qu'il peut arriver que dans une réunion du *National Geographic* quelqu'un dise : « Bon il y a beaucoup de gens qui demandent pourquoi on fait une publicité pour Nestlé, peut-être qu'on va quand même réagir... » En fait, avec ce genre d'action, on veut toujours aller plus loin, accélérer et détecter les choses qui ne marchent pas.
41'13



FUERTEVENTURA_BARRANCO_DE_ENCANTADO
20207_vol_d'Achab_premier jour
MARQUER





FUERTEVENTURA_BARRANCO_
DE_LA _COTILLA
200208_le_bras_d'Achab_
deuxième_jour
RESTES

FUERTEVENTURA_BARRANCO_
DE_LA _COTILLA
200208_lapidation_deuxième_jour
FRAGMENTER



FUERTEVENTURA_BARRANCO_
DE_LA _COTILLA
200208_Image_d'Achab_deuxième
jour
ARTEFACT

FUERTEVENTURA_BARRANCO_
DE_LA _COTILLA
200208_là_la_vraie_fin_d'Achab
SITUER



FUERTEVENTURA_BARRANCO_
DE_LA_COTILLA
200208_la_tombe_d'Achab_
dernier_jour
MARQUER

MARTEL
OCTOBRE 2020

XXI

TEMPS D'ÉCOUTE, PATTERN ET MOMENT DÉCISIF

Qu'est-ce qui est le plus important ?
Ce texte lapidaire aborde quelques points qui ont conduit l'ensemble de nos activités, sans exception, au cours de chaque situation de terrain.
Il s'agit de revenir sur cet exercice de réception et sur ce qui donne raison à l'expérience.

RISQUES

Pierre Baumann, chercheur en arts, professeur des universités, université Bordeaux Montaigne



CHILI_CHOME
190421_le_rocher_aux_oiseaux
ÉTUDE_DUR_RISQUE

Après avoir passé plusieurs mois plongé dans la conception de cet ouvrage, ce texte est l'ultime pièce du puzzle. Il n'a pas, pour autant, la fonction de conclure pour la raison très simple, qu'à ce stade, il n'est pas encore l'heure de conclure. Un autre travail, encore assez long, doit maintenant prendre forme qui est, après l'explication de la méthode, celui de la réécriture à partir de tous les matériaux générés par cette expérience : des heures de films, des gigaoctets de documents, des objets, des paroles, etc. Toute la complexité vient du fait que les courants continus de l'expérience génèrent sans cesse de nouvelles formes qui entrent dans le processus. L'année à venir sera donc une année de ralentissement. Cette constatation permet empiriquement d'expliquer le nécessaire exercice de transformation de l'expérience qui conduisit Melville à Arrowhead.

Si la carte des intentions a permis de dessiner un ensemble à la fois empirique, fruit d'opportunes dispositions, et préparé, destiné à couvrir l'horizon Melville, la réalité a imposé ses principes, la covid 19 ayant interrompu l'ultime phase de travail dans le sillage direct de Melville à Arrowhead, Pittsfield, Nantucket, Halifax et Fogo.



CANARIES
Risque_6_Cratère_de_Calderon_
Hondo_observation_des_pierres
TOUCHER_LES_RISQUES

Octobre 2020, la situation mondiale est toujours aussi troublée, puisque toutes les possibilités de libre mobilité sont empêchées par la volonté d'éradiquer un virus qui, quoi qu'il en soit, ne s'éteindra que lorsqu'il aura atteint un seuil de contamination de la population suffisant. S'il est bien évidemment possible de poursuivre la collecte de sources et de documents que les archives et les livres délivrent – le livre est un formidable organe de résistance –, la situation nous permet de saisir tout le manque qui résulte de l'absence d'expérience. Ce manque n'est pas d'ordre spéculatif ou théorique, mais s'exprime dans le fait que ce que je n'ai pas vu, pas fait, pas arpenté, reste irremplaçable et ne peut être substitué à un processus désincarné. Absolument tout notre parcours l'atteste. Il en est donc de la nécessité du corps physique. Quelles que soient les bonnes ou les mauvaises raisons, la limitation de la libre circulation des individus à l'échelle mondiale est un phénomène inquiétant, qui en dit long sur une forme assez inédite de maîtrise des populations, au même titre que

les formes de gouvernance par la dette[1]. Melville inspire une manière de lire cette situation, une manière d'être et incite à accepter les risques que tout individu encourt dès qu'il franchit le seuil de sa porte. Plus précisément, parce que cet événement survint presque au terme de notre expérience, la question que posent *Moby-Dick* et son auteur relève d'une tentative de compréhension, *a minima,* d'un exercice de constatation, du développement d'un pattern – ou réseau de relations, ou modèle de structure – particulièrement complexe.

Le lecteur aura compris que toute la thèse du livre porte sur la valeur de l'*expérience*. Nous avons dit combien cette réflexion ne prend pas tant appui sur les racines anglo-saxonnes du pragmatisme que sur les artistes eux-mêmes. Il faut sans doute y ajouter une influence diffuse enracinée dans notre culture européenne, incarnée par les *Essais* de Montaigne, exemple même d'une symbiose entre création, vie et mouvement[2]. L'expérience est une épreuve, un essai et une tentative. Le préfixe *ex-* induit un changement d'état, une traversée qui permet d'éprouver quelque chose, d'enrichir sa connaissance au contact de la réalité. Voilà, ni plus ni moins, tout le sens de ce travail.

Qu'est-ce qu'il faut garder de plus saillant de cette expérience inachevée ? Qu'est-ce qui fut le plus important « pour moi », si on peut dire, et qui s'avère généralisable ? Voilà la réponse : le pattern, les *prises de vues* (*takes*), la route et le risque. Quel fut l'un des instants les plus importants dans l'expérience, qui marqua un point de résistance, tel un instant cinématographique qui modifie le cours des choses ? C'est ce qui s'est passé au point GPS. -38.237957, -73.270478 très précisément.

PATTERN

Si le terme de *pattern* se réfère indirectement au concept de « *patterns of culture*[3] », développé par Ruth Benedict dans les années 1930, son emploi est inspiré par les travaux d'Eduardo Kohn présentés dans son ouvrage *Comment pensent les forêts*. Kohn y développe notamment une analyse d'un modèle de structure qu'est l'écosystème très sensible du caoutchouc, dont la distribution dispersée s'explique par sa fragilité au parasitisme et détermine également un modèle économique très particulier. L'écologie des relations que développe Kohn donne

1 La revendication contenue dans ces lignes est contre les pitoyables logiques conspirationnistes. En revanche, elle appelle de notre part un engagement moral et intellectuel, qui nécessite non seulement une prise de conscience (naturelle) et, de surcroît, une mise en action : observer, analyser et comprendre les rouages actuels pour avancer des modes d'échange et de circulation renouvelés, vivants parmi le vivant. L'engagement de Bruno Latour est modélisant. L'ouvrage de Frédéric Keck, *Les Sentinelles des pandémies* (Bruxelles, Zones sensibles, 2020) montre en particulier combien biologie génétique, ethnologie, éthologie, économie et politique construisent un nœud complexe et permet de discuter des modes de gouvernance et de libre circulation à partir de l'observation des oiseaux et de leur migration qui, eux, ne connaissent pas les frontières. Maurizio Lazzarato avait auparavant également développé une analyse très critique d'un autre complexe destiné à exercer le pouvoir, dans son livre *Gouverner par la dette* (Paris, Les Prairies ordinaires, 2014) l'outil de maîtrise analysé par l'auteur étant cette fois la dette monétaire.

2 L'expérience n'a de vertu généralisatrice que si on est attentif à celle que nous avons nous-même. Montaigne écrit dans les *Essais*, III, XIII : « Quel que soit donc le fruit que nous pouvons avoir de l'expérience, à peine servira beaucoup à notre institution (éducation) celle que nous tirons des exemples étrangers, si nous faisons si mal notre profit de celle que nous avons de nous-même, qui nous est plus familière, et certes suffisante à nous instruire de ce qu'il nous faut. » (Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1934, p. 1050).

3 Cf. Ruth Benedict, *Échantillons de civilisations*, Paris, Gallimard, 1950 (1934), trad. anglais par Weill Raphael. Il est intéressant de constater que le terme *pattern* est traduit par *échantillon*.

alors à repenser l'apparition des formes puisqu'il s'agit de « dépasser l'humain pour aller vers le domaine de la vie[4] ». Autrement dit, la forme est prise dans un faisceau de rapports qui abolit la dissociation entre humain et non humain. Cette approche d'actualité, à laquelle contribue efficacement Kohn, consiste donc à « cultiver activement ces manières de penser avec et comme les forêts[5] ». Nous avons observé combien *Moby-Dick*, dans son ensemble, élabore un *pattern* particulièrement complexe auquel vient s'ajouter la figure de Melville, puisqu'il nécessite de tenir compte de dimensions biologiques, techniques, sociales, politiques, industrielles, culturelles et philosophiques en particulier. La méthode adoptée a consisté à dissocier différentes structures, ou *milieux*, souvent par terrains, pour les expérimenter une à une, tout en ayant conscience qu'elles rentrent ensuite dans le « *pattern* Melville ».

TAKES

Si le développement d'une énergie collective a elle aussi permis d'investir les diversités du sillage Melville, j'ai, dans mon cas, adopté une pratique des différents terrains qui, non contente d'appliquer la méthode décrite dans la notice, s'est attachée à mettre en œuvre un exercice systématique pendant toute la durée du projet. L'hypothèse est simple. Elle consiste à penser que l'expérience du terrain est d'abord une expérience de réception, d'attention, d'écoute et d'observation. Si, dans bien des circonstances, le corps est très actif et mis à l'épreuve (on marche, on roule, on mange peu, on essaye, on se bat), sa présence s'efface au profit des signes manifestes des modèles observés. En un sens, il faut rentrer dans la peau d'Ismaël, être à la fois acteur, mais surtout observateur et narrateur. Faire une photographie est souvent, dans ce contexte, un geste rapide qui peut laisser échapper ce qu'on voit. J'ai donc mis en place un protocole qui impose à l'observateur un temps de pose plus long. Les prises de vues (ou *takes*[6]), au premier sens du terme, consistent à stabiliser un point de vue, à en déterminer son angle, son cadre et sa temporalité, en filmant pendant une minute environ, temps court, mais bien plus long qu'un soixantième de seconde. L'appareil permet d'enregistrer cette activité d'observation directe du corps placé derrière la caméra, à partir de laquelle résulte la production d'une image vidéo. En contrepartie, l'usage de l'appareil impose un ralentissement du mouvement, de la parole et du regard qui nécessite d'être tout à l'écoute. L'exercice vise une intensification de la réception, dont la finalité est une double inscription : dans l'appareil et en soi, et c'est l'en-soi qui touche à l'expérience melvillienne.

-38.237957, -73.270478

On ne saurait tout à fait résumer nos activités à cette seule entreprise de captation,

4 Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017, trad. anglais (États-Unis) par Grégory Delaplace, p. 294. J'ai développé une approche de ces travaux dans un article « Comment prendre position, étude sur la réception du monde vivant », dans l'ouvrage *Biomorphismes* à paraître en 2020.

5 *Ibid.*, p. 296.

6 Le terme de *take* est un emprunt à Keith Basso qui décrit une étude des modes de cartographie orales, verbales et visuelles chez les Amérindiens Cibecue, qui consistent à décrire un lieu à partir d'une situation précise, celle qu'a pu adopter l'ancêtre sur le territoire. Cf. Keith Basso, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2016, trad. anglais (États-Unis) par Jean-François Caro.

puisque parfois (souvent, en réalité), elle induit aussi de prendre part activement à l'expérience. Il existe un régime de continuité entre ces *takes* et ce qui conduit à ces temps précis. Il s'est souvent posé la question du moment opportun : rencontres, situations, série d'actions, etc. nécessitent une analyse constante des mouvements et des manifestations de circonstance, et ces expressions sont déterminantes quant à la réussite ou à l'échec d'une expérience. Bien souvent, l'ambition n'est pas tant de savoir si on a réussi ou si c'est un échec, mais si on parvient à infléchir sa trajectoire dans la direction que l'on souhaite prendre. Il y eut, résolument, dans le travail conduit avec Melville, quelque chose de l'ordre de l'insatisfaction permanente telle qu'elle est décrite, par exemple, dans *Sur la route* de Kerouac, certes en plus décidée, avec laquelle on fait et qui appelle la persévérance. Les exemples sont particulièrement nombreux et n'ont de sens que s'ils participent à la modélisation de la méthode et à la production de résultats (si on peut parler en ces termes de gestion comptable de la recherche). Une fois encore, ce sont des considérations très concrètes. Chili. Objectif : aller à Mocha. C'est l'échec. Mauvaise météo, le pilote de l'avion, assez givré, nous plante et c'est mieux ainsi (cf. chapitre XIX, « Mocha »), trop de morts par accident. On se résout à rentrer, il reste encore des choses à faire. La fin de la mission approche. Sur la route 70, on quitte Tirúa, on roule, on dépasse Quidico, ciel bouché, c'est dimanche ; dans un bras de rivière qui se jette dans l'océan, quelques barques, des mecs sont groupés et picolent au cul d'un *pick-up*. La banalité a des accents cinématographiques. On roule encore et on remonte la route 70. Tous les trois (Chloé, Tomas et moi) sommes plus que ternes, *KO*. Sur la route au point GPS -38.237957, -73.270478, à cet instant particulier, j'ai très clairement souvenir de m'être dit un peu avant, « Melville, Melville, faire avec Melville, essayer encore, rompre avec la direction imposée, changer de direction, faire demi-tour, oui faire demi-tour, aller parler aux mecs du pick-up, on ne sait jamais ». Au point GPS -38.237957, -73.270478, je propose de faire demi-tour. Chloé et Tomas sont OK (KO renversé). À cet instant (quelques fractions de secondes) on tourne tous les trois la tête, à gauche au bord de la route, un gamin joue avec une guitare dans une remorque, devant une maison bordélique. Il a la « banane ». On se dit que ça c'est un bon signe. On pourrait faire un film sur ce faisceau très éphémère de circonstances, ça en deviendrait un *pattern*. Les gars du *pick-up* étaient sympas. On a passé du temps avec eux. Ils ont appelé Javier ; on a attendu Javier. Javier était d'accord pour naviguer avec nous le lendemain jusqu'à Mocha ; il a demandé les autorisations, on est partis.

RISQUE

Moby-Dick est un livre qui se passe en mer, à l'exception de quelques chapitres. Nos travaux se sont, quant à eux, développés essentiellement à terre. Pour les marins – on l'a senti à chaque fois qu'on a parlé avec eux – la terre incarne la baisse d'intensité. Le terrien, c'est un gars qui n'est pas capable de prendre la mer. Pire, bien souvent, lorsque la terre se mélange à la mer, c'est mauvais signe pour le marin, cette terre-là, ce bout de rocher, c'est aussi celui sur lequel on vient



s'échouer, celui autour duquel croise le cachalot meurtrier (Mocha Dick). Cette terre-là, c'est l'écueil, c'est le *risque*. Le risque (de *resecare*) est ce qui coupe, c'est une roche découpée, l'écueil qui fait sombrer (échouer) le navire. Le risque est fait d'imprévus, qu'il faut appréhender et surmonter. Le risque surgit où on ne l'attend pas. Certains prennent la mer et risquent leur vie, d'autres prennent le risque du terrain. Giono est traversé par cette dangerosité de la terre et des hommes. La montagne a ses risques aussi, saillants. Elle partage avec la mer sa logique de l'extrême, elle permet aussi de déjouer le confort de la pensée, de maintenir le corps en éveil, d'affiner ses performances et ses connaissances de l'environnement, et d'apprendre à faire avec l'accident et l'échec. Il faut prendre en main le risque, l'observer attentivement, de manière rapprochée. Disséquer le danger (Moby Dick, l'animal, est ce risque). Dans un cas, comme dans l'autre, assumer le risque signifie accepter d'échouer : toucher le fond ou la berge, buter sur la terre, en faisant tout pour qu'il n'en soit rien. Il faudrait encore s'interroger sur cette approche terrestre du texte de Melville. C'est peut-être un peu de cette manière qu'on peut parler de l'expérience du sillage Melville au risque du terrain.

XXII

ESHKWESING-GÀNGWENINDAM
DEUXIÈME TREMBLEMENT DE TERRE

La navigation décrit un milieu sans attache. Pourtant tout équipage tente de cultiver et d'entretenir ses racines : on garde en soi les histoires, les signes d'un bout de terre, l'image de personnes chères, des us et usages. On conserve précieusement un ou deux petits objets qui incarnent cet ancrage fondateur, relayé par le langage ; on en parle. Le navire est un assemblage de communautés originales qui, par certains aspects — et par sa mobilité en particulier — présente quelques parentés avec bon nombre de cultures nomades.

Un des indices melvilliens de cette attention à l'égard des cultures primitives itinérantes se loge dans le nom du bateau : le Pequod. Les Pequots sont un peuple amérindien du Connecticut de langue algonquine qui signifierait : « faible profondeur de l'étendue d'eau » (heureux hasard) et qui furent décimés au XVII^e siècle par les colons anglais (signe funeste et prémonitoire).

C'est à partir de cet indice que ce volet s'est construit. Tirant le fil linguistique, existe-t-il une version algonquine de *Moby-Dick* ? Peut-on imaginer en écrire une par le partage et l'échange de savoir ? Si ce premier séjour au Canada permit de poursuivre quelques travaux d'ordre épistémologiques (recherche-création, *curating* comme forme de recherche), ce fut l'occasion d'amorcer une approche qui consiste d'abord à comprendre un peu la complexe situation des communautés autochtones, et celle des algonquins en particulier, dans un contexte de crise où, de surcroît, les Wet'suwet'en sont actuellement en conflit frontal avec le gouvernement canadien. Malgré les promesses et tentatives de réconciliation, les communautés des Premières Nations souffrent toujours d'une dégradante invisibilité sociale et politique, d'autant plus que les logiques d'assimilation et d'intégration sont encore perceptibles aujourd'hui et s'apparentent parfois à de l'éradication. Pour un alochtone néophyte (moi), avant d'imaginer quelconque construction ou réparation (partager un travail de création sur la traduction), l'expérience est donc d'abord de l'ordre de l'attention : écouter et chercher à comprendre ce qui est habité derrière le langage et les noms de lieux (des propriétés toponymiques ancestrales qui rejoignent, par exemple, le travail conduit par Keith Basso sur la tribu Cibecue). Marcher sur des territoires et *empreinter* (marcher dans les empreintes de l'autre) des usages vernaculaires qui permettent de saisir la générosité, l'originalité et la force de chaque chose : la terre, l'eau, les humains, les animaux, le monde vivant. Passer du temps avec Scott, Mike et Anna. Marcher et pêcher sur la glace pour consolider un monde (trop) liquide, déjouer l'instabilité et les épreuves. Le lac sur lequel nous avons pêché se nomme Eshkwesing-gàngwenindam et signifie en algonquin « deuxième tremblement de terre », ce qui, peut-être, n'est pas tout à fait anodin.

QUÉBEC
17 AU 26 FÉVRIER 2020

LES PEQUOTS

AXE 1 : Sur les traces des Pequots et des cultures autochtones
AXE 2 : Étude des méthodes de recherche création (recherche et *curating*)
AXE 3 : Mobilité des objets et du regard

MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Pierre Baumann, Boromée Baumann, avec l'aide de Scott Duncan et de ses amis Anishinaabe de la communauté de Kitigan Zibi, Anna Cote et Mike Diabo.



MONTRÉAL_CONCORDIA
200219_entretien_avec_Michèle_
Thériault_directrice_galerie
Leonard_&_Bina_Ellen_Concordia_
University
PENSER_LA_RECHERCHE_
PAR_L'EXPOSITION_PREMIER_
MODÈLE

MONTRÉAL_UQAM
200221_entretien_avec_
Louise_Déry_directrice_galerie
UQAM_Université_du_Québec_à_
Montréal_exposition_Heidi
Barkun_Lets_get_you_pregnant !_
identité_science_et_procréation
PENSER_LA_RECHERCHE
PAR_L'EXPOSITION_DEUXIÈME_
MODÈLE

MONTRÉAL_MUSÉE_MCCORD
200225_carte_des_nations
SITUER


ACTUALITÉS

A 3

LAND OF OUR ANCESTORS
LA TERRE DE NOS ANCÊTRES

À Kanesatake, des Mohawks ont bloqué la route 344, triste rappel de la crise d'Oka de 1990.

BLOCUS FERROVIAIRE

La tension monte

Érection d'une barricade à Kanesatake et présence renforcée au barrage de Kahnawake à la suite de l'intervention policière à Belleville, en Ontario

JEAN-FRANÇOIS NADEAU
HÉLÈNE BUZZETTI
MARIE VASTEL
LE DEVOIR

C'est pas d'hier pourtant que ça a commencé : ça fait dix

un petit brin de
e», dit Marc Miller

infligent un camouflet au gouvernement, mais le
aux Autochtones croit toujours à une solution négocié

PARLEMENTAIRES

MONTRÉAL_LE_DEVOIR_200221-26_blocage_des_Wet'suwet'en MANIFESTER

MONTRÉAL_MUSÉE_MCCORD_200225_photographie_Chasse_au_phoque_sur_la_glace_Petite_rivière_à_la_baleine_v_1870 CHASSER

« La perspective indienne, elle, n'est ni individualisante ni axée sur le conflit, et l'unité qui donne sa cohérence à la tradition orale n'est pas tant un traitement des personnages, du temps, ou du décor, qu'au fond commun que partagent les membres d'une même tribu. [...]
Il y a pour un Amérindien au moins quatre évidences qu'il est bon de garder à l'esprit en lisant ce volume. D'abord la vie de l'homme se déroule parmi les autres êtres vivants (qui tous possèdent intelligence, conscience et conscience de soi) et cela



OTTAWA_MUSÉE_DES_BEAUX_ARTS_DU_CANADA
200222_exposition Àbadakone_feu_continuel_Photographie_(détail)_de_Brian_Adams_Marie_rexford_2015_Préparation_du_muktuk_mets_traditionnel_peau_et_lard_de_baleine
CULTIVER_ET_NOURRIR



OTTAWA_MUSÉE_DES_BEAUX_ARTS_DU_CANADA
200222_exposition Àbadakone_feu_continuel_photographie de_Will_Wilson_Soldat_impérial_K'omoks_(Andy_Eyerson)_2017
REJOUER_STAR_WARS



MONTRÉAL_MUSÉE_MCCORD
200225_lunette_inuit_racloir_et_masque_artefacts
PORTER_LES_LÉGENDES

MONTRÉAL_MUSÉE_MCCORD
200225_amauti_de_mère_nation_Nunavimmiut
VÊTIR



MONTRÉAL_MUSÉE_MCCORD
200225_court_documentaire
sur_Joséphine_Bacon_poétesse,
parolière_et_réalisatrice_innu_
originaire_de_Pessamit
TÉMOIGNER

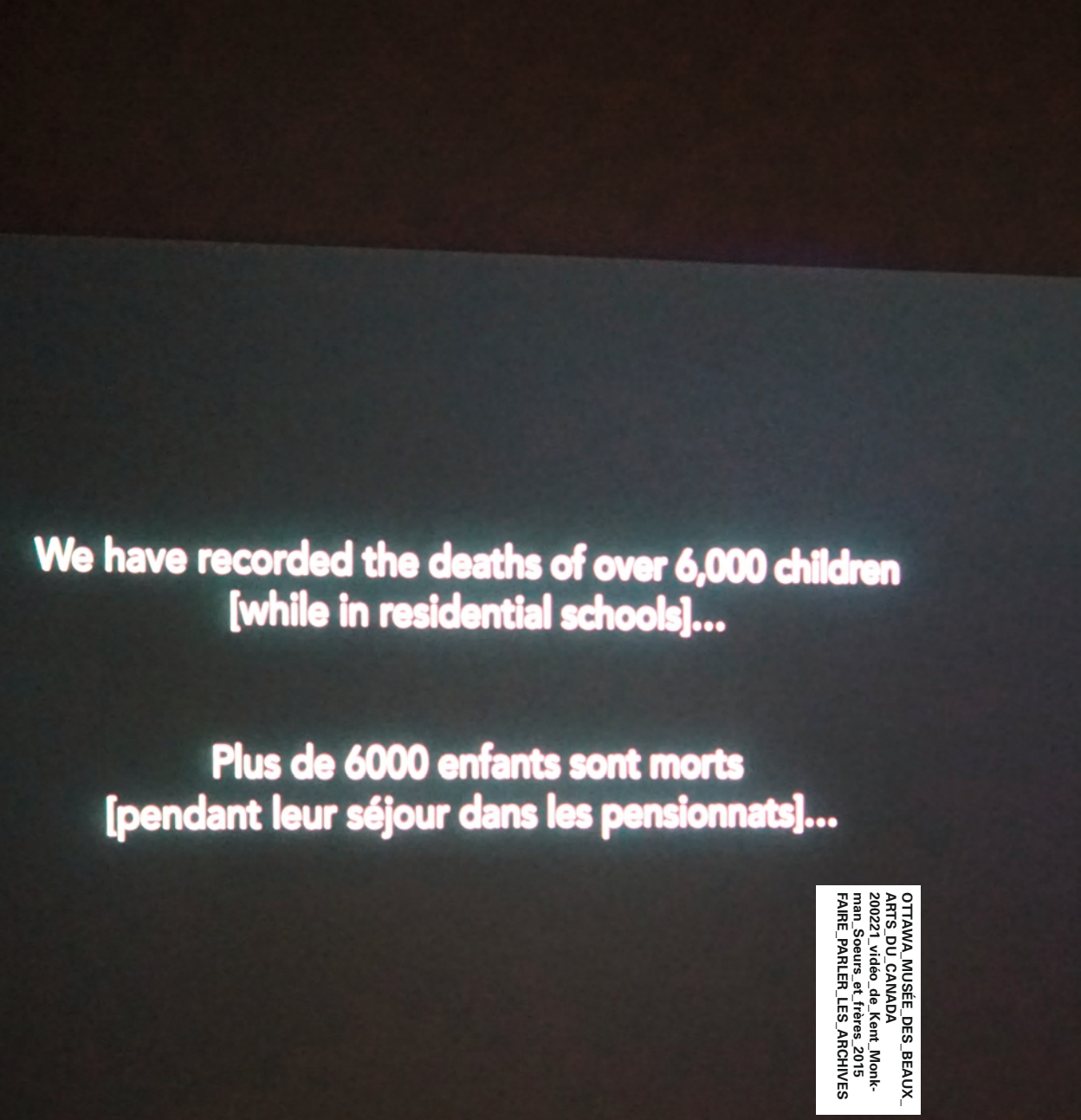


OTTAWA_MUSÉE_DES_BEAUX_
ARTS_DU_CANADA
200222_exposition_Abadakone_
feu_continuel_Installation_de_
Joar_Nango_Bibliothèque_
architecturale_Sàmie_2019
"INDIGÉNIOSITÉS"



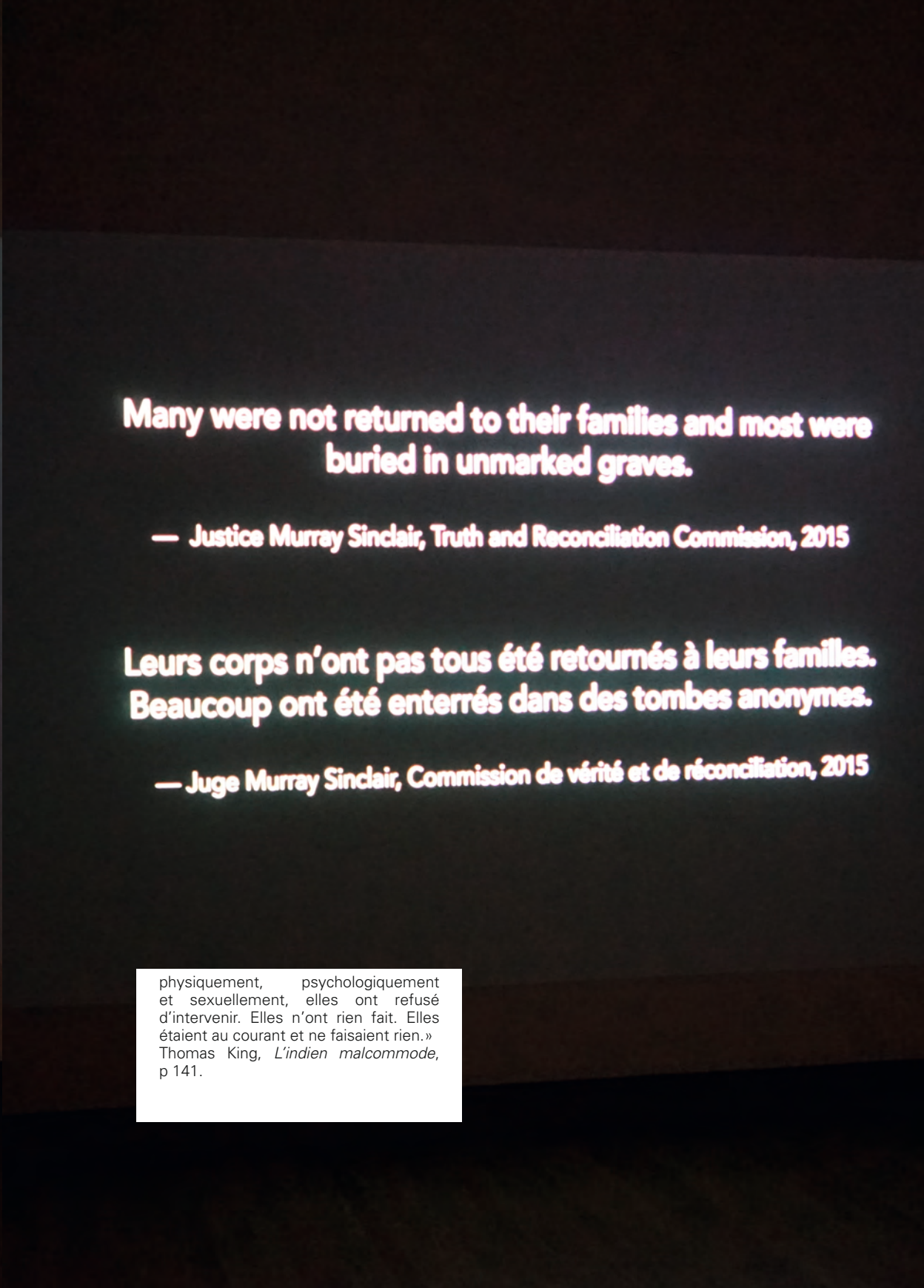
OTTAWA_MUSÉE_DES_BEAUX_
ARTS_DU_CANADA
200222_exposition_Abadakone_
feu_continuel_Installation_de_
Joar_Nango_Bibliothèque_
architecturale_Sàmie_2019
"INDIGÉNIOSITÉS"

fait partie de notre esthétique d'avoir pour chacun d'eux les égards qui lui sont dus. Deuxièmement, aux yeux des Américains, nous sommes, ou serons bientôt, comme les autres formes de vie sauvage, une espèce disparue. Troisièmement, les femmes indiennes ont une autre difficulté, plus insaisissable, car si pour les Américains, nous sommes en général invisibles, les femmes indiennes le sont encore davantage. Enfin, nous savons en permanence que nous vivons dans un pays occupé et qu'aucune puissance militaire au monde n'est prête à venir nous libérer, comme les Alliés libérèrent la France, ou la Grèce, ou le Liban, il y a un demi-siècle. [...] Tout cela modèle notre existence, comme nos œuvres. [...] Des femmes qui ne renoncent pas, même au seuil de la mort, même quand on leur vole leurs enfants, quand on les soumet à la violence, morale ou physique ; quand toute la puissance d'une nation riche, arrogante, ignorante et sans cœur, se mobilise pour les faire capituler. »
Paula Glunn Allen (trad. Simone Pellerin), *La femme tombée du ciel, récits et nouvelles de femmes indiennes,* p. 14, 17.



OTTAWA_MUSÉE_DES_BEAUX_ARTS_DU_CANADA
200221_vidéo_de_Kent_Monkman_Soeurs_et_frères_2015
FAIRE_PARLER_LES_ARCHIVES

« La définition de l'éducation fait généralement état de "bienfaits". [...] À la place, l'Amérique du Nord a décidé que l'éducation autochtone devait mettre de l'avant les valeurs blanches exclusivement, que les valeurs des autochtones, leurs cérémonies et les langues qu'ils parlaient étaient inférieures et n'avaient aucune valeur ou place dans le programme d'enseignement de l'époque. Ce fut le premier crime commis par le système des pensionnats. Le second fut le refus et l'incapacité des gouvernements du Canada et des États-Unis, et des instances dirigeantes des diverses Églises, de surveiller les écoles dont ils avaient la charge. Troisième crime : une fois que les autorités ont su que les conditions de santé et les services présentaient de graves lacunes, une fois qu'elles ont appris que la maladie avait le champ libre dans ces établissements, que la malnutrition y sévissait, qu'elles ont appris que les enfants sous leur protection étaient brutalisés



physiquement, psychologiquement et sexuellement, elles ont refusé d'intervenir. Elles n'ont rien fait. Elles étaient au courant et ne faisaient rien.» Thomas King, *L'indien malcommode*, p 141.



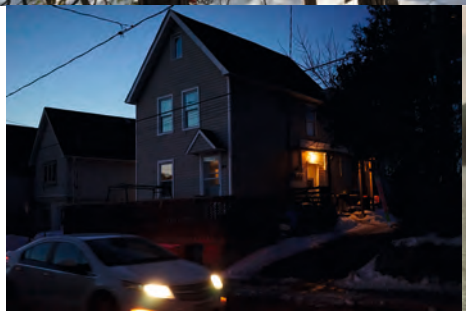
CHIMEDA
Communauté_basée_sur_la_réconciliation_en_canoë_projet_de_Scott_Duncan
RÉCONCILIER



WAKEFIELD
200222_lac_Carmen
MARCHER_AVEC_SCOTT



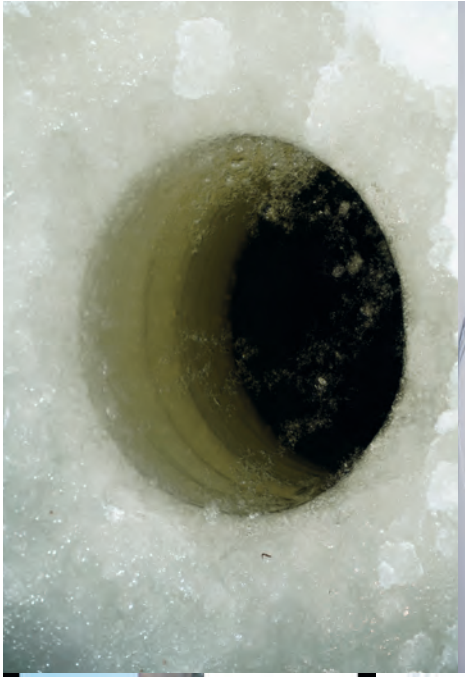
JURA_LAC_ILAY
1998_pirogue
PREMIER_TEST



LAC_ESHKEWESING-
GÀNGWENINDAM_SECOND_
TREMBLEMENT_DE_TERRE
200223_Scott
DISCUTER

GATINEAU
200221_chez_Scott
PARTAGER

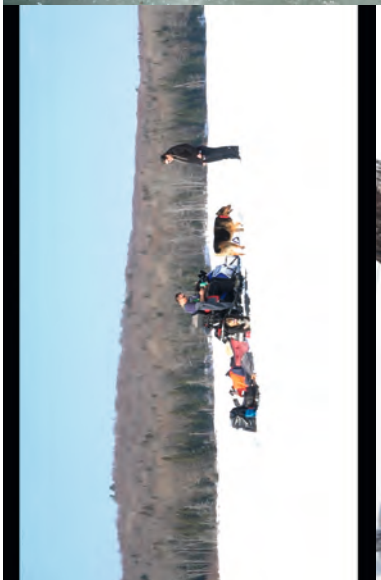
Scott : Je pensais que peut-être on pourrait faire quelque chose plus intime, plus contemporain, par exemple aller à la pêche à la glace avec des amis autochtones. Je voudrais faire ça de toute façon...
[...]
Ce serait peut-être une belle façon d'aborder la culture contemporaine et aussi possiblement on pourrait pêcher un beau brochet.
[...]
On vient d'être invité à faire de la pêche à la glace dimanche prochain - environ une heure d'Ottawa. Avec mes amis Mike et Anna, qui sont algonquins.



LAC_ESHKEWESING-GÀNGWEN-INDAM_SECOND_TREMBLEM-ENT_DE_TERRE
200223_les_trous_dans_la_glace
PERCER



LAC_ESHKEWESING-GÀNGWEN-INDAM_SECOND_TREMBLEM-ENT_DE_TERRE
200223_Boromée
PATIENTER_(S'IMPATIENTER)



LAC_ESHKEWESING-GÀNGWEN-INDAM_SECOND_TREMBLEM-ENT_DE_TERRE
200223_Mike_Anna_et_Andrew_pêche_sur_la_glace
PÊCHER



LAC_ESHKEWESING-GÀNGWEN-INDAM_SECOND_TREMBLEM-ENT_DE_TERRE
200223_le_repas_d'Anna_brochet_orignal
PARTAGER



LAC_ESHKEWESING-
GÀNGWENINDAM_SECOND_
TREMBLEMENT_DE_TERRE
200223_le_brochet_=_la_
constitution
ORDRE _DU_VIVANT

Salut Mike,

Une fois encore je crois que je faisais un peu fausse route à propos de votre constitution contenue dans la tête du brochet, en cherchant à connaître quelque chose qui doit garder sa part de secret. J'ai regardé plus en détail la vidéo de ton ami Joseph Wawatie.
C'est très beau les idées qu'il décrit et qui sont contenues dans la mâchoire ou le crâne et sur la signification des couteaux.
La constitution est dans les êtres vivants et il ne s'agit pas, apparemment, de chercher à l'appliquer textuellement.
C'est autre chose qui se transmet oralement. Il n'y a pas de document.
Scott m'a dit que vous vous verriez peut-être prochainement pour réparer sa vieille voiture. Alors peut-être que vous parlerez un peu de cela, et à son tour, peut-être qu'il me parlera aussi de cela, histoire de chercher à en comprendre petit à petit le sens plus précis, c'est-à-dire comprendre comment faire avec chaque forme vivante, comment en déceler les signes. Je crois que pour l'instant ce sentiment me suffit, que de savoir qu'en pêchant un petit brochet avec toi et Anna, c'est aussi une part profonde de ce qui vous constitue que vous avez accepté de partager avec nous et je vous en remercie. En fait à cet instant je crois comprendre que nous étions déjà dans la tête du brochet. C'est peut-être de cette manière que je vais en témoigner dans le livre.

MARTEL
20927_extrait_de_l'échange_avec_Mike_par_messenger_sur_la_constitution_Hanishinaabe_contenue_dans_la_tête_de_brochet
ÉCOUTER_LES_SILENCES

LAC_ESHKEWESING-
GÂNGWENINDAM_SECOND_
TREMBLEMENT_DE_TERRE
200223_dernière_vision
FIXER_LES_IMAGES

XXIII

CURATING ET COLLECTIONNEMENT

Michèle Thériault est directrice de la galerie Leonard & Bina Ellen de l'université Concordia à Montréal. Cette galerie universitaire conduit une activité de programmation axée sur la pratique contemporaine et sur la réflexion curatoriale. La question de l'exposition et son contexte de présentation sont au cœur de sa programmation. De jeunes artistes montréalaises telle que Sophie Bélair Clément, ou encore des chorégraphes comme Lynda Gaudreau repensent l'expérience en galerie, tandis que des artistes internationaux, tels que Vincent Meessen, transforment le médium de l'exposition en récit. L'exposition « Ce qui n'est plus pas encore », présentée en février 2020, dont le commissariat était assuré par Julia Eilers Smith, rassemblait les travaux de Miryam Charles, James Nicholas Dumile Goddard, Rochelle Goldberg, Fallon Simard, Malena Szlam et Syrus Marcus Ware, et proposait une réflexion sur la catastrophe et les théories de l'effondrement.
Michèle Thériault nous a raconté sa façon de penser le travail avec cet espace, de sa vocation à présenter des artistes internationalement reconnus tels que Harun Farocki, Silvia Kolbowski ou Martin Beck, mais aussi à valoriser la création émergente de l'université Concordia, autour de la programmation *Ignition*. Si un long travail de fond fut entrepris à partir de 2008 pour repenser la collection de la galerie et sa politique d'acquisition, l'engagement de Michèle Thériault est particulièrement attaché à penser la collaboration avec les artistes qu'elle invite comme des collaborations propices aux investigations et à la recherche.

Le long entretien qu'elle nous a accordé nous aura permis de mieux comprendre comment elle construit un outil pour faire et penser avec le présent. Parmi les nombreux sujets abordés, nous avons choisi de restituer ici de courts fragments de ce qui, dans l'actuel et la méthode, nous aura aidés à détourer sa manière de penser la recherche à partir de pratiques curatoriales.

MONTREAL
19 FEVRIER 2020

DES CHOSES QU'ILS NE CONNAISSENT PAS

Entretien avec Michèle Thériault, directrice de la galerie Leonard & Bina Ellen, université Concordia, Montréal

ENTRETIEN AVEC MICHÈLE THÉRIAULT

ZOOM0141_MICHELE_THERIAULT_LR
CURATING
00'26'20
Michèle : La recherche : ça vaut pour la pratique artistique mais aussi pour la pratique curatoriale qui nous intéresse. Comment fait-on dans cet espace de la galerie ? C'est très important pour moi que la personne avec qui nous travaillons, le collectif ou *whatever* – parce que le commissaire ça peut être un groupe de gens, ça peut être un artiste commissaire, ou moi ou Julia [Eilers Smith] – tiennent compte de cet espace, c'est très important. Parce que la configuration de l'espace est très particulière. On se trouve dans ce pavillon de la bibliothèque – il y a beaucoup de départements de sciences humaines ainsi que la bibliothèque des sciences humaines – ce bâtiment un peu bizarre postmoderne que vous aurez remarqué [*Rires*] est très particulier. Il a un système de grille appliqué un peu partout (on l'avait autrefois dans la galerie pour notre système d'éclairage mais il a été retiré). Alors, nous allons souvent privilégier les projets qui tiennent compte de ces espaces et de la configuration de nos cinq salles. […]
00'29'22
M : Pas nécessairement les mettre en valeur, mais de savoir les exploiter si on veut. Il faut en tenir compte parce que nous ne sommes pas juste un lieu d'exposition… Mais tous les lieux sont comme ça, même si certains n'en tiennent pas compte. […]
L'année dernière nous avons accueilli un artiste du son qui a occupé cet espace entre les deux cloisons centrales. Lui, n'a jamais été visible pendant tout le projet. Il a invité des collaborateurs à faire des interventions auxquelles il répondait via un *live feed*, dans des actions qu'il faisait à l'intérieur du mur ou par des textes qu'il écrivait et qui étaient retranscrits dans un circuit fermé. Mais on ne le voyait jamais. J'ai trouvé ça intéressant. Il était commissaire, artiste mais aussi dans l'invisibilité. Alors, les gens venaient parfois pour faire l'expérience de cette réponse qu'il faisait en interventions en pensant qu'ils retrouveraient l'homme. Mais il ne le retrouvait pas car il était absent, vous comprenez ? […]
Pierre : Oui. Cette question de la réception et du partage a l'air d'être un aspect très important de votre activité dans la galerie. Est-ce que ça veut dire notamment que pour chaque exposition vous produisez une édition ?
M : Oui. On essaye. Des textes ont été écrits. Et parfois s'il n'y a pas un « essai » il y a une réflexion qu'on retrouve aussi en ligne, ou un descriptif des œuvres, de la thèse curatoriale, qui soulève certains champs de questionnement pour le public. Ça peut aussi être utilisé par les professeurs.
00'33'40
Ces textes sont plus une aide éducative. On les produit toujours en ligne, et pas toujours en format imprimé. Parfois nous avons également des publications plus substantielles.
P : Donc vous ne produisez pas systématiquement des livres pour chaque expo ?
M : Non. Parce que les catalogues d'expos il y en a beaucoup. On se pose des questions sur leur diffusion, pourquoi nous les diffusons. Certes les artistes veulent toujours ça, ce que je comprends. Mais je pense qu'il faut aller au-delà de la formule du catalogue. J'essaye de faire des ouvrages qui vont au-delà de l'exposition, qui s'orientent ailleurs comme avec Vincent [Meessen] avec qui nous produisons un livre.
P : Qui est un objet de recherche j'imagine…
M : Oui. Meessen est vraiment l'artiste chercheur. Mais il n'est pas le seul. Il est un chercheur incomparable. D'ailleurs les universitaires vont vers lui pour les recherches qu'il a faites autour des *situationnistes* parce qu'il trouve des choses qu'ils ne connaissent pas.
00'34'43
Il est venu ici à Montréal parce que l'un des corpus de cette expo (*Blues Klair* à l'automne 2018) est autour d'un *situationniste* montréalais. Patrick Straram est un français, qui s'est exilé au Canada au milieu des années 1950 et qui a finalement passé sa vie à Montréal. Il était critique, jazzophile, il connaissait très bien la musique, l'avant-garde européenne. Il avait des liens avec Deleuze, avec Godard, etc. Il a fait venir Godard au Québec. C'est un type très intéressant mais un type aussi très « art du commun ». Je me rappelle, très jeune, de l'avoir vu errer dans les rues, un grand alcoolique qui a fini dans une déchéance totale. Mais c'était un type vraiment brillant, qui a écrit des recueils de poésie. Alors, Vincent vient à Montréal et puis il dit « ah oui j'ai repéré ce type là… ». Même si ce n'était pas

officiellement un situationniste, il a eu une correspondance avec Debord. Il y a toute une correspondance avec lui dans les archives ici. Et Vincent a fouillé, il a trouvé plein de trucs. C'est assez incroyable.
P : C'est à cet endroit-là que ça m'intéresse vraiment…
M : L'artiste chercheur.
P : Parce que je trouve que… Pas que les autres artistes ne soient pas intéressants.
M : Oui oui.
P : Mais dans la méthode. Parce qu'on peut aller récupérer des clés qui nous permettent de défendre une position de recherche, en tout cas en France. Et j'ai l'impression que là, c'est vraiment un modèle de recherche création en quelque sorte.
00'36'12
M : Oui. C'est aussi travailler les archives.
P : Oui, Vincent Meessen travaille beaucoup les archives mais on peut élargir.
M : Oui oui, il y a quand même tout un lot d'artistes qui travaillent les archives. Mais évidemment la pratique artistique est une zone libre. On n'est pas tenu, comme un professeur, de citer, etc. Je veux dire qu'on peut transformer les choses, c'est merveilleux. Ou au fond réécrire l'histoire pour qu'elle soit peut-être plus utopique ou qu'elle propose d'autres voies.
P : Ah, oui oui.
M : Ce sont toujours des potentialités, qui nous amènent vers d'autres possibilités dans son travail. Alors les outils c'est ça. Notre site web offre des pistes de réflexion (ça fait maintenant dix ans que nous offrons ces pistes de réflexion). C'est vraiment un espace de recherche avec des bibliographies, des textes de réflexion, des manières de penser l'expo qui sont là et qui sont préservées. Parce que si on consulte les sites des musées, ce n'est pas évident de retrouver une documentation sur le passé (Beaubourg le fait un peu) : beaucoup de grands musées sont dans le présent et dans le futur. Le passé n'y est pas on dirait. Ils font des grandes expos, puis le temps passe, on va en ligne pour les retrouver, mais on ne trouve pas, il y a très peu de choses, peut-être un communiqué de presse… Nous travaillons différemment. […]

COLLECTIONNEMENT
00'38'08
P : Vous avez aussi une politique d'acquisition, donc vous avez un fonds, j'ai justement lu ça sur votre site. Donc à un moment donné vous défendez aussi l'idée qu'il s'agit, d'une certaine façon, de faire vivre cette collection et de la valoriser. Ça consiste en quoi ? Parce que j'imagine qu'il ne s'agit pas simplement de ré-exposer les œuvres, mais plutôt de les faire travailler, de les faire vivre…
M : Quand j'ai commencé ici, il y avait une collection. Une collection qui a été montée selon les politiques qui n'étaient peut-être pas les politiques d'aujourd'hui, mais ça c'est un peu partout la même chose dans les galeries universitaires au Canada, moins les musées. Donc quand j'arrive, il y a une réserve ici, à côté de la galerie où loge notre collection. Et là je constate que cette collection est vraiment très fragmentaire. On a collectionné des professeurs d'ici, des artistes, enseignants. On a collectionné un peu à l'extérieur. Elle n'est pas nécessairement systématiquement représentative des pratiques montréalaises au fil des ans, c'est sélectif. On pourrait dire que c'est assez représentatif d'une certaine période, de la présence de certains professeurs ici, liés à cette université. Il y a eu quand même des peintres de renom, qui ont été professeurs ici comme Yves Gaucher, Guido Molinari. Ce sont des artistes canadiens très importants. À part ça, on a aussi des œuvres de la fin XIX^{e}, du début du XX^{e} . Et, fait important, les acquisitions sont surtout des dons. Les acquisitions par achat sont celles qu'on choisit de faire, ce qu'on devrait faire aussi quand ce sont des dons mais ça ne se faisait pas toujours pour des raisons politiques. Quand je suis arrivée, je me suis dit qu'il fallait que je fasse l'état des lieux et que je réfléchisse à comment continuer, et qu'entretemps il fallait qu'on mette un stop aux acquisitions. Je vais arriver à ce que vous me demandez… Alors, tout a été suspendu pendant six à sept ans. Ça a fait un tollé dans l'université. Ils n'étaient pas du tout contents.
P : Ça veut dire que vous avez fait quoi ? Vous avez fait un travail de recollement ?
M : On a fait un moratoire sur les acquisitions. Et j'ai fait une étude… Premièrement je devais savoir ce qu'on avait dans notre collection. On avait un inventaire mais qui n'était pas tout à fait juste. Rien n'était numérisé. On avait ça sur des fiches. Il s'agit d'il y a quinze ans. Nous avons fait un inventaire complet. Et la politique d'acquisition était très vague. Nous avons repris en 2011, après avoir mis en place une politique d'acquisition beaucoup plus restrictive en fonction de notre programmation, de ce qui nous

intéresse : la pratique artistique, la pratique curatoriale et les questions qui se posent autour de ces enjeux. Donc, si on fait une acquisition d'une œuvre par achat, ce n'est peut-être pas nécessairement quelque chose qui a été exposé ici, mais c'est ce qui est en lien avec des problématiques de programmation. De cette façon, il est beaucoup plus probable que cette œuvre-là soit utilisée, exposée dans un projet quelconque. Parce qu'autrement, elle demeure dans la réserve. Les musées ont tous ces problèmes-là. Selon les conservateurs qui privilégient une période ou une autre, il y a des choses qui ne sont jamais vues.

00'42'02

Autrefois les expos de la collection se faisaient selon de grandes thématiques comme par exemple « le paysage ». Ou quelque chose comme « le paysage dans la collection ». Ça ne m'intéressait pas. Alors entretemps, pendant qu'on faisait l'étude de tout ça, nous avons exploré la collection autrement. On ne peut pas simplement ne pas s'en occuper. Il fallait voir comment on pouvait l'intégrer dans notre programmation. Alors, j'ai invité des personnes qui pouvaient réfléchir à des enjeux de production, de contexte. D'où un projet, dont on a beaucoup parlé, *As much as possible given the time and space allotted* (2009). J'avais invité une commissaire qui avait fait un doctorat en *cultural studies* en Angleterre, qui habitait ici. Elle s'intéressait beaucoup aux collections. Elle m'a dit « ce qui m'intéresse c'est la réserve comme telle, comment on ordonne dans une réserve et tout ça. Et moi j'aimerais sortir ça et le mettre en galerie, l'exposer ». Il s'agissait de Rebecca Duclos, qui maintenant est devenue la doyenne de la faculté ici. Elle a fait ce projet en co-commissariat avec David Ross. Ils sont arrivés avec cette proposition. Leur méthodologie était très systématique, il s'agissait de retirer de la réserve la première œuvre accrochée sur la première grille de rangement ; ils l'ont mise en galerie sur le premier mur extérieur à la réserve. Et ainsi de suite jusqu'à ce que les murs de la galerie soient complètement recouverts. C'était le système de rangement de la réserve exposé à la vue de tous.

00'43'54

Ainsi de suite, jusqu'à ce que les surfaces soient entièrement tapissées. Parce que la collection a beaucoup d'œuvres encadrées.

P : Et vous avez réussi à tout sortir ?



MONTRÉAL CONCORDIA
200219_galerie Leonard & Bina Ellen
EXPLORER DES PROTOCOLES

M : Non pas tout. Parce qu'on a laissé quand même une marge au sol. On avait une sorte d'échafaudage pour le faire. Et là systématiquement, les unes après les autres, on a sorti les œuvres. Ce n'était pas par période, par hauteur, par médium, par auteur. C'était par ordre de rangement. Quand ça a été terminé, le vernissage a eu lieu. Ensuite, le lendemain on a commencé à décrocher. Et quand l'exposition s'est terminée, la galerie était vide. Elle a commencé dans une salle vide, et à la fin elle était à nouveau vide. Ce projet a beaucoup intéressé… Bon, les

gens qui nous ont fait don des œuvres étaient scandalisés, ils n'étaient pas du tout contents que l'œuvre d'un tel, qu'on estime plus important que l'autre, soit à côté d'un tel et qu'elle soit placée haut, qu'on ne puisse pas bien la voir. Mais les conservateurs de musée, eux, ont été vraiment interpellés. Ils ont dit : « Ah ça c'est intéressant mais nous on ne pourrait jamais faire ça ». Parce que ça dérangerait tout dans le système des donateurs, de l'argent, enfin tout ce système-là. Nous, nous sommes un peu à l'écart de ce système, on en dépend moins. […]
P : Et à force d'acquérir, vous n'avez pas un problème de place ?
00'46'19
M : Si. On a un problème d'espace. C'est pour cette raison, au début, que j'ai fait ce moratoire, parce qu'on n'avait plus d'espace. On n'en a pas plus, mais finalement on a repris les acquisitions avec une nouvelle politique en ne collectionnant presque plus d'objets.
P : En effet j'ai vu que vous aviez aussi développé une politique d'acquisition d'objets relativement conceptuels.
M : C'est-à-dire que ça peut être sur papier, de la vidéo. Mais oui ça peut être conceptuel comme des instructions par exemple. Il y a une ou deux œuvres de notre collection qu'il faut produire pour les exposer, ce sont des instructions.
P : Et vous faites dans ce cas-là l'acquisition de protocoles et d'instructions ?
M : Oui.
P : J'ai vu que vous avez fait l'acquisition d'une pièce de Sophie Bélair Clément qui travaille beaucoup sur les protocoles.
M : Oui oui. On a une œuvre d'elle. On a une vidéo et tout le protocole qui définit comment la présenter. C'est ça que nous faisons, on ne peut plus vraiment collectionner des œuvres comme une sculpture, ou un grand tableau.
P : Mais est-ce que ce n'est pas aussi finalement une donnée avec laquelle on doit faire aujourd'hui ?
M : Les grands musées commencent à le dire aussi car l'espace n'est pas toujours disponible.
P : Il y a de plus en plus d'objets et, à un moment donné, est-ce qu'il ne faut pas réduire ?
00'47'44
M : Vous savez que tous les grands musées ont des réserves à l'extérieur. J'imagine qu'en France aussi. Ici, à Montréal, le musée des Beaux-Arts a des espaces dans ce qu'on appelle un « centre de collection », qui est simplement un immense entrepôt où des grands musées louent des espaces pour entreposer leurs œuvres.
C'est quoi ce collectionnement ? C'est capitaliste. [*Rires*]
Nous collectionnons très peu. Ça été long de convaincre l'université que ce n'était pas notre activité première. Ils ne sont peut-être pas d'accord encore aujourd'hui, que notre activité première soit la programmation, l'exposition, le projet.
P : Mais au niveau de la programmation est-ce que ça influence aussi les productions que vous exposez ? C'est-à-dire, est-ce que ce sont des pièces qui ont tendance de plus en plus à être relativement éphémères ?
M : Non non pas dans le cadre des expos parce qu'on n'expose pas pour acquérir. Nous acquérons très peu parce que le budget d'acquisition par achat n'est que de 25.000 dollars, c'est rien. On n'est pas compétitif sur ce point, mais on fait ce qu'on peut à partir de ce fonds de dotation. […]
P : Oui, donc ça nécessite une sélection plus grande en fait.
M : Oui, je pense qu'on a fait de très bonnes acquisitions. Par exemple Sophie Bélair Clément est une jeune artiste fort intéressante.
P : Elle a l'air radicale.
M : Certes. Il y a souvent beaucoup de traces, même si c'est très difficile à rendre par les images ou les photos.
P : Oui, dans les documents qu'on voit, on se demande ce qui se passe.
M : Oui, elle entretient beaucoup cela. C'est une artiste que j'aime beaucoup.
00'53'27
Elle a d'ailleurs réalisé un projet ici (*I'd rather something ambiguous, mais précis à la fois,* 2016) Je vais vous montrer ce qu'on a produit autour de ça. Elle travaille toujours en collaboration. Alors quand on l'invite, c'est un projet de Sophie Bélair Clément, oui, mais il y a toujours des gens avec qui elle travaille, tels que Marie Claire Forté, Philippe Hamelin ou Vincent Bonin.
P : Mais en même temps c'est intéressant parce qu'on est vraiment obligé de parler de son travail pour le comprendre.
M : Oui. Mais dans le régime de la production de l'objet, des acquisitions, de la carrière, c'est compliqué. Parce que peu importe ce qu'on en dit, il faut produire des objets pour avoir une carrière. Mais elle, elle n'est pas dans ce truc de carrière. […]

XXIV

UNE GALERIE POUR CHERCHER

MONTREAL
21 FEVRIER 2020

Le Québec a une culture bien enracinée de la recherche-action et plus précisément de la recherche-création. Plusieurs universités, et en particulier l'UQAM et Concordia, sont impliquées dans ces modes de développement de la recherche intimement adossée au travail avec les artistes et la pratique de l'exposition.
Ce séjour à Montréal fut conçu comme un premier repérage pour ensuite réaliser la grande boucle qui devait nous mener de Montréal à Fogo Island en passant par Arrowhead, Nantucket, Penobscot et Halifax. S'il n'en fut rien de ces seconds desseins, ce premier séjour permit d'initier une réflexion sur deux registres, le premier d'ordre épistémologique sur la manière de conduire la recherche à partir de la pratique de l'exposition, et le second sur le sujet très complexe des appartenances autochtones et le travail de réparation et de réconciliation qu'il appelle. On peut déceler au cœur même du récit melvillien une attention prononcée pour ces enjeux (le Pequod, Quiqueg l'océanien, Tashtego le Wampanoag, Daggo l'africain, Fedallah le persan) et Melville donne à penser, non sans dureté, des manières de vivre ensemble dans un espace exigu (le navire) qu'il faut bien accepter de mettre en commun pour la bonne vie des différents membres de l'équipage : partage des tâches, respect mutuel, place accordée à chacun, attachements, mélanges culturels, écoute, etc.
Si le récit se suffit à lui-même, l'analogie au monde actuel n'a de sens que si elle s'en trouve modelée et transformée par le réel. La dissection melvillienne surexpose et préfigure ce qui va caractériser le XX^{e} siècle, ce que Gérard Wajcman nomme « l'Objet du siècle » : l'*absence*. L'absence donne sens à ce qu'on cherche. Un inconnu, un manque. Une image manquante, le bien le plus précieux. C'est ça Moby Dick, une image manquante.
L'échange avec Louise Déry éclaire cette complexité par le travail de l'exposition conçue comme une recherche. Sa manière de faire du sens passe par une pratique concrète, qui consiste à construire ou à réparer des objets (matériels, conceptuels, culturels ou affectifs), et elle s'attache minutieusement à penser ces manques.

LES SUJETS VEULENT ENTRER

Entretien avec Louise Déry, commissaire d'exposition et historienne de l'art contemporain canadienne. Directrice de la Galerie de l'UQAM à Montréal

ENTRETIEN AVEC LOUISE DÉRY

[...]
00'23'04
Louise : Pour être précise, nous ne programmons que des projets d'exposition qui sont commissariés. En raison des programmes de muséologie et d'histoire de l'art qu'offre l'UQAM (bac, maîtrise, doctorat), on s'attache à valoriser le domaine professionnel qui entoure l'artiste. Le commissariat d'exposition est quelque chose qui, au Québec, est très considéré comme pratique. Voilà pourquoi tous nos projets sont pris en charge par des commissaires professionnels, à l'exception de certains types de projets étudiants. Car les projets étudiants représentent aussi une partie de notre activité. On présente chaque année l'expo des finissants (ceux qui terminent leur baccalauréat). Et puis, comme on dispose de deux espaces, la plus petite galerie est réservée aux étudiants des cycles supérieurs.
00'24'01
La petite galerie est donc réservée la plupart du temps pour des étudiants qui soumettent leur proposition d'exposition de fin de programme. Ils sont sélectionnés par un jury à raison de trois ou quatre exposants par année. Il nous est arrivé de n'en sélectionner aucun parce que le jury trouvait que les propositions n'étaient pas assez fortes. Alors les étudiants qui sont retenus pour exposer dans le cadre de leur maîtrise, c'est le cas de l'expo qui est là en ce moment, sont choisis par un jury qui applique des critères très élevés. C'est très valorisant. Leur exposition mérite sa place dans la programmation.
Pierre : D'accord.
L : En l'absence de projets étudiants suffisamment convaincants, on évite d'en retenir sous prétexte qu'on aurait trois ou quatre plages de programmation à remplir. Par contre, et en complément, il y a des étudiants gradués, des diplômés, des chargés de cours, des professeurs qui se retrouvent fréquemment invités dans nos expositions, notamment dans celles qui interrogent des notions spécifiques qui paraissent centrales dans la pensée, dans le développement, ou dans l'époque où l'on se trouve.

00'25'17
Je peux vous donner deux exemples. On a organisé une expo qui avait pour titre *L'art inquiet* il y a une vingtaine d'années parce qu'on voulait interroger la part politique de l'art. Est-ce que le monde inquiète l'artiste au point où cela va infléchir ou influer sur le développement d'une pensée artistique ? Est-ce qu'un artiste qui fait des monochromes blancs est plus ou moins politisé que quelqu'un qui travaille avec le logo de Google ou McDonald's. On a traité de cet aspect-là au sein de cette exposition collective dans laquelle il y avait des jeunes et des moins jeunes artistes. Quand je dis collective, ce n'est jamais tellement plus que sept, huit artistes.
P : Ce qui est déjà pas mal quand même, non ?
L : Oui. Même si l'espace est grand, on ne veut pas l'encombrer outre mesure. Je pratique, comme je dis souvent, « le désencombrement ». Parce que je crois qu'il faut soustraire pour mieux voir.
00'26'10
P : Ça me fait penser à une phrase d'Andy Warhol, il y a des chapitres dans *Ma philosophie de A à B* là-dessus où il dit que ce qu'il adore c'est le vide.
L : Oui, c'est sûr parce que le vide permet tout. Une galerie vide c'est ce qu'il y a de plus beau parce qu'on peut y projeter tous nos désirs. Mais bon, il faut quand même ouvrir au public et leur montrer des choses une fois de temps en temps. [*Rires*]. Bref, ces expos collectives ne sont pas des expositions thématiques, ce sont des expositions « à » problématiques.
P : Ça veut dire que les artistes travaillent sur le projet en amont ?
L : Pas nécessairement. Au départ, il y a les commissaires. C'est un commissaire qui va choisir des artistes, des œuvres existantes et, si ce n'est pas le cas, il va impliquer l'artiste dans son concept pour conduire à une nouvelle œuvre. On n'est pas toujours en train de chercher des œuvres inédites mais il est clair qu'on est beaucoup collé à l'actualité des œuvres. Car la Galerie de l'UQAM est une galerie d'art actuel.

00'27'03
Et ces problématiques, on sait qu'elles sont centrales au niveau de l'enseignement. C'est là que les notions de recherche création commencent à compter. J'en viens à mon deuxième exemple. Pour répondre à la fameuse question que se posent souvent les étudiants en art : « L'artiste doit-il révéler une part de lui-même dans l'œuvre ? » ou pour le dire autrement, « Quelle est la place du "je" dans l'œuvre d'art ? », on a fait un projet, il y a quelques années, ayant pour titre :

Là où ça est, *doit advenir le je*, une phrase de Freud. Partout où quelque chose advient, il y a du je. On a réalisé l'exposition, enrichie d'un colloque et d'une publication. C'était commissarié, donc orchestré du point de vue de la pensée, du point de vue des œuvres et aussi du point de vue d'une mise en commun provenant de divers d'artistes. J'ouvre une petite parenthèse pour préciser, vous savez, que je ne dis jamais un « peintre », un « sculpteur ». Il y a des artistes, puis il y a des œuvres. Et puis quand ce sont des étudiants, je ne parle jamais de leurs œuvres mais je parle de leurs travaux.

00'28'01
Ce sont des distinctions qui sont assez importantes. Oui. Et puis, on programme aussi à la Galerie d'importantes expositions individuelles. C'est là où je dirais qu'une personnalité programmatique se définit au fil du temps. J'ai assez rapidement déterminé qu'il fallait faire des expositions individuelles d'artistes de mi-carrière qui ont acquis par leurs recherches et leur entêtement, puis leurs obsessions, puis leur travail, puis leur endurance, dix ans après être sortis de leur programme par exemple, une signature qui leur est propre, mais sans avoir encore obtenu une exposition révélant leur pratique tout en l'approfondissant. Quand on prend les artistes en main, à la Galerie, cela donne une large opération qui soutient la production de nouvelles œuvres, s'accompagne d'une publication importante, très souvent d'une circulation nationale et/ou internationale et parfois même de l'acquisition d'œuvres par la Galerie, l'artiste exprimant sa reconnaissance sous la forme d'un don.
00'29'06
Par un effet de réseautage, on devient aussi une courroie de transmission permettant à ces artistes de milieu de carrière de voir parfois leurs œuvres entrer dans des collections muséales parce que le travail est positionné par la Galerie. Que ce soit une exposition d'Emmanuelle Léonard ou de Raphaëlle de Groot ou de Stéphane La Rue ou de David Altmejd ou d'Aude Moreau, les gens savent qu'ils vont découvrir quelque chose de substantiel qui résulte d'une démarche très bien articulée entre les points de vue du commissaire, la recherche de l'artiste et puis la mise en exposition optimale de son œuvre.

P : Cela veut dire que vous accompagnez ce travail de toute une démarche critique…
L : Oui. Il y a toujours des concepts, des textes, des échanges, un accompagnement… Je suis moi-même commissaire de ce genre de projet annuellement, parce que c'est vraiment l'idée que j'ai eue au départ de donner une telle spécificité à la programmation de la Galerie.
P : C'est votre espace de travail d'une certaine façon.
00'30'00
L : Oui oui tout à fait. On peut dire qu'à la tête des centres d'artistes et des galeries universitaires, si je regarde de ce côté des réseaux d'art contemporain, se trouvent des profils ou des personnalités qui définissent substantiellement leur organisme. Pour moi, qui ai une expérience des grandes institutions muséales, je ne souhaite plus consacrer 50 % de mon temps à de l'administration muséale. Car j'ai été conservatrice dans de gros musées et quand je les ai quittés je me suis jurée de ne pas y retourner, parce que j'ai trop envie de faire de mon temps quelque chose d'utile aux artistes, aux œuvres, au développement des collections et à la communication envers le public. Travailler dans une galerie universitaire, c'est une façon d'intégrer tout le spectre possible qui concerne le travail de l'artiste aujourd'hui.

Finalement, un dernier point de notre programmation concerne les expositions avec des artistes internationaux souvent réputés. On a fait des solos avec Erwin Wurm, Wim Delvoye, Michael Snow… on a exposé Nancy Spero, Louise Bourgeois. Louise Bourgeois, c'était cependant dans le cadre d'une expo collective.
00'31'00
Ce dernier exemple m'amène à préciser que les artistes qu'on expose sont généralement des artistes vivants, à quelques exceptions près lorsqu'on interroge un enjeu particulier. Par exemple, on a développé un projet qui était relié au corps et on a pu avoir quelques dessins de Louise Bourgeois dans l'expo. Je reçois beaucoup de demandes d'artistes qui m'écrivent et m'envoient des dossiers d'exposition, et qui ne sont pas si connus en Europe ou, plus généralement, là où ils vivent. Dans ce cas, c'est très difficile pour nous d'acquiescer à leur demande, car c'est un travail encore plus colossal de les faire connaître ou apprécier ici.

Programmer, c'est très stratégique et très opportuniste – je le dis sans aucun problème – c'est une stratégie de travail, pour moi, que de montrer des œuvres d'artistes avec des profils très élevés sur la scène internationale parce que c'est une manière pour la Galerie de l'UQAM d'exister au-delà de son milieu.
00'32'05
P : D'avoir une crédibilité…
L : Oui, si je veux par exemple emprunter une œuvre d'un artiste représenté par la galerie de Xavier Hufkens à Bruxelles, il sait exactement qui je suis en raison de contacts antérieurs, ce que je fais, notre niveau de compétence, ce qui le prédisposera à nous faciliter des liens avec les artistes de sa galerie. Disons que c'est un effet de réseautage et de reconnaissance du travail que l'on fait ici.
00'33'05
Quand on a travaillé sur l'exposition de Sarkis, il y a quelques années, ça a été pour lui une occasion vraiment extraordinaire de mettre en avant l'amitié qu'il avait pour le cinéaste Robert Kramer, qui venait tout juste de décéder. Tout à coup, Sarkis venait à Montréal à mon invitation et il me disait « mais je ne peux pas venir en Amérique sans penser à mon ami Robert Kramer ». C'est donc devenu une expo sur la mort, avec un concept qu'a incarné la figure de Robert Kramer. Il y a, dans cet exemple comme dans d'autres, des connexions qui sont très fortes, mais encore là c'est une question de rayonnement des idées et des contacts. Au Canada, il y a des galeries universitaires dans toutes les universités mais il y en a seulement quelques-unes qui ont un profil semblable au nôtre. Nous avons participé à la biennale de Venise, par exemple, alors que j'étais commissaire du pavillon du Canada. Beaucoup de gens ont ainsi découvert la Galerie de l'UQAM et ont vu qu'on avait mené avec pas tant de ressources et pas tant d'argent un immense projet avec David Altmejd, sans déficit, avec un succès d'estime assez considérable je dois dire.

00'34'14
Je m'en réjouis d'autant que cette expérience réussie alimente encore notre énergie. Plus récemment, on a planché sur un projet qui avait pour titre *Le projet peinture*, un peu comme on identifierait une opération stratégique. L'idée trouvait sa source dans le fait que tout le monde pense qu'il connaît la peinture ou qu'il aime la peinture. Dans l'imaginaire populaire, quand il s'agit de parler d'art, les gens mentionnent spontanément la peinture, celle du passé bien entendu. Mais que savent-ils exactement de la peinture qui se fait aujourd'hui ? Donc je suis partie de ce décalage et j'ai décidé de monter une équipe de recherche, obtenu un budget et on a travaillé trois ans sur le projet qui consistait en un instantané de la peinture au Canada dans les ateliers. Il y avait 60 artistes. Et ce n'était que des tableaux de l'année (2013).
P : Ça demande un gros travail de prospection.
L : Oui, alors c'est comme ça qu'on fait de la recherche, vous le savez aussi bien que moi, c'est-à-dire qu'on connaît les cercles de chercheurs à gauche et à droite, on sait comment trouver et dépouiller le matériel. Dans le cas que j'évoque, on savait quoi faire en examinant la programmation récente de toutes les institutions canadiennes qui exposent de l'art contemporain, qu'elles aient ou non des collections ; en identifiant qui gagne des prix de carrière, autant que des prix de jeune peinture ; en dressant un immense échiquier de la scène. On a développé des outils critiques pour être en mesure de bien analyser cet échiquier-là, d'évacuer ce qui est dans des limites trop extérieures à notre axe principal. Or, le simple fait d'entreprendre un tour du Canada pour faire progresser la recherche aurait été extrêmement coûteux en temps et en budget. Alors, on a formé deux types de comités, le premier constitué de rabatteurs, en quelque sorte, des collègues de partout sur le territoire canadien, à qui on s'est adressé pour identifier des artistes qu'ils souhaitaient nous recommander, et un comité scientifique à Montréal qui analysait tout.
00'36'10
On a commencé avec une liste de 540 noms d'artistes vivants qu'on a fait rentrer dans un filtre pour qu'il en ressorte une soixantaine au terme de la recherche.
P : Ah oui 60 c'est déjà beaucoup.
L : On a fait ça dans un temps éclair. Cette partie du processus s'est échelonnée sur à peu près un an et demi.
P : C'est très court effectivement.

L : Oui. L'étape suivante, c'était le choix des œuvres. L'idée initiale était de réaliser une exposition conçue pour être un site web. Une expo virtuelle en fait, et c'est ce qu'on a fait. Sauf que de la peinture en image sur Internet, ce n'est pas de la peinture. Alors on s'est dit que c'était un projet trop riche, trop intéressant et



MONTRÉAL_UQAM 200221_Exposition_Michel Boulanger_et_Katja Davar_These_ rooms_of_earth_and_stones OBSERVER_L'IMPACT_HUMAIN

trop emballant pour ne pas le produire en vrai. Cette décision a changé la donne car nous devions, à partir de ce moment, faire des choix d'œuvres pouvant être empruntées, donc accessibles. On a mobilisé presque toutes les galeries d'art du Canada, presque toutes les écoles d'art du Canada, presque tous les centres d'artistes du Canada. Des générations entières d'artistes. On a cependant décidé d'exclure les figures plus seniors qui appartiennent déjà à l'histoire de l'art au profit d'artistes moins reconnus que nous souhaitions mettre en avant.

00'37'07
Le but était vraiment de faire du dépistage, de se servir de notre flair, de voir où sont les courants, de savoir comment travaillent les artistes. Est-ce qu'ils se désignent comme peintre ? Première question. Sont-ils des peintres ou sont-ils des artistes ?
P : Ça veut dire que quand vous avancez sur des projets comme celui-ci, il y a quand même beaucoup d'inconnu pour vous.
L : Oui. Mais c'est ça qui est intéressant. On ne fait pas un projet en sachant

d'avance ce qu'il va donner. De toute façon, ça ne donne jamais ce qu'on anticipe au départ.
Et je pense que c'est beaucoup notre rôle. Vous savez, pour ce projet de peinture qui a eu beaucoup de succès à travers le Canada, il y a une publication d'à peu près 350 pages incluant plusieurs auteurs canadiens qui développent des points de vue sur ce que peut être une peinture nationale, comment elle s'articule en termes géographique, générationnel, esthétique, etc. La publication est entièrement bilingue. Elle se retrouve maintenant dans plusieurs bibliothèques européennes et américaines, notamment celles du MoMA, la New York Public Library, celle du Berkeley Museum, etc. C'est devenu un ouvrage de référence.
00'38'03
P : Et quand vous l'avez conçu vous aviez conscience de ça ou pas ?
L : Je savais qu'on posait un geste que personne n'avait l'énergie de poser. Parce qu'il faut avoir un focus très fort, autrement tu te perds en cours de route. J'étais la commissaire générale. Je n'ai jamais fait aucun choix d'artiste. J'ai mis au travail deux jeunes commissaires et j'ai travaillé avec elles pour dégager des critères, un regard, une manière de voir, une manière de chercher et une manière de trouver. Et puis je les ai aidées sur le plan méthodologique. Quand elles avaient des questions embêtantes sur certains cas, on les discutait mais je ne tranchais pas. C'est-à-dire que j'outillais le questionnement mais j'évitais de décider. C'était tout naturellement une forme d'encadrement pédagogique, dans l'enceinte universitaire, avec des commissaires jeunes chercheurs. Et donc ce projet a permis d'établir ce qu'aucun grand musée n'avait l'idée, le courage ou l'énergie de faire.

00'39'03
P : Pourquoi ? Parce qu'ils cherchent des valeurs sûres ou parce qu'ils ne sont pas dans une démarche de recherche ?
L : Parce qu'ils ne sont pas dans ce genre de recherche. Les grands musées parlent de recherche de clients et de recherche d'argent. Ils parlent rarement de recherche de contenu d'histoire de l'art. Pendant des années la recherche en histoire de l'art s'est faite substantiellement dans les musées mais plus autant maintenant. Les musées ont d'autres agendas. Ils ont des orientations qui touchent la démocratisation de l'art, l'éducation muséale, la médiation culturelle, l'interdisciplinarité, ce qui n'est pas négligeable. Ils deviennent aussi, à des degrés variables, des lieux de divertissement culturel (pas tout le temps et pas partout mais la tendance est forte) avec des programmes publics dans leur grand auditorium, avec leur restaurant gastronomique, leurs foulards et cravates qui reproduisent des tableaux de maîtres, etc. Ils se sont peu à peu retrouvés, pour se financer, plus en phase avec la logique de l'industrie culturelle, peu propice au soutien de la recherche fondamentale. Je ne dis pas qu'ils n'en font jamais. Dans certains cas ils peuvent étudier des phénomènes de société, ils vont faire une expo sur les années soixante, ou les années vingt, ou la mode, ou le cosmos et l'art… Mais ils ne vont pas autant qu'avant développer des secteurs de recherche sur les œuvres à proprement parler pour créer la référence dans la discipline de l'histoire de l'art. C'est pourquoi les galeries universitaires, qui sont plus directement greffées sur la recherche universitaire, sont si importantes.

00'40'17
P : C'est une question qui est difficile vous allez me dire, mais pour vous, au fil des années, comment viennent les idées ? C'est-à-dire les idées d'expositions, est-ce que c'est de temps en temps une intuition, quelque chose qui passe ? Vous flairez l'air du temps ?
L : C'est une question vaste.
P : Ou est-ce que c'est une méthodologie qui n'est quand même pas très cadrée ? C'est une question de création en fait.
L : C'est très proche de la création. C'est la capacité d'organiser le regard. En fait tout part d'un regard, mais comment organiser ce regard-là ? Comment faire pour qu'une perspective ou une intuition puisse se fonder ensuite sur des protocoles propres à la recherche, avec des méthodes, des outils, des buts, des hypothèses, etc., cela dépend de plusieurs facteurs…
00'41'09
P : Ça d'accord.
L : Comment informer le regard pour dégager une démarche qui puisse conduire à quelque résultat ? Je vais avancer trois choses. La première c'est que les universités, la nôtre en particulier, sont financées avec des fonds publics. Personnellement, je me sens une grande responsabilité de rendre compte de ce que nous faisons. Ça s'appelle « le livrable » en recherche. C'est quelque

chose qui est fondamental pour moi. Je ne peux pas être dans mon bureau, diriger une petite équipe de chercheurs, puis réunir des œuvres, faire des vernissages et publier de beaux livres s'il n'y a pas cette idée que nous puissions contribuer à quelque chose qui enrichisse la société. Un autre élément, c'est qu'il faut prendre une posture de tête chercheuse. Et puis, je prends souvent l'exemple de l'astronome, qui pense qu'il va trouver une étoile à tel endroit, qui se fait financer un télescope ou un équipement coûteux, un outil de recherche quelconque, avec des équipes de recherche, parce qu'il croit dur comme fer qu'il va la trouver. Au final, s'il ne la trouve pas, mais qu'il trouve quelque chose d'autre à côté, cela devient un résultat.
00'42'04
Donc faire de la recherche c'est lancer la ligne à l'eau sans savoir ce qu'on va attraper nécessairement. C'est bâti sur des intuitions, c'est bâti sur l'expérience qu'on finit par avoir. Cependant, c'est embêtant l'expérience, l'aptitude… parce que justement il faut pouvoir se mettre à côté de soi-même, faire un pas de côté pour voir autrement, pour ne pas voir, justement, ce que pourraient projeter trop d'expérience et trop de confiance… il faut se méfier de nos capacités de faire. Si on ne s'en méfie pas, on applique des recettes.
P : C'est ce que j'allais vous dire, parce qu'on sent très bien que vous avez une très grande maîtrise et un savoir-faire quant à ces questions d'organisation, de méthodologie…
L : Ça va de soi.
P : Exactement. Quelque part ça va de soi. Mais en même temps, après comment on trouve un sujet, ça, il n'y a pas de recette, dites-vous. Est-ce qu'on s'appuie sur une actualité ?
00'43'02
L : Bien ! Le monde est là, il nous fournit des sujets à toutes les fractions de seconde.
Une façon de réagir à ça c'est de dire : « oui le champ est très large parce que le monde fournit de la matière ». Mais je pense que c'est la manière qui, elle, devient spécifique. Des personnes comme moi qui ont mon bagage, ma formation, un doctorat, qui sont en art contemporain et qui sont dans des galeries universitaires, il y en a partout au Canada. Mais il n'y a pas deux personnes qui conçoivent leur rôle de la même manière ou qui prennent les mêmes mots pour l'expliquer.
00'44'03
Par exemple, mon travail d'écriture m'importe depuis longtemps, depuis toujours. J'ai développé mes manières, mes trucs, mes tics et tout ça, comme chacun développe les siens. On peut partir avec les quinze mêmes ingrédients de départ mais le résultat n'a pas la même saveur à l'autre bout selon comment on y parvient.
P : Bien sûr.

L : Mais je dirais que l'université est un milieu propice à identifier des questions intéressantes, parce qu'on est au contact de plein de gens : des philosophes, des géographes, des gens en climatologie, des gens en génétique, le monde est fait de toutes les questions qu'examinent ces experts. Tout le domaine universitaire, c'est une immense boîte d'idées, d'intuitions, d'impulsions. C'est un terrain de jeu exceptionnel.
00'45'00
Je trouve que les musées les plus extraordinaires se trouvent bien souvent dans les universités. On dit qu'on est une galerie universitaire mais en réalité on a une collection, ce qui fait de la Galerie un musée. C'est juste qu'on n'a pas tant d'espace, de collections majeures, de ressources… ce n'est pas comme, disons, le musée Fogg de Harvard, ou le Berkeley Museum…
P : Donc, vous dites que vous fonctionnez en fait comme un musée.
L : En effet, la Galerie est structurée comme un petit musée, un musée qui a la particularité d'être universitaire, avec exactement les habituelles fonctions de collection et de conservation, d'exposition, de médiation et d'éducation, de publication, de mise en circulation, etc.
P : Et les différents collègues chercheurs qui travaillent ici à l'UQAM sont-ils amenés à collaborer régulièrement avec vous ?
L : Les collaborations sont très variées, avec des collègues de l'UQAM ou non. Par exemple il y a des projets qui nous sont soumis par d'autres institutions muséales qui ne sont pas nécessairement canadiennes. On a fait circuler plusieurs expositions dans des institutions à l'étranger, on a aussi partagé la réalisation de certains de nos projets, par exemple avec le Casino Luxembourg, avec qui on a des connexions très amicales.
00'46'04
C'est historique en raison d'individus qui les ont dirigées, tels que Enrico Lunghi et

« (...) il y a des récits qui nous manquent. »

Louise Déry

maintenant Kevin Mullen. Ils connaissent le Québec, viennent nous rencontrer, proposent que nous échangions des projets, se montrent ouverts. Il y a donc des relations solides et intéressantes qui se sont créées. Autre situation, j'ai fait plus de projets en Italie qu'en France, avec laquelle on a pourtant des liens culturels et linguistiques naturels. Oui, j'ai beaucoup de connexions avec des collègues italiens. Pas uniquement des artistes, des commissaires ou des galeristes aussi. Mais…j'ai perdu le fil de mon idée. [*Rires*].

P : Ce n'est pas grave, il s'agissait de savoir comment se tissaient les relations avec les collègues chercheurs ici ou là…
L : Oui, avec les collègues d'ici, les relations prennent différentes formes. Un professeur chercheur ou un étudiant aux études supérieures qui explore un domaine X peut être invité à écrire dans un catalogue. Je prends l'exemple de la *Nuit des idées*, que nous organisons depuis quelques années, la dernière sur la double question de la naissance et de la mort. Nous avons invité, en plus d'artistes, des collègues de l'UQAM qui sont plutôt en anthropologie.

00'47'12
On a réalisé un ambitieux projet avec un artiste mexicain, Gilberto Esparza, qui s'intéresse à la pollution des milieux humides. On a collaboré avec le centre de recherche Hexagram, dans ce cas, et avec des départements scientifiques de l'UQAM en sciences de l'environnement, aussi avec le service des eaux usées de la ville de Montréal. Quand on a présenté le travail de l'artiste Yann Pocreau récemment, cela résultait du fait que le plus gros voisin de notre pavillon universitaire, le Judith-Jasmin, est un immense centre hospitalier. Une rénovation majeure et un agrandissement étaient en cours et un des bâtiments, l'hôpital Saint-Luc, devait être détruit et remplacé. Le projet de Yann consistait à récupérer une chambre de patient au complet : les murs, la brique, le plâtre, les rideaux, le lit et toute l'histoire. De fait, on a recréé une unité architecturale hospitalière car l'artiste, qui travaille sur la lumière notamment, s'intéressait au lien entre l'architecture hospitalière et la notion de bien-être. On en a profité pour impliquer des étudiants de la maîtrise en muséologie à l'UQAM qui ont présenté une partie de leur recherche sur le patrimoine hospitalier.
00'48'08
Vous parliez de FQR tout à l'heure. Le grand scientifique en chef du Québec, qui est à la tête du FQR, – parce qu'il existe au Québec une telle fonction d'État pour conseiller le gouvernement –, a développé les axes sur lesquels le gouvernement québécois devait plancher pour un certain nombre d'années, donc des priorités d'État à la recherche. Et ça touchait beaucoup la question d'« art, société et bien-être ». Comment triangule-t-on ces préoccupations-là ? À l'UQAM, par exemple, une professeure

artiste a développé un superbe projet sur les liens entre la culture, l'agriculture et le modèle des expositions agricoles d'autrefois. Avec la même collègue, je collabore à une présentation sur la notion de « truchement », au prochain colloque de l'ACFAS.
Par où passe-t-on pour que la recherche se fasse, pour que le résultat s'avance vers nous, avec sa probité, pour qu'il puisse se partager ? Ce sont des connexions très variées. Ça dépend des sujets… On est très souvent proches des questions d'éthique, de déontologie parce que c'est fondamental dans le milieu universitaire.
[…]

P : Dans ce contexte-là, j'imagine qu'au Québec la question des communautés est aussi très présente ?
L : Les communautés de la diversité culturelle, avec les Premières Nations, sont devenues quelque chose de très très important. Vous savez au Canada je crois qu'il y a 65.000 Inuits sur le territoire canadien. C'est beaucoup de centaine de milliers de kilomètres carrés pour une très petite population.
00'51'08
60.000 personnes c'est la taille d'une petite ville de région en France, en Belgique ou ici, mais pourtant c'est fondamental parce qu'elles ont vécu des changements importants, du nomadisme à la sédentarité, du mode de vie traditionnel à des réalités d'aujourd'hui qui sont linguistiques, qui sont culturelles, qui sont anthropologiques, qui sont...
P : Qui sont culturelles, qui sont politiques en plus, territoriales.
L : On a beaucoup à apprendre des recherches qui se font sur ces communautés. Et il s'en fait beaucoup actuellement. Il y a d'importants colloques et des congrès dans le domaine des études nordiques. À l'UQAM, il y a par exemple une chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, qui est une chose extraordinaire.
P : Dirigée par Daniel Chartier ?
00'52'00
L : Oui. On vient de présenter une exposition de l'artiste Emmanuelle Léonard en lien avec ce domaine de recherche. Je travaille sur le catalogue en ce moment. Emmanuelle Léonard est allée dans le Haut-Arctique, au niveau du cercle polaire, avec les Forces armées canadiennes, dans le cadre d'une résidence de recherche. Pour moi, ce travail était important parce que ça ouvrait énormément de questions sur la souveraineté territoriale. Les œuvres de l'artiste nous ont fait saisir le fait que dorénavant, quand l'armée, donc le gouvernement canadien, se déploie dans un site du Haut-Arctique, il doit avoir la permission des représentants des Inuits. Ensuite, un autre point important émerge : si l'on prélève quelque chose du territoire, par exemple une compagnie minière qui prend du minerai, un photographe qui prend une photo du territoire, qu'est-ce qu'on laisse ? Qu'est-ce qu'on donne en échange ?
P : Est-ce que cette question de l'échange est liée à ces cultures « amérindiennes » – terme délicat à utiliser – aux pratiques de Potlatch notamment ? Ou on ne peut pas simplifier comme ça.
L : Non. C'est trop simple, c'est trop simple.
00'53'10
L : Ce que je peux dire c'est que ce qui s'affronte entre le Nord et le Sud vient d'un rapport souvent lié à l'économique. Par exemple, un terrain, dans le Sud, tu peux l'acheter, c'est à toi, c'est ta propriété ; alors qu'un terrain dans l'Arctique, il n'est pas la propriété d'un individu parce que l'individu va le quitter le mois suivant pour aller ailleurs, il va être remplacé par quelqu'un d'autre qui va arriver à son tour, il reviendra éventuellement dans une autre saison... La notion de propriété telle qu'on la connaît dans notre modèle néolibéral ne s'applique pas dans les zones nordiques. Par conséquent, si on arrive dans ces régions empreint de cette réalité qui est la nôtre au Sud, on passe à côté d'un aspect essentiel du rapport entre le peuple Inuit et le territoire qu'il habite. Il faut éviter le dialogue de sourds qui a longtemps prévalu, prévaut peut-être encore, à certains égards.
P : Mais ça veut dire que quand, par exemple, on fait une image, dans ce contexte là-bas c'est différent. Vous dites « si on prend une image qu'est-ce qu'on donne à la place ? »…
L : C'est une façon de parler.
00'54'00
P : J'entends bien que c'est une image, pour le coup une image de l'ordre de la métaphore. On ne va pas donner une pièce à la place ou un « truc ».
L : Non.
P : Ça peut être une présence. Est-ce qu'il y a des façons, disons *intelligentes*, au sens des facultés de comprendre, qui permettent d'aller un peu plus en avant ? Parce que c'est une question

que j'aimerais situer. Dans *Moby-Dick*, le bateau s'appelle le Pequod. Et les Péquots étaient une communauté algonquine qui a été massacrée au XVII[e] siècle, il y a eu un génocide. Dans *Moby-Dick* cette question des communautés et de la langue algonquine se pose. Je trouve intéressant de chercher à comprendre. Les questions culturelles dans *Moby-Dick,* Quiqueg est un océanien par exemple, sont des questions importantes parce qu'on se dit qu'on n'a pas les mêmes modes d'entendement.

00'55'12
En fait, il y a des choses qui sont décrites dans ce roman qui sont de cet ordre-là, où Melville crée un écosystème, où il peut même y avoir des choses de l'ordre de la relation amoureuse entre Ismaël et Quiqueg, par exemple. Et ces rapports humains sont précieux. On sent dans le livre qu'il y a des modes d'échanges très particuliers qui ne sont pas des échanges de valeurs matérielles.
L : Absolument.
P : C'est le sens de ma question.
L : Écoutez, en ce moment même, là, à la seconde où on est en train de se parler, il y a quantité de gens qui réfléchissent à ça. Pas qu'au Canada. En Australie, en Nouvelle-Zélande, dans les pays scandinaves. À Paris, l'autre jour, j'entendais quelqu'un dire « oh bah si ça continue, il va falloir retirer tous les Gauguin des collections françaises », à cause du rapport de Gauguin avec Tahiti et des femmes en particulier.
00'56'02
Mais il faut, aujourd'hui, essayer d'ajuster un petit peu plus ses lunettes d'approche. Je dirais que ma pratique, c'est de le faire sur un mode dialogique, en dialogue. Je ne vais pas nécessairement exposer des artistes Inuits, par exemple, sous la responsabilité d'un commissaire blanc. Je pourrais le faire s'il s'agit d'exposer ensemble des artistes blancs et des artistes Inuits, c'est-à-dire dans un effet de réponse des œuvres les unes aux autres.
J'ai présenté le travail, si on prend par exemple la question raciale, d'un artiste écossais tout ce qu'il y a de plus blanc, qui s'est intéressé à l'esclavagisme au XVIII[e] siècle. Ce qu'il a découvert, c'est que Robert Burns, le poète national des Écossais, était tellement pauvre à un certain moment, qu'il voyait sa survie dans le fait de partir en Jamaïque pour diriger une plantation.
00'57'16
Si cela avait été le cas, Robert Burns se serait livré lui-même, en quelque sorte, à de l'esclavagisme en étant gestionnaire d'une plantation. Par toutes sortes de concours de circonstances, il n'est jamais parti. Mais il a quand même écrit un poème lyrique qui a pour titre *The Slave's Lament* (*La Lamentation de l'esclave)* et l'artiste écossais en question, Graham Fragen, s'est passionné pour ce poème, d'autant qu'il est lui-même originaire du même canton que Robert Burns. Il découvrait, par cette relecture de l'histoire nationale, que se trouvait dissimulée une partie de sa véritable histoire, celle d'une participation de l'Écosse à l'esclavagisme. Pour réaliser une de ses œuvres vidéographiques majeures, il a convaincu sans difficulté un chanteur de reggae de la scène dub de Londres d'interpréter *The Slave's Lament*.
00'58'04
Dans la vidéo, on voit donc Ghetto Priest, cette espèce de Bob Marley, interpréter de manière fabuleuse le poème d'un Écossais rouquin, Robert Burns, au statut d'emblème national. Ce qui m'a fait choisir ce projet pour la galerie de l'UQAM c'est le fait qu'un artiste blanc et un musicien noir fassent ressortir un fait d'histoire, et présentant le travail à Montréal, j'ouvrais la porte pour reconnaître et parler ici même de ces situations-là. N'oublions pas qu'une province du Canada, la Nouvelle-Écosse, a joué, avec sa capitale Halifax tout comme d'autres villes portuaires le long de l'Atlantique, un rôle dans le commerce triangulaire au XVIII[e] siècle. Partir d'un exemple externe et le présenter à Montréal a permis de se demander : « Qu'est-ce qu'il y a dans ce travail qui inclut ou qui offre l'occasion de se poser la question de notre propre situation à nous, ici ? ». C'est une façon de réintroduire l'histoire dans le présent avec des préoccupations qui forcent un certain déplacement de point de vue.

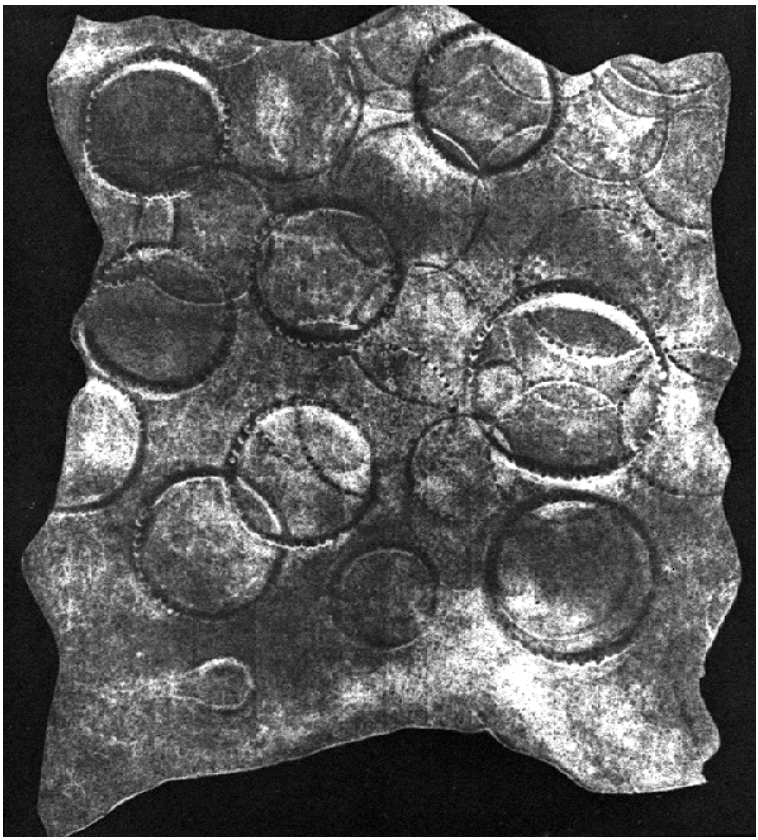
P : En plus aujourd'hui même [février 2020], c'est d'une actualité brûlante.
L : Oui, oui. Vous savez, je ne vais pas personnellement exposer un artiste racisé, ou métisse, ou des Premières Nations, ou Inuit sans lui demander d'abord la permission. Et sans lui dire « est-ce que tu es à l'aise avec le fait qu'une commissaire blanche comme moi, avec le nom que j'ai, le passé que j'ai, s'occupe de faire un projet d'expo avec toi ? ».

01’00’05
Ce sont des choses qu’il faut régler. C’est un passage nécessaire en ce moment. Et pour moi il n’y a aucun problème à le faire, à demander la permission si le travail m’intéresse, ça force la réflexion, l’approfondissement de ces notions postcoloniales ou non qui sont si épineuses.
P : C’est une question aussi qu’on pourrait se poser parce que pour d’autres, la question de l’identité est extrêmement forte. Par exemple chez nous en France avec les Basques. C’est là que je trouve que c’est une question délicate, au sens où à un moment donné il y a presque un phénomène de fixation sur les identités communautaires.
01’01’03
L : C’est aussi le cas au Canada, où on dit volontiers qu’il y a les *deux solitudes*, celle du Québec, puis celle du ROC (Rest Of Canada). La différence culturelle s’exprime dans plusieurs domaines. Par exemple au Québec on a très peu cherché à isoler les productions artistiques autochtones pour les traiter comme telles. La plupart des artistes autochtones, qui ont fait carrière dans les vingt-cinq dernières années, ont vu leur travail exposé aux côtés d’autres artistes sans distinction culturelle. L’idée d’éviter la ghettoïsation, le mot est un peu fort mais bon, est là. Alors que dans les autres provinces, sur la côte ouest du Canada en particulier et depuis longtemps, il a été courant d’exposer les pratiques autochtones pour elles-mêmes.

01’02’00
Autre exemple, la question féministe a été parfois vue comme ça. On a présenté depuis les années 70 et surtout avec la création de l’année internationale de la femme, des expos de femmes artistes. Tout le monde l’a fait, un peu moins les Français mais les Américains en ont produit plusieurs, et ici au Canada on en a réalisé quelques-unes. Il fallait reconnaître que les femmes ont eu moins de visibilité pendant plusieurs décennies, tout comme les artistes autochtones en ont moins eu aussi. Ok on ne les a pas ghettoïsés, notamment au Québec, mais on ne leur a pas laissé beaucoup d’espace.
Alors aujourd’hui, on est à la croisée des chemins. Et cette croisée des chemins, c’est de venir reconnaître ce fait et dire « on va y remédier ». Par conséquent, on va peut-être étirer l’élastique beaucoup dans une direction mais à un moment, tout va se réguler.

P : On force la parité en fait.
L : Mais c’est tellement important de le faire.
01’03’00
Vous savez, je participais à une table ronde à Paris, à l’automne 2019, justement sur la question des femmes artistes : « Est-ce que les femmes sont assez représentées dans le monde de l’art, à la direction des institutions culturelles ou comme artistes, etc. ? ». Lorsque je suis intervenue, ça a été pour dire qu’elles ne le sont peut-être pas suffisamment, mais on est rendu, au Canada, à d’autres types de questions qui concernent aussi l’inclusion des minorités visibles, des diversités culturelles, des peuples des Premières Nations. Le spectre s’est élargi, la préoccupation est moins directement ciblée sur les femmes ; on a fait beaucoup de chemin même si tout est loin d’être réglé. Aujourd’hui, on se dit qu’on a d’autres problèmes à régler en plus de celui-là. Donc l’approche se veut inclusive à plusieurs égards pour plusieurs groupes souvent trop absents de l’horizon culturel.
01’04’05
À cette table-ronde, à Paris, il y avait une jeune commissaire algérienne qui a avancé à propos de l’inclusion des minorités culturelles, que : « Ah oui par exemple ici en France on voit Kader Attia. Kader Attia expose au Palais de Tokyo, Kader Attia expose ici, Kader Attia expose là, oui on a fait du chemin au niveau des minorités visibles mais… avec les hommes ! ». [*Rires*].
Donc quelque part, pour elle, ça ne réglait pas le problème. Évidemment, ce sont beaucoup des questions de point de vue. Où est-ce qu’on se situe soi-même par rapport à ces enjeux ? Au moment où je parle il y a des commissaires qui sont blancs puis qui font des expos juste avec des blancs, puis une majorité d’hommes. Bon, voilà. Ça existe, ça se fait.

P : Oui bien sûr. Donc il y a aussi une dimension politique dans votre activité.
L : Ce n’est pas possible de ne pas être politique.
P : Oui mais une fois qu’on a dit ça d’une certaine façon on a rien dit et tout dit. Donc il y a quand même des prises de position qui sont franches de votre côté.
01’05’07
L : Oui, elles sont mises en évidence, ça vient caractériser complètement, je dirais, l’accent éditorial de la Galerie de l’UQAM. Notre machine est en marche dans une certaine direction. Il y a des pans entiers



MONTRÉAL
A_piece_of_sperm_whale_skin relating_a_battle_with_a_giant squid,_in_sucker_scar_script._
The_Depths_of_the_Ocean,
Murray,_J._and_J._Hjort,_1912.
INSCRIRE

de l'art qu'on n'approchait pas, on veut que ça change.
P : Certes, mais ces réflexions que vous avez là, par exemple, à Bordeaux ce travail sur l'esclavage aurait pu être fait par les musées. Le CAPC n'a jamais fait un travail là-dessus. J'ai une étudiante qui avait fait des études statistiques des noms de rue. Elle avait repéré qu'il y avait un pourcentage très significatif de noms de rue de gens qui touchaient à l'esclavage.
L : Bien, ici, on est beaucoup préoccupé par la correction commémorative, et la toponymie en fait partie. C'est vraiment intéressant. Je suis coprésidente de la commission d'art public de Montréal et on est vraiment en train de travailler sur le concept de la commémoration corrigée. C'est-à-dire qu'on a des monuments dont on ne veut plus parce qu'ils viennent fortement heurter les sensibilités du moment. Faut-il les déboulonner ? Faut-il les entreposer ailleurs ? Faut-il essayer de les oublier ? Faut-il mettre quelque chose à côté pour les interpréter ? C'est comme avec Christophe Colomb, le monument à Columbus à New York ; les Italiens y tiennent *mordicus* parce que

c'est leur héros et puis les communautés autochtones ne le veulent pas parce que c'est par Christophe Colomb que le mal est venu. Donc on fait quoi avec ça ? C'est super intéressant.
P : Oui.
L : Alors justement c'est peut-être la conclusion, quand on se demande où prend-on nos sujets de recherche et d'exposition ? Comment trouver les sujets ? Et bien, ils sont tellement là, les sujets, ils forcent l'entrée dans nos lieux, les sujets. Ce n'est pas nous qui sortons pour les trouver. Les sujets veulent entrer. Moi j'aime bien inverser les choses.
01'07'12
Je ne dis pas, par exemple, que je photographie un paysage, je dis que le paysage est en train de soudoyer la caméra.

P : C'est une belle phrase de conclusion. Et est-ce que je peux vous poser cette dernière question, sans transition, liée à *Moby-Dick* ? Quand je vous ai contactée vous m'avez dit « *Moby-Dick* c'est un roman particulier. » En trente secondes, qu'est-ce qui vous a intéressé dans *Moby-Dick* ? Parce que c'est une espèce d'ouvrage dont les gens ont beaucoup entendu parler, de la même façon que vous disiez tout à l'heure au sujet des baleines dans le Saint-Laurent, qu'en fait c'est mieux de ne pas voir les choses même si on sait qu'elles sont présentes. Pour le roman, on sait que ce roman est là, il y en a plein qui savent qu'il est présent mais qui ne l'ont jamais lu. Vous, vous l'avez lu, mais qu'est-ce qui vous intéresse dans ce roman ?
L : En fait ça fait longtemps que je l'ai lu mais je me souviens avoir eu une idée, que j'aurais à développer un jour peut-être – les idées on les a et puis elles restent ici et puis soudainement elles trouvent leur place dans le quotidien ou dans le réel, à un moment donné.
01'08'11
On ne force pas les choses. Mais prenons la figure de la baleine dans ce roman. Je suis sensible à l'idée que la peau des baleines est comme un palimpseste, une stratification de blessures accumulées dans le temps. Parce que les peaux des baleines sont souvent endommagées… à cause des accidents et des bateaux ; elles ont des inscriptions, des signes du temps sur la peau. C'est une page blanche devenue un livre à déchiffrer. Mais quand on dit une peau, cela me ramène à la peinture et à la toile blanche. Et en particulier à celle de Monique Régimbald-Zeiber qui pose aussi des questions sur le passage du temps. J'ai beaucoup travaillé avec elle, et en y pensant bien, je crois que c'est l'observation de son travail qui m'a ramenée à la grande baleine blanche de *Moby-Dick*. Monique me disait quelque chose comme « ce que le peintre voit le plus devant ses yeux, ce n'est pas le motif sur lequel il se penche, mais sa main qui manie l'outil ou la peinture, sans cesse portée au devant de la surface, sans cesse vue de près directement sous le regard, en train de vieillir, de rider, de craquer, de se parer des ravages du temps. C'est ça. C'est la peau qui flétrit, vieille peau de femme initialement blanche, dorénavant porteuse de récits. »

01'09'06
Et donc quelque part, cette chose qui prend de l'âge, qui se pigmente, qui se ride, qui a sa carnation, ses taches, porte un récit. Un récit de peau, la peau de la peinture. Je pense que ce sont ces histoires de peau qui m'ont fait repenser à *Moby-Dick,* puis à la baleine avec sa large surface blanche scarifiée, qu'on ne sait pas comment lire. J'ai fait beaucoup de recherches sur la notion d'image manquante. Pas celle que l'on cherche, mais celle qui fait que l'on cherche. C'est une petite distinction. Et donc, quelque part, il y a des récits qui nous manquent et peut-être qu'il y a des récits illisibles sur les peaux des baleines. Ce sont juste quelques idées comme ça qui éventuellement se développeraient… Ce sont des métaphores.

XXV

LES CHARPENTIERS
ORIGINES DE L'ORIGINE DE *MOBY-DICK*

Le Pays basque (franco-espagnol) est l'un des berceaux historiques de la pêche à la baleine (et à la morue) d'où partiront de nombreux navires en direction du Saint-Laurent, où Jacques Cartier, dès 1535, avait signalé dans son journal une très forte densité de baleines.
Partant de la découverte en 1978 d'une baleinière engloutie, particulièrement bien conservée, à Red Bay (embouchure du Saint-Laurent), Xabi Agote a engagé un travail de reconstitution.
Ce travail de reconstruction permet donc de développer une approche historique et archéologique basée sur une méthode expérimentale, tout en mettant en place une école de construction navale, guidée par un apprentissage empirique et appliqué à la réalisation d'un projet bien précis. La méthode est inspirée de l'*Apprentice shop* créé par Lance Lee dans les années 1970 sur la côte Est des USA, qui articule un apprentissage de la vie à l'apprentissage des savoirs manuels (liés à l'architecture navale). Nous devions faire étape là-bas à l'occasion de notre voyage aux US/CA.

Autrement dit, ce que conduit Xabi Agote à Albaola est un bon modèle de croisement entre faire, recherche et apprentissage, sans limite d'âge, ni de savoir, basé sur l'acquisition de gestes techniques atemporels. Cette approche préfigure des expériences pratiques destinées à éprouver les techniques de construction du « petit cachalot », prenant par ailleurs appuis sur les méthodes de montage des maisons à ossature, observées au Chili et particulièrement résistantes aux contraintes sismiques. On pourra alors comparer ici et là-bas les différences de conceptions, l'une et l'autre mises à l'épreuve par les phénomènes naturels extrêmes (tempêtes et tremblements de terre, voire, plus rarement, attaques de cachalot).
De surcroît, notre rencontre avec Mikel Epalza, aumônier des pêcheurs à Saint-Jean-de-Luz, a apporté un éclairage à la fois historique et vécu particulièrement précieux.

SAN JUAN

AXE 1 : Sur les traces (lointaines et originales) de Melville
AXE 2 : Mobilité des objets et du regard (voir est un travail)
AXE 3 : Analyse et expérimentation d'une pratique créative de terrain
AXE 4 : Histoire de la pêche à la baleine et de son industrie
AXE 5 : Processus historique et charpenterie navale (chapitre CVII, « Le charpentier »)
AXE 6 : Méthodes d'apprentissage pratique (Albaola > *Apprentice shop*)
AXE 7 : La mer, les hommes (chapitre VIII, « La chaire », chapitre IX, « Le sermon »)

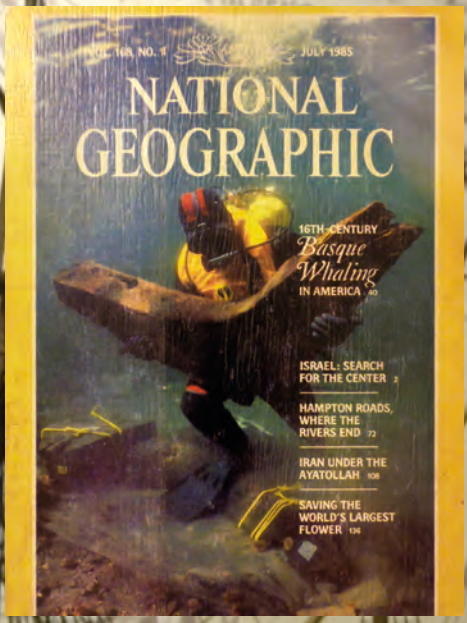
MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Stéphane Abboud, Adrian Abboud, Pierre Baumann, Sacha Baumann, Pierre Bourdareau, Tomas Smith

PASAIA_ALBAOLA
260620_le_dragueur
CHERCHER_HERZOG ?

PASAIA
260620_Stéphane_et_Adrian
FILMER

PASAIA_ALBAOLA
260620_percer_la_brume
NAVIGUER

PASAIA_ALBAOLA
260620_dans_l'anse
ACCOSTER



PASAIA_ALBAOLA
260620_l'origine_de_l'aventure
LIRE ET PARTIR POUR L'AVENTURE

PASAIA_ALBAOLA
260620_la_maquette_du_San_Juan
RECONSTITUER





PASAIA_ALBAOLA
260620_la_carcasse
ASSEMBLER

PASAIA_ALBAOLA
260620_morceau_d'épave_du_
San_Juan
ANALYSER

PASAIA_ALBAOLA
260620_pièce_du_San_Juan
ENQUÊTER



PASAIA_ALBAOLA
260620_le_San_Juan_la_
deuxième_scène
CONSTRUIRE



« (…) cette manière de faire doit être fondée en raison, et en outre symboliser quelque chose d'invisible. »

Herman Melville, *Moby-Dick*, chapitre VIII, « La chaire ».

PASAIA_ALBAOLA
260620_pratiquer_le_bois
LE_FAIRE



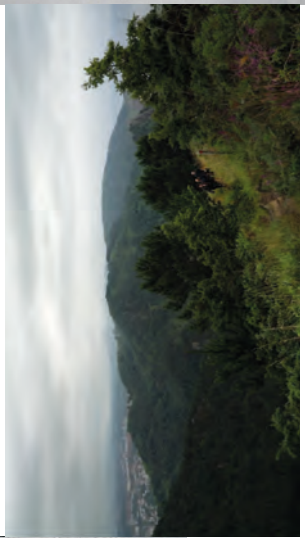
PASAIA_PORT
260620_bacs_plastiques
STOCKER

PASAIA_ALBAOLA
260620_le_voiturier_Albaola_
et_l'embouchure
CHARGER



CIBOURE
260620_l'aumonier_pêcheur_
Mikel_Epalza
ACCOMPAGNER





PASAIA_ALBAOLA
260620_en_direction_de_
Nantucket
VISER

PASAIA_ALBAOLA
260620_Cresterio_de_Punta_
Artxina
MARCHER_(UNE_FOIS_DE_PLUS)

PASAIA_ALBAOLA
260620_feux_d'entrée_et_de_
sortie
SIGNALER

XXVI

AUMÔNIER MARIN PÊCHEUR

Le livre de Melville est un manuel qui aimante le réel. Régulièrement il nous aspire vers l'œil de la littérature ; le livre appelle le livre, comme il l'a fait à plusieurs reprises avec *Le Grand Marin* de Catherine Poulain, *Le Sillage de la baleine* de Francisco Coloane et bien d'autres.
Mais il aimante aussi le réel en nous poussant en dehors du livre. La vie aide à écrire des livres, mais le livre aide aussi à écrire des rencontres qui touchent aux valeurs fondamentales et à celles du rapport entre « l'océan, les bêtes et l'homme », pour emprunter les mots d'une autre auteure marquante, Anita Conti.
Notre bref séjour au Pays basque, aux sources de l'histoire et de l'économie baleinières, avait pour objet d'observer et de rencontrer à Albaola, dans le port de Pasaia, les charpentiers qui construisent le navire, œuvrent à la transmission des savoir-faire et testent l'histoire (celle du San Juan, baleinière du XVI^e^ siècle découverte il y a quarante ans à l'embouchure du Saint-Laurent).
Stéphane nous dit que, selon Anne-Marie, il faut à tout prix rencontrer un homme à Saint-Jean-de-Luz : Mikel Epalza, aumônier des marins, mais d'abord aumônier marin pêcheur. En fin de journée, Mikel nous reçoit, lui et nous cinq autour de la table, petit blanc, même pour les deux gamins. On a peu de temps, il doit partir en famille et se demande bien ce qu'on vient faire chez lui.
On veut simplement écouter témoigner quelqu'un qui sait, puisqu'il la vit, ce qu'est « l'ivresse du risque » (A. Conti) du marin – lui, parle de « rois » –, comment on peut être aumônier et marin, en prise avec les réalités de la pêche. Comment agir. Pourquoi on prend le large.
Il y a un trait commun entre le charpentier et l'aumônier, il n'y a ni chaire ni prêche et peu de messes, seulement des gens qui font.
Ils font des gestes raisonnés, élémentaires et importants, d'une utilité qui va à l'encontre de la raison utilitaire et de la rentabilité de masse. Ils avancent des alternatives.

REJOINDRE UN MARIN LÀ OÙ IL EST

Entretien avec Mikel Epalza, aumônier de Saint-Jean-de-Luz, marin pêcheur

ENTRETIEN AVEC MIKEL EPALZA

ZOOM0147_EPALZA_MIKEL _LR.WAV

Mikel : Au départ je n'étais pas pêcheur. Que je te dise… au départ, au départ… on est né quelque part. Je suis un fils de la valise. Mes parents étaient des réfugiés de 1936 ayant fui le franquisme. Ma mère était d'un port de pêche de Lekeitio en Biscaye ; on était réfugiés au Pays Basque Nord. Je suis né à Halsou dans un petit village. Il y avait quelques pêcheurs qui étaient réfugiés en même temps que nous. On a partagé beaucoup.
05'17
Donc humainement on était très proches. Puis on a pu traverser la frontière et rejoindre le port de Lekeitio. Depuis l'enfance avec mes frères, j'ai grandi dans la mer, dans l'eau. La mer c'était une amie, c'était quelque chose qui t'attire. Ce n'est pas une baignoire anodine. Tu vas pêcher les chipirons, pêcher la louvine, etc. Ramer. Avec des petits moyens et puis au fur et à mesure ça se développe. Et puis je deviens prêtre. Avant d'être prêtre je naviguais. J'ai fait plusieurs campagnes de thon.
04'12
Le lendemain de l'ordination à Ciboure, c'était le 24 juin 1973 donc calculez… j'ai navigué. Je rencontrais déjà des pêcheurs au niveau pastoral, des familles de marins. Pour elles c'était très particulier. Parce que Noël ce n'est pas Noël, Noël c'est quand papa rentre de Dakar. Ou le dimanche ce n'est pas dimanche, le dimanche c'est quand papa est à la maison, etc. Tout était différent.
07'05
Donc on s'est adapté. […] Je me suis dit, « le meilleur moyen de vraiment connaître le milieu des pêcheurs c'est de naviguer ». Donc je me suis engagé le lendemain de l'ordination, jusqu'à ce que je sois renvoyé du port parce que ça ne plaisait pas aux curés en place qu'il y ait un jeune prêtre qui navigue.
Pierre : Qu'est-ce qui fait que vous ayez choisi de devenir prêtre, dans la mesure où vous auriez pu rester marin sans prendre les ordres ?
M : Oui, mais je ne cherchais pas à être marin, je voulais être prêtre. C'était une vocation.
08'00
Depuis que j'ai reçu le sacrement de l'ordre, je vis dans le désordre complet… [*Rires*].

[...] Mais, le milieu maritime est un milieu qui m'est très cher. J'ai donc navigué trois mois jusqu'à recevoir le coup de crosse disant qu'il fallait que je dégage d'ici. Donc je suis allé treize ans à Biarritz, mais pendant tout ce temps il n'y a pas eu de remplaçant, il n'y a pas eu d'aumônier. On m'a donc redemandé de venir. Alors là j'ai mis les conditions. Et c'est là que pendant huit ans j'ai navigué. « Ah bon vous voulez que je revienne au port de Ciboure St-Jean de-Luz ? Bon eh bien je repars naviguer. »
Pierre Bourdareau : Et pourquoi c'était mal vu au départ ?
M : Parce que c'est un milieu pas facile. Il faut leur demander à eux pourquoi d'ailleurs. Pour que je ne perdre pas mon sacerdoce ou que ça ne se dilue pas dans les vapeurs maritimes...
09'15
[…]
Pourquoi naviguer ? Parce que c'est fondamental. Pour connaître un marin il faut le rejoindre là où il est dans son élément. Un pêcheur à terre, vu par les terriens, c'est un moins que rien : il se soûle, il n'est pas fidèle à sa femme. Il a tous les défauts du monde.
10'08
Alors que quand tu le vois évoluer en mer, c'est un vrai roi. Non seulement il faut surmonter les aléas de la pêche que sont le mauvais temps, les problèmes de moteur, les problèmes d'équipage, etc. Mais en même temps, voilà il faut en vivre, il faut en sortir un salaire et être capable, avoir des compétences, des compétences de pêche, liées aux techniques, aux évolutions des filets, de la propulsion, de la détection du poisson. Le bateau c'est une usine extraordinaire avec toute sorte de radar, c'est quand même assez fort.
11'03
Et non seulement il faut être un bon technicien mais surtout un homme. Parce que tu partages la vie avec un équipage. Et donc il faut savoir naviguer, il faut naviguer. Ça c'est très important. Et savoir naviguer, c'est accepter l'autre. C'est le même filet pour tous. Donc on est obligé de se raccorder, tu ne peux pas faire la gueule dans un coin parce qu'on s'est engueulé, etc. C'est une vie. C'est une vie de famille. C'est une vie qui est pleine de valeurs. Donc voilà. C'est pour ça que je suis allé en mer pour apprendre. Je ne suis pas allé en mer pour balancer ma théologie, mes connaissances, mais pour apprendre comment eux ils vivent concrètement, parce que ça m'intéressait

de savoir comment ils vivent l'évangile.
12'00
C'est-à-dire comment ils vivent le partage, le pardon, les grands points de la vie. Comment on est solidaires quand il y en a un qui est malade, quand il y en a un qui vient de perdre sa femme, ou qui a un souci et qui ne peut pas naviguer. Alors est-ce qu'on est solidaires ? On lui garde la part ? Ça tu ne peux pas le connaître en restant à terre. C'est en mer, c'est en partageant. Donc à partir de ces huit années, j'ai reçu un tas d'appels. Des jeunes qui voulaient faire une association. Donc on a fait l'association des jeunes pêcheurs. On a fait des bouquins sur l'histoire, comment on partait pêcher la baleine. On a raconté tout ça.
13'00
Et puis, on a commencé l'opération des déchets à quai afin que les marins puissent ramener les déchets qu'ils occasionnent ou les déchets qu'ils ramènent dans les filets, ou dans les hameçons, qu'ils puissent ramener à quai. Une mer propre. Ça avait commencé en 94 sur toute la côte de Bilbao jusqu'à Arcachon.
P : Et ça a été accepté facilement ça ?
M : Accepté, rien n'est accepté facilement. Justement en faisant l'association, en leur demandant aux pêcheurs « qu'est-ce que vous voulez, qu'est-ce que vous voulez changer ? » Il y en a beaucoup qui souhaitaient une mer plus propre, etc. « Bon ok, qu'est-ce qu'on va faire alors ? » je lui dis. C'était à un pêcheur d'Ondarroa qui était sur un chalutier qui nous disait : « Je sais pas pourquoi, on ramasse toujours la même poupée sans tête, une poupée sans tête dans les filets ». Et ils la re-balançaient en mer et tu passes par les mêmes endroits… et tu ramasses la même poupée… Alors la poupée... on a fini par la sortir définitivement de l'eau avec des milliers de tonnes de déchets enfouis dans la grande bleue !
14'12
[…]
Et donc à partir de là, un bouquin a été fait, j'ai fait un petit livre sur les poissons qui alertent les humains et puis tout un parcours pédagogique a été distribué dans le milieu scolaire, enfin tout un boulot. 40000 exemplaires offerts gratuitement aux collégiens du 64 et sur le 40 ! 100 000 exemplaires distribués au total gratuitement.
[…]
16'07
M : Avec les femmes de marins aussi, on a créé une coordination européenne des femmes de marins depuis la Galice, sur toute la côte Atlantique. Elles aussi, elles voulaient un monde plus humain, parce qu'un marin quand il arrive sur terre, il est haché. Donc… Comment rendre humain cette navigation en tenant compte du repos à terre et du repos en mer. Si tu es haché, tu ne peux pas exercer ton rôle, ni de père, ni de citoyen, ni de rien du tout. Tu bois un coup, tu tires un coup à bobonne et puis tu repars. C'est pour proposer autre chose. D'autres chemins de dignité, de vie familiale. Donc on est allés en Europe, on a fait avancer.



PAYS_BASQUE_SAINT-JEAN-DE-LUZ
200626_entre_avec_Mikel_Epalza_aumônier MARINER

17’02
On avait commencé en 87. Il y avait 100 morts à l’époque sur la Côte de la Mort en Galice. Parce qu’il n’y avait pas d’hélico. Ils étaient incapables d’avoir une autonomie d’une demi-heure… Depuis il y a eu énormément de progrès de faits. On a relevé ces défis. On a fait une petite coopérative d’économie solidaire avec les jeunes pêcheurs. Des bateaux avaient coulé au port en même temps que les spontons. Personne ne voulait les aider. Alors bon. J’ai tapé chez les banques et on a fait des prêts. On continue. On avait commencé par huit au départ, des prêts de 5000 euros qui remboursent à 5 % de la mise en criée. Et on en est déjà à 60 prêts. Ce sont toujours des petites choses qui se font d’abord avec un, puis deux jeunes pêcheurs, mais qui prennent après des dimensions plus importantes. Mais ce n’est jamais parti de terre. C’est parti avec eux.
18’00
Et le fait d’avoir navigué me donne une certaine autorité. Je sais de quoi je parle.
P : C’est ce qui vous a permis d’avoir votre place parmi cette communauté ?
M : Oui, qu’ils me reconnaissent comme leur frère. Il y en a qui sont croyants, d’autres qui ne sont pas croyants. J’emmerde pas le peuple avec ça. Quand je travaillais à bord, je n’y allais pas pour faire des bénédictions. Je faisais mon boulot. Et même plus que mon boulot parce que souvent personne ne voulait faire la cuisine, alors je faisais la cuisine ; ça m’est arrivé souvent de faire la cuisine, même très souvent. Mais par contre, souvent après ils me disent « dis donc, j’ai ma fille qui se marie, j’aimerais bien que ça soit toi qui la marie », ou « il faut que je baptise mon gosse », ou « j’ai un enterrement », etc.
19’00
Par exemple ce matin, l’église était remplie, c’était une fille de pêcheur que je connaissais très bien. Perico. Voilà. Si tu es enraciné…
P : C’est naturel.
M : Voilà. C’est naturel. C’est une église qui n’est pas importée, qui grandit dans les liens. Vous étiez à la frontière tout à l’heure. Sur la baie de Hendaye Fontarrabie, il y a eu trois blocus importants avec 300, 400 bateaux de tout le Pays Basque sud qui venaient bloquer le port pour protester contre l’Europe bleue. Je les ai rejoints et avec les dirigeants des deux côtés, on a déclenché des accords, des discussions. Le fait que je parle le basque de là-bas, d’ici, espagnol, français, ça a aidé. Et que je navigue aussi avec eux.
20’10
Parce qu’ils me disaient « ouais toi tu navigues qu’avec les Français ! » J’ai dit « Bah, si vous voulez je viens avec vous. » « On s’en va demain. » « Demain ? » « Oui. » « Jusqu’à quand ? » « Jusqu’à Noël. » Bon. C’était mi-octobre. « Bon d’accord. Je prends le ciré, j’arrive. » « Oui, justement il nous faut un canneur » « Bon ok. »
Pierre Bourdareau : Alors, parmi l’équipage vous travaillez au sens propre sur les tâches de l’équipage ?
M : Ah oui, moi je n’y allais pas pour faire des chapelets, hein. Non non, pour prendre ma place. Travailler au filet, à la canne. Je priais le chapelet à part, sans montrer. Mais il le savait car à bord tout se sait.
P : Mais le fait que vous arriviez en tant qu’aumônier, est-ce que ça changeait aussi le regard des marins, des collègues sur votre place et sur vos actions ?
[…]
M : Tu sais en mer, c’est l’homme qui compte. Les étiquettes, les cravates, les costumes, tout ça, ça ne pèse pas lourd… Si tu joues sur la carte que tu es prêtre, etc. Ça ne va pas passer. Moi je n’ai jamais joué cette carte.
Et je vais te dire, une fois, on déchargeait le thon, on était à Almeria, en Andalousie. On a déchargé le thon de la semaine et il y avait une vingtaine de bateaux, des thoniers de Lekeitio et de Bermeo. Surtout de Lekeitio.
22’10
Et le patron sur le bateau où j’étais me dit… « J’ai reçu un télégramme comme quoi tu as perdu une tante très proche. » C’était la sœur de mon père. Et sur un autre bateau de Bermeo aussi un pêcheur a perdu son frère aîné. Hors de question de laisser le bateau pour rejoindre les familles parce que de toute façon les enterrements étaient déjà passés. Et puis il me dit « bon on a discuté entre patrons, et on a dit que tu pouvais dire la messe ». « Quoi ? C’est vrai tu parles sérieux ? ». « Oui, oui, on a échangé entre patrons. Mais la messe sur le port ». « Ah bon ? Mais sur le port ? Oui, bon ». « Oui parce qu’entre le port et l’église il y a six tavernes, six bars et donc ils vont pas arriver jusqu’à l’église ». [*Rires*].
23’17
Donc il faut que ça soit sur le port. « D’accord je relève le défi ! ». Et il me dit « bon ce serait bien qu’ils te donnent un calice ou quelque chose, une étole enfin ».

Bon, je vais à l'église, j'explique le cas au curé, etc. Puis le curé me dit « non, non. On ne peut pas te prêter ni de calice ni d'étole non, non. » Bon, je lui dis « le mieux venez. C'est l'occasion de rencontrer des pêcheurs. » « Oh non non, non ». Et je lui dis « écoutez voilà, j'ai la carte d'identité, j'ai 500 pesetas. C'est tout ce que j'ai. Je vous le laisse vous me le rendez après, comme gage si vous voulez, si vous n'avez pas confiance ». « Ah non non non ».
24'16
Et quand on était dehors, je lui dis « eh toi mon petit coco tu es curé ici. Regarde je vois bien que c'est la paroisse Saint-Pierre. Saint-Pierre était pêcheur et en plus c'est lui qui est à la porte du ciel. Tu vas avoir des sacrés problèmes toi quand tu vas aller au ciel. Parce que si c'est comme ça que tu traites les pêcheurs, tu ne veux pas les aider rien du tout, alors qu'on te demande rien du tout. De venir ? Tu refuses même de prêter un calice ? Tu vas voir, tu vas voir quand tu vas aller au ciel, tu vas avoir des gros problèmes toi ». [*Rires*]. Il est devenu blême.
P : Et la messe s'est faite comment alors ?
M : Eh bien, j'étais avec un pêcheur, un boit-sans-soif qui connaissait tous les bistros, surtout la nuit. Il a débarqué. Il m'a dit « oh je connais un bistrot on va le faire ouvrir ». Et il s'est démerdé pour trouver une jolie coupe, comme de champagne.
25'10
Puis pendant ce temps, j'avais donné des instructions. Ils avaient des caisses d'anchois, puis avec des voiles ils avaient fait comme un autel, en apposant la vierge qu'ils avaient à bord. Et on a célébré sur le quai. C'était inattendu tout ça. Mais il y avait tout le monde. Tous les équipages. Avec les jeunes compris, les patrons, tout le monde. Et puis, au milieu de la messe, donc dans le port tu imagines ? Ça fait deux-cent-cinquante personnes. Tous. Et au milieu de la messe, à l'élévation au moment crucial de la messe, – c'est l'élévation quand on lève l'hostie – il y a un Andalou qui arrive avec la mobylette. « Touc touc touc. » Et la mobylette, carrément, a touché l'autel avec la roue. Avec le moteur qui tournait « touc touc touc ». Alors j'étais là. Je dis rien, les pêcheurs ne disent rien.
26'17
Lui, il était là. Il disait rien. Je pense « Bah, dis rien ! ». Puis, à un moment donné, l'Andalou me dit « qué pasa aquí ? Que hay un muerto en la caja ? » « qu'est-ce qu'il y a ici ? Il y a un mort dans la caisse ? ». On dit rien. Il a compris, il enlève le béret, il a éteint la mobylette et puis il est resté jusqu'à la fin de la messe. Mais après tout le monde était content. Moi, c'était la plus belle messe que j'ai vécue. C'était un moment unique… Ils en parlent encore. Alors il y a un patron qui a pris des photos, des photos, des photos. « J'ai pris des souvenirs ! ». Il me dit « j'ai pris beaucoup beaucoup de photos ». Alors que dans la pellicule il n'y en a que 36. Et puis il va au photographe, il donne l'appareil et puis il s'est fait engueuler « tu te fous de ma gueule ? Il y a même pas eu de pellicule dedans ». Ce con là il avait oublié de mettre une pellicule. [*Rires*].
27'20
Tu vois, des moments comme ça ce sont des cadeaux. Après il y a tous les drames, les naufrages. Ça aussi ce sont des moments très forts.
P : Est-ce que toutes les mesures qui sont prises petit à petit pour faire évoluer la sécurité, les hélicoptères, etc. font qu'il y a moins de morts, moins de disparitions, moins d'accidents ?
M : Oui, oui, oui. En 2000 y'avait 22 morts sur toute la côte française. Cette année je ne sais pas il doit y en avoir dix, quinze. Moins de morts parce qu'il y a la météo déjà. Ils ont fait beaucoup de progrès sur la météo.
28'17
Et l'histoire de la balise Argos c'est très très important. Quand un bateau se retourne la balise donne de suite la détection radar. Et donc n'importe qui sait où est le bateau. Donc on peut aller sur place. Après il y en a beaucoup qui s'en sortent grâce aux vêtements de flottabilité. Dans le ciré on met un petit vêtement de flottabilité (VFI vêtement de travail à flottabilité intégrée). […]
33'07
Autant il y a plus de moyens pour pêcher et plus de moyens pour éviter des naufrages, autant on est dans des situations plus draconiennes qu'avant. C'est-à-dire hyper contrôlées. Pire que les infirmières. À tout bout de champ. Alors si tu pêches il faut que tu déclares, que tu estimes, tu as 10 % d'erreurs, etc., combien de poissons tu as, et les tailles, ceci, cela, bon. Ça devient dingue. Et puis l'histoire des quotas. Là, il y a du thon rouge en pagaille, j'y étais avant-hier en mer. Il y a du thon rouge. Ah bien ici on n'a pas de quotas, il y a très peu de quotas.
34'07
Un bateau comme Airosa ils doivent avoir vingt tonnes de thon rouge. Alors qu'ils

pourraient en pêcher soixante, quatre-vingt facile. Ce système de quotas qui a été bon pour sauvegarder l'océan par rapport à la reproduction de la ressource, etc., oui, il fallait faire quelque chose. Mais en même temps les banques ont autorisé des chalutiers et des bateaux de plus en plus puissants, des moteurs très puissants, donné des dérogations. Au début ils avaient le droit à 300 chevaux et puis après c'était 500 chevaux. Et puis, ils ne devaient pas rentrer là… par exemple au sud de la Fosse de Capbreton. Et puis après ils avaient des autorisations pour rentrer, etc. Tout ça fait que la petite pêche artisanale, qui est faite de quantité de métiers, les métiers du trémail, du filet droit, de l'hameçon, des palangres, des filets tournants, en a souffert. Il y a tout une diversité de métiers, de ressources hallieutiques, de compétences, qui fait la noblesse de la pêche artisanale .
35'13
Il faut être vicieux en mer, et pour être vicieux, savoir chopper le poisson quand il passe, quand il vient. Si c'est pas tel appât c'est avec un autre. Il faut un filet bien spécial, savoir le poser, connaitre les courants, etc. Et donc cette diversité de métiers qui fait la richesse de la pêche artisanale, comme les cinq doigts de la main, et bien, elle n'a pas été soutenue. Pas du tout. L'Europe a soutenu la pêche industrielle à bloc.
P : Qu'est-ce qui permettrait de mieux soutenir cette petite pêche ?
M : Il faudrait que les municipalités, comme ils font à l'île d'Oléron, ou des coins bien précis, portent les revendications des pêcheurs. Mais ici très peu. Parce que ce qui compte, c'est le tourisme avant tout.
36'12
Et les pêcheurs ont du mal à être unis. Parce que, les pêcheurs, il faut qu'ils soient unis, j'arrête pas de leur dire. « C'est pas en vous battant les uns contre les autres que vous allez être crédibles. Vous êtes cinq doigts. C'est la main qui compte. » Un doigt il ne fait rien à lui tout seul. C'est la main. Et donc il faut se prendre en main. Avec toutes ces valeurs qu'il y avait avant, dans les années 52, 53, on avait fondé la coopérative Itsasokoa et les pêcheurs s'étaient rendus maîtres de la criée. Maître de la criée. C'est eux qui organisaient la criée, la vente, et qui payaient après tous les bateaux, ils avançaient la semaine, fixaient le prix.
37'03
Et puis en 94, après la crise de la pêche, eh bien, la criée est devenue tripartite, c'est-à-dire gérée par la CCI, les mareyeurs et les pêcheurs. Les pêcheurs ont perdu la main sur la criée. Est-ce que c'est un bien ? Peut-être que c'est un bien pour la criée elle-même, mais pour la responsabilisation du pêcheur non. Parce qu'on est toujours avec le prix du poisson qui fait de l'accordéon Le thon rouge s'est vendu à trente euros le kilo et puis vite après à vingt et à quinze et puis maintenant à huit.
38'00
Tu ne sais pas. Tu arrives à la criée. Tu ne sais pas combien ton poisson va être vendu. Alors qu'avant, pour la sardine par exemple, les pêcheurs faisaient un accord en début de saison avec les conserveurs .
P : Et qu'est-ce qui fait que les valeurs sont variables ? Pourquoi ça varie tant ?
M : Le marché. L'Europe, c'est une vrai casse-tête à ce niveau-là. C'est un marché commun. Attention, c'est le plus commun des marchés. Alors il y a l'Espagne, avec les Canaries. Le thon du monde entier qui vient aux Canaries, ça rentre dans l'Europe. Et du merlu et de tout ce que tu veux, vient aussi du monde entier. Pareil dans le nord avec les Îles Féroé qui sont danoises. Gibraltar qui est anglais. Et les Français : ils ont des îles un peu loin, mais ils ont trouvé le moyen d'enlever le pavillon français en mettant un pavillon bis de façon à réduire les frais – ça c'est au niveau de la marine marchande – un pavillon Kerguelen. Enfin tu vois, on utilise des subterfuges. La majorité » de la flotte de commerce mondial est ainsi sous pavillon de complaisance.
39'09
On grignote sur des acquis. Le plus grand port du Pays Basque est le port de Vitoria. Tu as quinze mille tonnes de merlus qui sont déchargés chaque année par avion. Frais. Je ne parle pas du congelé. De Namibie, d'Argentine. Qui rentre à deux euros le kilo. Et toi quand tu sors du merlu de ligne ici, pour bien faire tu devrais le vendre à huit euros. C'est un merlu magnifique. Le merlu qui est pêché ici au golfe, c'est un merlu extraordinaire qui est dans un écosystème fantastique, qui est riche. C'est une de nos ressources. Là, il se décharge chaque matin deux cent-cinquante, trois cents kilos de poisson tous les jours. Par bateau hein.
40'11
Mais c'est dur pour nous de maintenir le prix à huit euros ! On n'arrive même pas à le maintenir à six euros. Tu vois ? Alors qu'on met le *pins* sur le merlu de ligne

pour garantir le rapport qualité/prix. On arrive comme ça à maitriser un peu. Mais le marché est en dehors des mains des pêcheurs. Ce sont tous des magouilleurs. Qu'est-ce qu'ils magouillent, il faut voir ! Quand tu essaies de rentrer un peu là-dedans, c'est impressionnant. La pêche illégale, c'est 20 millions de tonnes dans le monde. […]
Bon, on a l'habitude. Voilà, mais pour l'instant ici dans le golfe, on voit des baleines, on voit des paquets de dauphins, de marsouins, il y a une richesse halieutique encore forte.
42'00
Ce n'est pas le golfe du Mexique, ou comme tout un tas de mers qui sont polluées. Beaucoup d'écolos disent qu'il n'y a plus de poisson en mer, etc. Ce sont des gens qui ne vont jamais en mer, où qui ne vont jamais à la criée. Ils n'ont qu'à venir à la criée le matin, le poisson il n'est pas tombé du ciel quand même. Il vient de mer. Il parle. Il y a une richesse. C'est vrai que le pêcheur a abusé, mais là actuellement, il revient à des techniques plus respectueuses de la ressource. Beaucoup de fondations voudraient que les pêcheurs disparaissent. Il y a un film que je vous conseille de voir au sujet de l'accaparement des mers : *Océans, la voie des invisibles*.
43'08
Tout est expliqué. Des fondations Rockefeller, etc. Un tas de gens qui sont là-dedans, des anciens dirigeants de l'Europe par exemple. Et ils achètent des rivages, des bords de mer, avec des mangroves, etc. et des plages. Et puis d'abord, la première chose, ils enlèvent les pêcheurs. Ils se sont accaparés. Ils évaluent leurs richesses en CO2 et les vendent comme « crédit carbone » à des sociétés qui vont polluer ailleurs.
44'10
Il y a de nouveaux marchés qui sont organisés. Incroyable comme l'être humain est tordu à ce point. Cette capacité qu'il a pour justifier sa mauvaise intention. On est là-dedans. Le pêcheur artisan, il faut qu'il se batte, par rapport au marché, par rapport à son image. Alors, plus il produira un produit de qualité, plus il expliquera comment il pêche et comment il est respectueux de la nature, plus il aura de l'avenir.
P : Et au niveau des jeunes ici, est-ce que c'est encore une vocation que de faire pêcheur ou comme dans certains corps de métiers, il n'y a plus beaucoup de jeunes qui veulent ?
45'00
M : Oui. Ici il y a un lycée maritime à Ciboure. C'est un centre de formation initiale pour ceux qui veulent apprendre le métier. Tu peux apprendre le pont, la machine, tu as plusieurs modules. Et puis après, tu as les formations adultes. C'est-à-dire ceux qui ont déjà une formation, qui ont besoin de se parfaire en radio, en météo. Il y a plusieurs modules. Il y a un lycée qui tourne avec 400, 500 élèves. La vocation de pêcheurs, ça revient un peu parce que les pêcheurs gagnent bien leur vie. La majorité de ceux qui partent en mer gagnent convenablement leur vie.
46'00
Et ça se sait. Des jeunes se disent « bah moi ça m'intéresse ».
PBOU : Et du coup pour ces jeunes générations de pêcheurs est-ce que l'histoire de la pêche à la baleine, la chasse à la baleine, ça reste dans les mémoires ? Est-ce que c'est quelque chose qui est présent ici dans les cultures locales ou c'est de l'histoire ancienne ?
M : C'est de l'histoire ancienne, oui tout à fait.

VIDEO 00086.MTS […]
M : Mais la baleine c'était l'or ! Plus important que l'or, la baleine. Ah oui c'est impressionnant. L'huile, tout, tout, tout. Toute la baleine était source d'enrichissement exceptionnel. Au départ elle était chassée dans le golfe de Gacogne. On la faisait échouer sur les plages.
04'17
Stéphane : À un moment donné si elle vient à toi tu la prends…
M : Oui, il faut aller la chercher quand même, il faut la ramener. Mais ça faisait vivre une paroisse. C'était les paroisses à l'époque qui avaient ça. Et donc l'histoire de la langue de la baleine qui revenait aux chanoines de Bayonne. Saint-Jean-de-Luz appartenait aux chanoines. Et donc, il fallait qu'ils donnent la langue, quand ils en pêchaient une, un peu comme un passe-droit. À la fin du XVI^{e} siècle, ce sont les pêcheurs de baleines qui avaient acheté la ville de St-Jean-de-Luz aux chanoines. C'est pour ça que dans le fanion de Saint-Jean-de-Luz tu as la crosse.
05'00
P : Et quand vous sortez en mer vous en voyez souvent ? Évidemment on ne va pas la chercher et la trouver tout de suite mais… Mais manifestement le peuplement est plus important, il augmente aussi parce qu'elles sont moins menacées, du moins chez nous. […]

M : Oui, quand on est au thon blanc au large il y a souvent des baleines qui dorment, qui sont là. Impressionnant. C'est beau.
06'00
On avait fait une expédition sur une traînière pour remonter le Saint-Laurent, avec des contacts, avec des Inuits, avec des Indiens. Et quand je traversais le Saint-Laurent il fallait partir à 5h du matin parce que le Saint-Laurent c'est large, il fait plusieurs kilomètres. Et à partir de 8h il y a le fleuve qui montait en puissance. Tu ne pouvais pas traverser. J'étais sur un dingy hors-bord et, à un moment j'ai fait arrêter le moteur au milieu du St-Laurent. Et j'ai commencé à jouer de la txirula, la flute basque. On entendait on entendait les estropes des avirons, au loin. Et là, c'était à peine le jour, il y avait encore une espèce de brume sur le Saint-Laurent.
07'10
Et je commence à jouer. Et il y a les bélugas qui sont venus autour du bateau. Quand je raconte ça les gens me disent « tu inventes ». On était deux à bord, celui qui manœuvrait et puis moi. Ils étaient autour comme s'ils dansaient, enfin je ne sais pas. Ils étaient autour avec la musique. Impressionnant. Le béluga c'est une baleine blanche. Et les rameurs de la trainière étaient médusés. Et ils entendaient cette flute. Ils ne nous voyaient pas jusqu'au moment où on se voit… En fin de traversée, on arrive à Trois-Pistoles, avec l'île aux Basques en face.
P : On devait aller là-bas au mois de mai.
08'00
M : Ah oui, et puis vous n'avez pas pu à cause du Covid. [*Rires*].
M : Et là il y a des fours à baleines. Toute une histoire. Il y a même eu une étude dans une université américaine à New York sur les restes d'un langage basco-mic-mac. Un langage de relations. Parce qu'eux [les autochtones] avaient des fourrures, que les pêcheurs achetaient et ils leur donnaient des chaudrons en cuivre, etc. Ils venaient pêcher la baleine avec les basques. Ils laissaient le bateau et puis après ils allaient sur des baleinières. Des canotes. Il y a eu des mariages basco-mic mac. Il y a toute une histoire à travers la baleine. Parce que les basques, en ce qui concerne la baleine en tout cas, n'ont jamais déclaré qu'ils pêchaient ça.
09'18
C'est comme quand tu découvres des champignons, tu ne vas pas l'avertir dans le journal.
P : Tu ne dis pas tes coins.
M : Tu la fermes et tu repars. *Rires*.
S : Les Basques, j'ai lu qu'ils formaient les Hollandais à un moment donné, qui, justement, n'avaient pas les techniques.
M : Non, c'est que les Hollandais avaient pris la main-mise sur la pêcherie et donc il leur fallait des marins, des harponneurs, des capitaines. À Ciboure tu as la maison où est né le musicien basque, Ravel. C'est une maison hollandaise parce qu'un harponneur cibourien qui y vivait avait fait sa fortune sur les baleiniers hollandais.
10'22
Et là, 1713, Louis XIV est toujours vivant, les luziens sont toujours en admiration devant Louis XIV, et Louis XIV a foutu le truc en l'air, parce qu'il a laissé tout ça aux mains des Anglais. […]
Donc 1713, les pêcheries de baleines du Pays Basque sud s'arrêtent. Ils passent – parce que la pêcherie c'était la baleine et le bacalao, bacalao c'est la morue – , ils passent du bacalao al cacao. C'est-à-dire qu'ils passent de la pêche au commerce des épices. Le système négrier. Le commerce triangulaire.
12'04
P : C'était plus rentable ?
M : Oui dans la mesure où t'as pas de zone de pêche.
[…]
12'35
fin vidéo
00087.MTS
Dans les équipages enrôlés sur les baleiniers de St-Jean-de-Luz après 1713, il y en a énormément qui viennent de toute la côte péninsulaire. Ouais. Mais donc cette pêcherie elle a duré jusqu'à 1800.
S : […] Alors je sais que le Basque voyage par la mer mais je me suis toujours demandé ce que les Basques venaient faire en Afrique. Alors je me suis dit que c'est peut-être le thon ou un autre poisson. Qu'est-ce qui a amené en fait les Basques vers le sud et la côte africaine ?
PBOU : Commerce triangulaire non ?
01'02
M : Pour les campagnes de thon, on se situe après la guerre de 39-45. Il y a en France tout un mouvement extraordinaire. Il y a l'économie, le pays qui repart et donc des aides importantes à la pêche et à l'agriculture, industrielle et artisanale, financées avec des caisses, des crédits… un soutien large. Nous on bénéficie ici de ce soutien et en même temps du mouvement coopératif. C'est là qu'en 1946 se lance la coopérative

la Basquaise. Sur toute la côte on voit ça. Saint-Jean-Ciboure, en plus, on est premier port sardinier de France en 1948. Grâce à la technique de la bolinche, que les Bretons n'avaient pas. Ils avaient des nappes, où les sardines se maillaient et nous on encerclait les mattes de sardines avec le filet, dit de Fontarabie (1920).
02'12
On ramassait beaucoup plus. Et il y avait une vingtaine de conserveries localement à partir de 1922. Et par la suite on importe en 1947, 1948 la technique de l'appât vivant pour la pêche au thon, mise en pratique à San Diego (Floride) par les pêcheurs portugais des Açores. C'est-à-dire avoir des viviers à bord pour aller pêcher le thon à la canne au large. Bon. Et donc nous on importe cette technique et puis ça marche. Ça marche tellement bien qu'on devient en 1951 premier port thonier et puis il y a une quantité de bateaux qui se font à Saint-Jean-de-Luz entre 1951-1952-1953. Donc, l'hiver, il y avait la sardine en décembre.
03'07
La sardine l'hiver, l'anchois au printemps, le thon en juin, juillet, août, septembre. Et bon, ils se disent qu'il faut trouver d'autres zones de pêche. Déjà en 1949, il y a le Laurence qui part – c'est un petit bateau de quinze mètres – en Afrique au Sénégal. Pourquoi au Sénégal, en Afrique, en Côte d'Ivoire ? Parce que ce sont les colonies françaises, et que durant la guerre, pas mal de gens qui naviguaient avaient vu des thons sauter, du poisson, etc. Le Laurence ne fait rien du tout parce qu'il était tout seul. Puis le petit thonier Alegera de l'armateur Badiola en lien avec la coopérative des pêcheurs Itsasokoa, fait trois jours de bonnes pêches devant Dakar, en 1954. En 1955, trois bateaux cleepers font de très belles pêches, mais là, soutenus par les conserveries, parce que les conserveries étaient intéressées d'avoir du thon toute l'année.
04'18
Voilà pourquoi il y a toutes ces expériences faites à Dakar (Sénégal). Ça a commencé comme ça. En Novembre 1956 ce sont 22 thonniers basques d'ici qui partent en campagne, soit 350 pêcheurs. Tout cela orchestré par la coopératives de pêcheurs Itsasokoa, avec le soutien d'un bateau congélateur.
04'39

00088.MTS
S : Est-ce qu'on peut trouver encore aujourd'hui cette quête, et même ce côté pittoresque de sortir en mer, de la mer, de la pêche et aussi d'aventure humaine ?
M : Oui. De toute façon tu ne tiens pas dans ce métier si tu n'aimes pas la mer. Il faut aimer la mer. Aimer le large, aimer la liberté. Aimer. Ça c'est une quête. Si tu y vas simplement pour gagner des sous, bon tu vas tenir à base de drogues et tout ça mais ce n'est pas une aventure, c'est un tiroir-caisse.
P : Mais ça ça vaut pour tout métier. Si tu n'as pas de passion dans l'activité que tu fais ça ne va pas.
M : Oui, oui… Mais dans la mer, il y a aussi le fait que c'est l'inconnu. Il y a toujours derrière la tête de chaque pêcheur le mirage de la pêche miraculeuse. C'est-à-dire bon… Un jour on va tomber sur quelque chose de gros, qui est énorme. Tu vas ramener dix tonnes de maigre… Du poisson de qualité…
01'20
Il y a ce côté-là qui fait qu'on tient, on tient. Après il y a le fait aussi qu'on dit que la mer sépare les continents et unit les peuples. C'est un trait d'union entre les gens. Aujourd'hui tu peux être pêcheur et demain tu trouves à l'offshore. Tu as une quantité de métiers dans la mer. Il n'y a pas que la pêche et le commerce, il y a d'autres possibilités, convoyeur de bateaux, de ceci, de cela.
02'05
Si tu es bien à mariner tu peux gagner ta croûte en te diversifiant. Et puis quand tu es pêcheur, quand tu débarques tu es content. C'est toi qui l'a pêché. Bien sûr, c'est la mer qui te l'a donné, mais tu es allé le chercher. Après la quête… On te dit « si tu veux apprendre à prier va en mer ». La quête spirituelle je ne sais pas s'il y en a qui vont jusque-là. Mais il y a aussi ça. La mer, c'est comme le désert, les grands lieux de notre planète qui sont les lieux de ressourcement. Où on est tellement petits dans cette immensité qu'on se pose la question sur qui on est, où on va. Des fois il y a des craintes, des peurs. Donc, il y a un retour sur soi qui permet de se regarder d'une autre façon. Quand tu es pêcheur, ou quand tu es marin, partout où tu vas, le monde de la mer devient ton frère. Il y a quelque chose de fort.
03'18
[…]
Bon voilà ! Je sais que l'heure passe parce que j'entends le téléphone qui sonne. Quelle heure il est ?
PBOU : 20h30.
11'30
fin vidéo

XXVII

**JEAN DUPUY CHARPENTIER
NI PLUS NI MOINS**

**Charpentier : artisan qui façonne les bois, les assemble et entreprend des travaux de charpente.
Matelot chargé d'effectuer sur un bateau les réparations des objets en bois.
Pêcheur de baleine, qui dépèce l'animal afin de retirer le lard.
Auteur habile à établir le plan d'une œuvre littéraire, d'une pièce, d'un scénario, ou la composition d'un tableau.
Si on connaît parfaitement Jean Dupuy anagrammiste, on ne saurait oublier le Dupuy charpentier. Et c'est, tout compte fait, certainement un peu le même art de construire, de combiner les morceaux dans un sens, puis dans l'autre, avec la même adresse, la même économie et la même dextérité que celles qui manient le langage.
Très souvent (on n'est pas là pour quantifier et faire des statistiques !), ce jeu de main s'organise autour de trois registres matériels solidaires : bois, pierre, papier.
Sur les hauteurs de Pierrefeu, là où la roche s'embrase sous le feu du soleil, le charpentier assemble les formes simples du bois modeste, escalier pas plus large qu'un pied, étagères frugales, mezzanines et tables de travail au petit soin pour les petits coins, juste ce qu'il faut avec peu de clous, tout contre la roche où passait l'eau il y a quelques milliers d'années ; au sommet de la colline, les artères de calcaire palpitent, les galets ont remonté la rivière jusqu'ici, chargés de leur lettre, o, i, c, x, etc., au pied du mot : « Oh cet écho », « Ici ». Le papier reçoit les constructions littéraires du peintre, plus encore, ce carré blanc comme le lard (de baleine), c'est l'atelier, le loft, la galerie, la cuisine, le terrain de jeu et d'exercice du charpentier. Jean, charpentier, pêcheur de baleine, occupe son temps à faire simple, si simple, si possible, avec ce si bon moins que rien. Ni plus ni moins.**

Nota bene : Ce « chapitre » est le versant optimiste du chapitre « Achab la guerre des pierres ». Le revers de la pierre.

BOIS, PIERRE, PAPIER

**AXE 1 : Sur l'écriture de Jean Dupuy
AXE 2 : Mobilité des objets et du regard
AXE 3 : Les charpentiers (suite)
AXE 4 : Analyse et expérimentation
AXE 5 : Projection d'une méthode d'analyse**

MEMBRES DE L'ÉQUIPE : Pierre Baumann. Ce jour-là nous étions en famille accueillis par Jean, Augustin Dupuy et Anna Tomaszewski. Il y avait aussi Olga Adorno, Mathieu Dupuy et Philippe Demontaut.



PIERREFEU
260720_l'atelier
BOIS

PIERREFEU
260720_la_lampe_comme_il_faut
PAPIER




PIERREFEU
260720_le_rocher_dans_la_
maison
PIERRE

PARIS
190522_galerie_Loevenbruck_
exposition_Oh !_Quoi ?_Ici.
BOIS_PIERRE_PAPIER

PIERREFEU
260720_la_petite_table_d'écriture
BOIS

PIERREFEU
260720_Jean_Dupuy
CHARPENTIER_SWINGUEUR

BOIS
PIERRE
PAPIER

PIERREFEU
260720_la_deuxieme_table_d'écriture
PAPIER



DU-PU-Y
Y-PU-DU
DU-Y-PU
PU-DU-Y
Y-DU-PU
PU-Y-DU



Jeu de mains, bois, pierre, papier

PRINCIPE DU Y-PU-DU

Le Y-PU-DU est un jeu de mains imaginé le 2 août 2020 qui, par certains aspects, peut faire penser au Chi-Fu-Mi. Il consiste à associer avec dextérité Bois-Pierre-Papier (ou Branche-Caillou-Feuille, ou Tasseau-Galet-Carton, etc.) à deux ou trois mains. En revanche, la règle diffère puisque l'objectif n'est pas la victoire, mais l'art de combiner ensemble les éléments pour créer des figures équilibrées, sensibles, amusantes, spectaculaires, simples ou complexes réalisées seul.e, à deux ou à trois joueurs ou joueuses.

Si la figure se construit pour soi, elle s'adresse aussi à ses observateurs ; une même figure peut alors prendre des tournures différentes selon l'angle de vue adopté.

Bien évidemment il est possible de tordre la règle pour peu qu'elle soit partagée : un o peut prendre forme sur le caillou, la main peut dresser plusieurs branches, la feuille peut se plisser, etc.

Comme tout langage, la composition élaborée par la succession des figures



peut elle aussi rentrer dans le jeu et prendre selon les cas quelques tournures anagrammatiques, se faire outil d'interprétation des œuvres d'Ypudu (Dupuy*), ou, encore et bien plus amusant, être moteur d'invention pour le corps et autre gymnastique intellectuelle. Chacun peut ainsi construire sa petite philosophie associant corps, matière et geste.

Si, contrairement aux apparences, le Y-PU-DU nécessite de la concentration, c'est aussi un jeu léger.

* Ce jeu a d'abord été élaboré pour étudier une particularité du travail de Jean Dupuy qu'est la recherche de signification par l'assemblage du bois, de la pierre et du papier. Mais ça a vite dérapé.

XXVIII

« CE QUE L'ON SAIT, ON L'APPREND EN L'INVENTANT. » (P. ROTH)

Jean Dupuy est né en 1925. Autour de 1969, il réalise quelques pièces mémorables à New York, dont *Fewafuel* et *Heart Beats Dust,* qui font de lui l'une des figures importantes de l'art technologique du moment (E.A.T.) et de la performance, grâce, notamment, à ses soirées *Grommets* qui rassemblent un aréopage d'artistes aussi drôles qu'emblématiques de l'esprit Fluxus. *Lazy art* surtout. Grains de poussières et autres curiosités sensibles s'organisent en de facétieuses constatations et bricolages savants, jusqu'au jour de 1973 où il tombe sur un crayon sur lequel sont inscrits quatre mots, AMERICAN VENUS UNIQUE RED..., vingt-deux lettres avec lesquelles il bricole et réécrit UNIVERS ARDU EN MÉCANIQUE. Oh la métamorphose ! Mince c'est parti ! Dupuy a mis le doigt dans l'engrenage anagrammiste. « Je ne me doutais pas qu'elle allait changer ma vie. Bigre ! » dit-il. Il rencontre Olga Adorno, s'amusent beaucoup, s'aiment, quittent les USA et s'installent à Pierrefeu, où la création palpite comme on respire. C'est vital. Quand la célébrité pousse les artistes à faire toujours plus grand, lui, bricole toujours plus petit, plus léger, de la manière la plus simple et la plus économe possible. « Ce qui est simple est ce qui est le plus difficile à faire », précise-t-il. « Ce qui est court se lit plus vite aussi. » C'est son caractère que de dire ce qui est évident mais pas si facile à dire. C'est son caractère que de dire ce qui est facile à dire mais pas si facile à faire. Derrière les intentions renouvelées de chercher à comprendre comment ça marche sans détour, les conversations avec Jean Dupuy sont très certainement celles qui, contrairement aux apparences, ont touché au plus près de ce qui nous préoccupe dans l'œuvre de Melville : qu'est-ce qui fait qu'une rencontre influence en profondeur une manière d'être, une manière de voir et de faire les choses ? Cette correspondance questionne aussi le « chercheur » : que partage-t-on avec la parole donnée, comment dialogue-t-on ? Que donne-t-on en retour ? L'hypothèse, testée, serait un répondant de l'ordre de la réécriture. Pas tout à fait une anagrammisation de la vie, mais une manipulation des mots des autres pour mieux comprendre ce que cet art peut faire.

Ces échanges avec Jean Dupuy sont à lire comme une petite pièce de théâtre qui décrit une recherche d'équilibre de la pensée par ajustements successifs. C'est la vie des mots. L'artiste affectionne cette phrase de Francis Picabia : « C'est la vie, curiosité quotidienne, de soi-même, jamais vraiment satisfaite, chaque jour renouvelée. »

ANAGRAMME ET GYMNASTIQUE

Entretien avec Jean Dupuy, artiste

RENCONTRE AVEC JEAN DUPUY

STE-007.WAV
Olga : This morning, you're going out ?
Jean : No, now.
Olga : Tonight ?
Jean : Non.
Olga : I don't get that word. This afternoon ?
Jean : Non. We are going to make an interview.
O : You're gonna work on what ?
J : Interview.
O : Oh interview ! Between who and who ?
J : Between Peter…
O : Pierre.
J : Chloé et moi.
O : Oh I see, the three of you.
J : Oui.
O : Not me.
J : Not you.
O : No, I don't belong at this story.
J : No because it's too complicated.
O : Oh really ? I don't understand you.
J : Bah Olga…
O : Ça va, ça va. There is a lot of things I don't know. Il y a beaucoup de choses que je ne connais pas, et je n'ai pas beaucoup d'expérience comme lui. Wouh !
J : Non mais c'est le problème de l'interview c'est….
[*Rires*].
O : What did he said ?
P : Est-ce que tu peux parler des anagrammes de Jean ?
O : Oh oui, je connais les anagrammes.
J : Non mais…
O : Je l'ai connu quand il a commencé les anagrammes, à Manhattan. Pas ici. Quand on habitait Manhattan. We lived in Manhattan. You know what Manhattan is ?
J : Olga ? We are going to make an interview.
O : Now ?
J : Now.
O : Okay so I should shut up ?
J : Yes darling.
[*Rires*].
O : *rit.*
O : Are you recording the interview ?
J : Oui.
O : Oui. Oh good.
J : Good. [*Rires*].
O : So me I shut up.
00'02'01
O : I go lay down.
P : Bon ok on y va. Je voudrais parler des anagrammes et simplement de leur économie et de leur système. Parce que quand j'ai réécouté l'entretien avec Filliou, à un moment donné, je ne sais pas si tu te souviens mais Filliou passait son temps à inventer des systèmes.
J : Oui, oui, bien sûr.
P : Et ça m'a plu que quel que soit le support – et puis il était économiste – il inventait des systèmes. Donc j'ai quelques petites questions mais après tu feras comme tu veux de toute façon.
00'03'04
Je n'ai pas envie de faire une interview en te reposant des questions sur l'histoire, les catalogues que tu as déjà faits racontent déjà tout ça.
J : Oui. Bien sûr.
P : Sur l'apparition d'*American Venus Red*, etc. Donc ce sont des questions assez simples et peut-être un peu idiotes mais…
J : Mais tu sais comme j'aime l'idiotie. [*Rires*]. J'en suis un spécialiste je pense.
P : Pourquoi par exemple à un moment donné tu t'es dit – quand tu as commencé à faire les anagrammes – que de plus en plus tu allais consacrer ton temps à faire des anagrammes et pas à autre chose ?
J : Pourquoi ? C'est simple, c'est un passe-temps. Tout simplement. Je déteste ne rien faire. Je ne sais pas que faire quand je ne fais rien.
00'03'58
Donc une fois pour toute, quand j'ai découvert l'intérêt que j'avais à occuper mon temps sur une création, disons, intellectuelle, c'est-à-dire basée sur l'anagramme – on connaît tous l'histoire du petit crayon, je ne vais pas raconter tout ça, tout le monde le sait – j'avais trouvé la solution, qui allait m'occuper tous les jours.
P : Mais tu aurais pu faire des petites sculptures tous les jours.
J : Ça ne m'empêchait pas de faire des sculptures tous les jours, enfin je peins tous les jours d'ailleurs, mais ça ne m'empêchait pas de continuer à faire des objets, à faire des choses comme ça. Mais l'idée c'était vraiment de…
P : D'occuper ton temps.
J : D'occuper mon temps et c'était confortable parce que j'étais assis à une table et, comme les anagrammes étaient en couleur, j'avais sur cette table tous ces crayons de couleurs acryliques, très faciles à utiliser, à ma disposition en permanence, à ma main.
00'05'17
Donc la situation était très pratique, très commode.
P : Est-ce que c'est quelque chose qui

permettait d'être plus léger ?
J : Non mais ça occupait mon cerveau sans arrêt.
P : C'est juste une histoire d'occuper son cerveau ?
J : Bah écoute, mon cerveau travaille tout le temps, même la nuit. J'ai souvent remarqué au cours de ces années, depuis très longtemps d'ailleurs, que souvent j'ai des idées qui me viennent le matin en me réveillant, des choses auxquelles je pense et dont j'ai la solution tout d'un coup après la nuit.
00'06'02
Donc le cerveau marche tout seul, même la nuit.
P : Donc tes anagrammes viennent récupérer l'activité de ton cerveau ?
J : Complètement.
P : Et est-ce que le fait d'écrire ces anagrammes, c'est un peu comme faire de la performance ?
J : Ce qui est différent c'est que je suis seul, avec moi-même. Je passe mes journées tout seul. La performance… j'ai besoin d'un public pour faire une performance. Je ne vais pas faire une performance tout seul devant personne. Ça n'a pas de sens.
P : Oui, effectivement. Mais il pourrait y avoir quelque chose, une espèce de truc, un peu du même ordre que chez Brecht, quand il faisait sa *Water Yam*, où tes anagrammes pourraient parfois être… pas de notice de performances mais quelque chose qui renvoie à des actions. C'est souvent ça d'ailleurs quand tu racontes qu'Olga marche en moyenne à un kilomètre heure. C'est presque une nouvelle histoire de performance que tu fais avec Olga à ce moment-là non ?
00'07'09
J : Non mais en fait ce qui occupe mon cerveau c'est ce que je pense, ou ce que je fais, ou ce qui me fait penser à quelque chose. L'idée d'écrire ce texte à la base, c'est pour occuper mon temps, mais ce n'est pas n'importe quoi.
P : Ah ça ce n'est pas n'importe quoi. Je voudrais y revenir, ouais, tout à l'heure.
J : Alors ça ce n'est pas n'importe quoi. Dans ce n'importe quoi il y a ce côté idiot qui me plaît beaucoup parce que c'est la légèreté. La légèreté je l'utilise aussi dans la façon dont j'écris. J'ai fait des progrès entre le dernier livre que j'ai publié qui s'appelle *Here*, où l'écriture est épaisse – même intéressante – mais volontairement fabriquée.
00'08'07
Depuis trois ans je n'écris plus du tout comme ça, j'écris sans y penser, avec le plus de légèreté possible, sans même essayer de faire une sorte d'esthétisme de l'écriture. Tu vois ce que je veux dire ?
P : Euh, oui, je ne suis pas sûr parce que…
J : Alors moi je trouve que le *Here*, il est lourd comme livre.
P : Il est lourd dans les propos que ça raconte ou dans la forme ?
J : Non pas dans les propos que ça raconte, dans la forme de l'écriture. Parce qu'il y a un côté… le corps de l'écriture a un côté tu vois que je trouve lourdingue.
P : En termes de dessin ?
J : En termes de dessin exactement, de la lettre.
P : Et au niveau des contenus… ?
00'09'05
J : En termes de contenu, la différence est très simple. Quand j'ai commencé les anagrammes, je mettais un mois, quelques fois deux mois pour faire une anagramme qui avait jusqu'à mille sept-cents lettres tu vois ?
P : Mmh.
J : C'était considérable, ça me prenait deux mois, même. Mais, mes livres ne se vendent pas. Il faut les lire. Et souvent, on ne comprend même pas. C'est tellement simple la façon dont je procède que c'est très compliqué. La simplicité c'est toujours très compliqué. Et c'est trop simple. Alors donc je décide depuis le dernier livre d'être beaucoup plus léger dans la mesure où beaucoup plus court. Ok ?
00'10'04
C'est aussi compliqué à faire, ça prend autant de temps parce que plus c'est court, moins il y a de lettres plus je dois…
P : Plus il faut trouver un équilibre.
J : Plus je dois trouver la solution tu vois. C'est vraiment de la gymnastique mentale tout ça. Je fais de la gymnastique mentale, absolument, c'est ça que je fais. Et en fait, le sujet principal aujourd'hui, c'est moi-même. Je crois. Plus que jamais.
P : C'est une question que j'allais te poser parce qu'au départ, tes anagrammes accompagnaient des objets.
J : Mes anagrammes accompagnaient des objets. Maintenant, ça accompagne toujours, enfin c'est encore souvent des objets. Mais il faut donner des exemples pour que ce soit plus clair, pour que ce soit moins abstrait. Ce que je suis en train de dire c'est incompréhensible.
00'11'06
P : Non. Bon, par exemple, quand tu fais une anagramme avec *Heart Beats Dust*…
J : Il y a l'objet, je le décris.

P : Il y a l'objet et c'était le problème justement au début avec Loevenbruck qui dissociait l'objet de l'anagramme alors que l'objet va avec… Il entretient une amitié avec une anagramme d'une certaine façon.
J : Ah bah il accompagne l'anagramme. L'anagramme accompagne l'objet et l'objet l'anagramme.
P : Et petit à petit manifestement les anagrammes se sont mises à rechercher des amis en quelque sorte, mais c'est l'anagramme qui prime maintenant.
J : C'est l'anagramme qui prime parce, que c'est le temps qui prime. C'est l'occupation du temps. Le plus intéressant je crois, c'est que j'ai trouvé le moyen le plus simple d'être assis confortablement, avec tout ce qu'il me faut sur une table, et mon cul sur une chaise. Et là je passe comme ça volontiers huit heures par jour.
00'12'12
P : Mais en même temps, pour écrire ces anagrammes, comme tu disais, il faut bien que – même si ces anagrammes tournent autour de toi ou autour d'Olga – pour pouvoir passer du temps assis à les écrire, il faut qu'auparavant il y ait eu une petite situation même si elle est minuscule.
J : Mais en plus, je vais te dire, j'ajoute, pour répondre à cette question que tu poses le fait que je m'aide beaucoup des lectures aussi.
P : De qui par exemple ?
J : Par exemple, récemment, j'ai trouvé un texte en regardant à la télévision un programme sur Philip Roth.
P : Oui.
J : Philip Roth que j'ai rencontré un jour au Canada, où lui faisait une lecture et moi aussi.
00'13'08
C'était à… Je ne sais plus si c'était à Montréal ou ailleurs, je ne sais plus très bien. Toujours est-il que j'ai eu le contact avec lui, j'ai écouté sa lecture, il a écouté la mienne et moi à ce moment-là, c'était l'époque où j'avais ce succès avec la machine du cœur [*Heart Beats Dust*], donc on m'invitait un peu partout en Amérique pour me faire parler de cet objet. Mais c'est tout, le contact en est resté là, on n'est pas devenus copains. D'abord je parlais très peu l'anglais et j'étais souvent embarrassé même. C'était l'époque où je venais d'arriver et je venais d'avoir ce succès mais je m'exprimais vraiment difficilement. Donc devant cet écrivain que je trouvais magnifique comme écrivain, dans sa conférence, j'ai préféré ne pas pouvoir être capable de parler avec lui.
00'14'20
Trop difficile. Cette difficulté, il faut me croire, elle est restée jusqu'à la fin de mon séjour à New York. Si je suis parti de New York, c'est que finalement je ne parlais pas l'anglais.
P : Tu crois que c'est vraiment pour ça ?
J : Il y a plusieurs raisons. La première raison c'est qu'un petit garçon de six ans qui allait à l'école a disparu et on a retrouvé sa trace – il a été tué – et c'est passé à la télévision il y a quelques années.
00'15'00
Et ce petit garçon qui s'est évanoui dans la nature, j'ai vu son visage pendant des années sur les murs de Soho car il était dans ce quartier là et moi aussi. Et avec Olga on s'est dit « quand Augustin aura six ans, qu'il ira à l'école, on partira avant ». À ce point-là tu vois. Donc c'était une décision…
P : Donc c'est l'accouchement imminent d'Olga qui vous a poussé à partir en France…
J : Voilà.
P : Et l'autre raison, c'est donc parce que tu ne parlais pas bien anglais ?
J : Et oui, je suis incapable de parler une langue étrangère. J'ai passé des années en Italie et je ne parle pas italien. Et je n'ai pas beaucoup de complexes, mais quand même celui-là il est très vivace, après dix-sept ans de séjour à New York, ne pas parler couramment l'anglais, il faut le faire quand même. [*Rires*].
00'16'02
Il faut être vraiment con quoi. Mais vraiment une connerie épaisse, c'est épais tu vois. Ah, c'est comme ça, et puis voilà.
P : Oui enfin tu dis que tu ne parles pas anglais mais tu as écrit quand même des anagrammes en anglais, tu vis avec une américaine…
J : Oui, d'accord. Mais je ne parle pas couramment et j'ai des problèmes à comprendre Julia quand elle me parle très vite en anglais tu vois ?
P : Et ça ce sont les deux raisons qui font que vous êtes rentrés en France ?
J : Et la troisième raison c'est que quand même le français c'est ma langue.
P : Ah donc c'est mieux d'écrire en français…
J : C'est mon monde quand même. D'autant plus que j'ai toujours été un lecteur. Depuis l'âge de sept ans, quand je lisais Jules Verne chez mon grand-père, j'ai appris à lire très vite. Il avait cette collection des grands volumes Rouges et or. Toute la collection de Jules Verne. Je me suis régalé.

00’17’01
P : Alors je voudrais te poser des questions sur la façon plus précise de procéder quand tu fais une anagramme. Tu en fais tous les jours ?
J : Comment ?
P : Les anagramme, tu en écris tous les jours ?
J : Oui.
P : Ça commence par quoi ?
J : Je me le demande. [*Rires*].
P : Tu te mets à ton bureau…
J : Bah c’est mon cerveau qui parle. C’est mon cerveau qui travaille là tu vois.
P : Oui mais tu les saisies…
J : Quand je n’ai aucune idée, je lis. J’ai plein d’auteurs autour de moi, plein. Des critiques, des gens très bien que je relis parce que comme je n’ai pas de mémoire j’oublie tout. Donc quand j’ai vu par exemple Philip Roth à la télévision, je me suis précipité comme un fou – c’était le soir – pour écrire la phrase qu’il venait de dire, qui va devenir probablement une des phrases les plus importantes que j’ai écrite récemment.
00’18’15
P : C’est laquelle ?
J : Si c’est là-dedans je vais te la lire mais je ne suis pas sur parce que comme je te dis… Voilà. Alors là il faudrait peut-être que la caméra se tourne. Enfin je vais te la lire tout de suite ok ?
P : Ouais, lis-la moi.
J : Je vais te lire d’ailleurs ce que j’ai entendu directement de la phrase de Philip Roth. « Ce que l’on sait, on l’apprend en l’inventant, dit Philip Roth ». Voilà.
00’19’05
Je trouve que c’est très très très… Ça sera comme une introduction pour moi. Tu as suivi ?
P : Oui. Vas-y redis-la.
J : Je vais te lire tout le texte : « En 2018 », les chiffres sont écrit au crayon… Tout ce qui est au crayon ne fait pas partie de l’anagramme.
« Hasch (du haschich)
Liens (au pluriel)
Toit Vert
“Ce que l’on sait, on l’apprend en l’inventant“ Philip Roth.
Deux coqs, os.
À Caen (la ville)
L’été
R (pour copyright) ».
Voilà.
Ça forme quarante et une lettres, en haut et en bas. Les couleurs : les mêmes en haut et en bas.

00’20’02
P : Là les couleurs tu les as choisies comment ? Parce que tu as plein de façons de choisir les couleurs. Plein de méthodes.
J : […] Là dans ce cas particulier, le *Hasch* est marron. Un *lien* ça n’a pas de couleur, ça peut être marron, ça peut être noir, peu importe. J’ai le choix. Le *toit* il est vert, *Toit Vert*. Ici ces *Deux coqs* c’est rouge, rouge comme un coq. Et *os*, je le mets marron foncé mais ça peut être marron clair, tu vois. Je ne m’attache pas tout à fait à la justesse des couleurs et du sens que le mot donne aux couleurs.
00’21’04
P : Je comprends mais par exemple, donc si os est de cette couleur ici, les o et s qui sont là-haut doivent être de la même couleur ?
J : Voilà les o il sont de la même couleur. Le o.s. il est o ici et le liens au pluriel ça donne un s ici.
P : Mais en supposant que tu n’aies pas d’autre o, que ce soit le o de toit, et qu’en même temps il y ait os.
J : Bah le o de toit c’est le o de os.
P : Oui, mais en supposant que tu n’aies qu’un o à mettre en haut et en bas…
J : Oui mais ça c’est n’importe quoi. [*Rires*]
P : Oui, mais dans ce cas-là, tu négocies avec la lettre.
J : Je suis obligé d’être…
P : Donc dans ce cas-là le o s’il était vert ici, le os aurait une tournure verte ?
J : Je mettrais o vert s’il n’y avait pas d’autre choix. Parce qu’on peut toujours discuter en disant « un os c’est pas vert ». Je dirais « très bien mais si je le colore en vert il serait vert », enfin c’est aussi idiot que ça. C’est pour ça que je dis que l’idiotie c’est très important.
00’22’06
P : Donc tu peux négocier avec la couleur des lettres.
J : Voilà. Je négocie toujours avec les lettres. C’est une aide pour moi, que j’applique volontiers, c’est vraiment l’idiotie.
P : Ah ouais. À ce point l’idiotie, c’est à ce point…
J : Ah c’est très très important. Et d’ailleurs j’ai un copain qui a écrit un livre sur l’idiotie que tu devrais connaître.
P : Oui Jouannais.
J : Jouannais.
P : Mais en même temps justement c’est très systématique quand même…
J : Ah bah c’est systématique !
P : Donc c’est pas si idiot que ça.
J : Ah bah non mais… [*Rires*].

P : C'est plutôt malin.
J : L'idiotie ça me sert… [*Rires*]. C'est le système.
P : Est-ce que ça te sert à retomber sur tes pattes ?
J : C'est évident. Évident. Si j'ai besoin d'un x, il est souvent là à côté de l'anagramme pour me dire la quantité de lettres qu'il y a.
00'23'04
P : Comment est-ce que tu décides, où se pose l'horizon dans ta phrase ?
J : Alors moi, ce à quoi je tiens, c'est à la phrase de Philip Roth. Ça je ne peux pas la changer. C'est lui qui l'a dit, je le cite, je ne peux pas y toucher tu vois ?
P : Mais tu la coupes à quel endroit, pourquoi et comment ?
J : Ah bah je la laisse telle que je l'ai dite là. Dans sa conversation ça continuait tu vois ? J'ai perdu un petit bout à la fin en me levant comme un fou pour écrire vite la phrase parce que je l'oublierais tout de suite.
P : Là tu écris par exemple : « ce que l'on sait on l'apprend » et là tu coupes. Et tu passes en dessous. Et pourquoi tu passes en dessous à ce moment-là ? Et pas par exemple « ce que l'on sait on l'apprend en ».
00'24'05
J : Mais parce que ça tient au système. Ça tient aux quantités de n ici par rapport à ici, les quantités de a ici par rapport à ici tu vois ?
P : Mais alors ça veut dire que quand tu fais ton anagramme, tu pourrais… À un moment donné tu peux faire passer un mot du haut en bas, de ce qu'il y a en dessous ou au-dessus de la ceinture.
J : Ah bah je peux le faire, quelques fois j'ai même découpé un mot. Avec un tiret, en deux pour arranger l'équation, pour la justifier.
Mais je voulais te montrer la deuxième… Par exemple ça, c'est con tu vois, mais c'est tellement rigolo. « Un quart d'heure à partir de cette formule qui a été dite par le maréchal de la Palisse. Un quart d'heure avant sa mort Monsieur de la Palisse vivait encore ».
00'25'11
Ça fait sourire ça. Et c'est bien ce qu'on cherche. Donc voilà, je décide, je fais l'anagramme. Et il est simple, il est très simple. Et c'est suffisant pour moi, d'en faire une anagramme. De passer une journée ou une demi-journée ou trois mois à faire l'anagramme. Tant que je n'aurai pas fait l'anagramme, que ce ne sera pas fini, je continuerai. Mais comme c'est court et que j'ai un mécanisme intellectuel incroyable pour faire cette gymnastique avec les lettres, à faire des mots tu vois. C'est fabuleux.
00'26'00
C'est une gymnastique magnifique tu vois ? Qui est naturelle.
P : Et pourquoi maintenant toutes tes anagrammes – ce n'était pas le cas avant – gardent toujours ce système de ligne d'horizon ?
J : Comment ça ?
P : Bah au début tu as fait des anagrammes qui avaient d'autres systèmes, où par exemple tu avais un texte qui avait une classification par famille de lettres.
J : Ah d'accord. J'ai toujours l'équation.
P : Ouais.
J : J'ai toujours eu l'équation de toute façon. Mais au départ, ce que je faisais, c'était de constituer une palette de couleurs, c'est-à-dire essentiellement des mots de couleur, tu vois ?
P : Oui je me souviens oui.
J : Avec cette liste que constituait la palette de couleurs, j'inventais un texte au fur et à mesure.
00'27'00
Et si tu veux, je crois que ce serait très intéressant que tu filmes cette toile que j'ai faite deux fois, l'une avec le tube, qui s'appelle *Rose à Rome*, que j'ai ici, on va l'étendre sur le lit ou par terre, si ça t'intéresse. Là tu auras l'objet avec.
P : Ah oui, oui !
J : On fait ça ?
P : Oui, oui.
J : Tu comprendras beaucoup plus le mécanisme.
P : Bah tu veux le faire maintenant ?
J : On le fait maintenant allez.
J : Il ne faut pas faire grand-chose. Il faut la trouver c'est tout. Bon alors, où est-ce qu'on pourrait la mettre ?
P : Là non ? Tu veux la pendre ou la mettre au sol ?
00'28'00
J : Non on va… Tiens tu pousses la table [on pousse la table avec Chloé]. Non non par là-bas, complètement. Je vais la mettre ici.
Chloé : Encore ou pas ?
J : Non pas plus, c'est pas la peine. Je vais la mettre comme ça. Dans quelle direction ? Là comme ça ? Voilà. C'est très intéressant parce que ça, ça montre à la fois les premières anagrammes que j'ai réalisées et la façon dont je l'ai faite.
00'29'03
Je l'ai écrite d'abord avec une brosse que Hervé Loevenbruck a vendue à Turin, et

je l'ai faite avec le tube. C'est-à-dire que… Tu enregistres là ce que je dis ?
P : Ouais.
J : Je tendais cette toile verticalement du plafond à Pierrefeu dans mon atelier, et la toile était tendue de façon à ce que je puisse écrire avec le tube, c'était assez souple pour que j'écrive directement avec le tube. Je vais te le lire si tu veux.
P : Oui.
J : « Amande ». Attend il faut que je mette mes lunettes.
00'30'00
J : Tout marche très bien ? Ça va Chloé ?
C : Oui.
P : Non, parce que tu sais, on est des caméramans en herbe, alors on n'est pas sûrs du résultat.
J : J'y vais ?
P : Vas-y envoie la purée.
00'30'23

J : Amande
bleue bleues bleues
bleuet bleuet bleuet
caca d'oie caca d'oie
châtain châtain châtain châtain châtain
chocolat chocolat chocolat
coquelicots coquelicots coquelicots
doré
fer fer fer fer
écrevisse écrevisse
jaune jaune jaune jaune
lavande lavande
lilas lilas lilas lilas lilas lilas lilas
mandarines mandarines mandarines
marrons marrons
melon melon melon
noire noire noire noire noire noire
pâte d'amande pâte d'amande
pourpre pourpre pourpre
pruneau
rosée rosée rosée rosée rosée
rouge
rouge vif
terreux terreux
violette violette violette violette violettes violettes

Rose à Rome
En route pour Subiaco, aux environs de Rome, Léon, sa femme Rose et leur fille précoce Rosa, entendent un paon.
« Léon ! Léon ! »
« Ah ! la bonne heure, Rosa » dit Rose
Pendant le pique-nique, Léon gai luron (un scotch derrière la cravate) fait la roue :
« Ah, ça ! je vole, je vole – c'est ça – c'est ça si si si je vole ! »
Et patatras !
Il tombe - patatras ! Il se déboite la clavicule -> une horreur !
« ciel ! ciel ! papa ! »
« Mon dieu – Léon ! Ah ! Lala lala »
« Ciel ? – brrr » crie Léon furieux – « la sale bête !
vite ! vite ! Rose -> à Rome ! »
« Ah ! d'accord ! » « S.O.S. ! S.O.S. ! Faites vite ! »
Et il ajoute, tel dans un nuage, en vidant calmement son troisième verre de chianti :
« Rome arrose ! Ciao ! »
Quel clin d'œil.

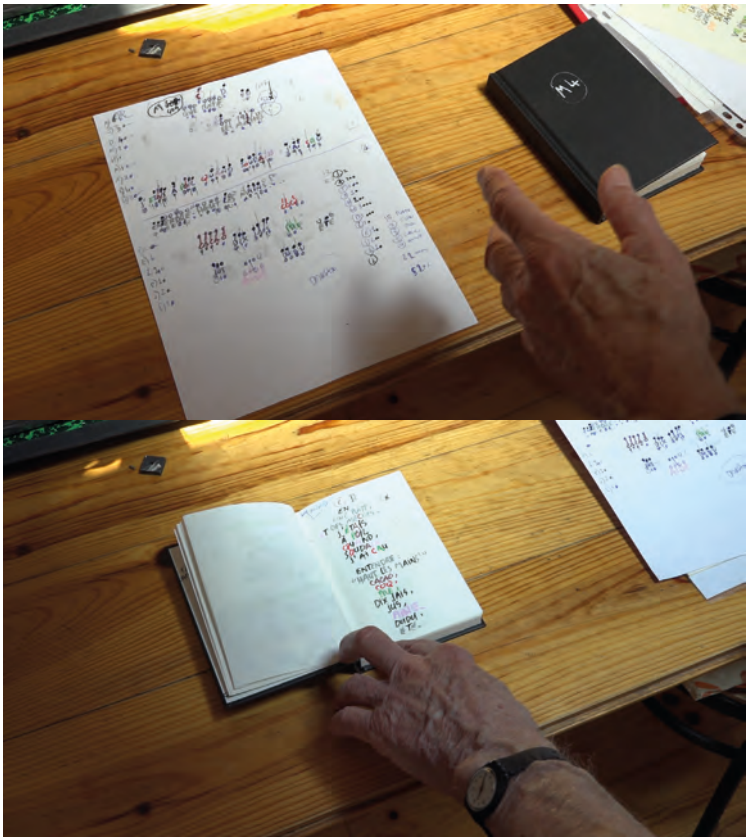
Voilà. Là j'avais fait un chef-d'œuvre.
00'32'06
[*Rires*].
P : Et c'était autobiographique ?
J : Et c'était inventé.
P : Ah ouais ?
J : À moitié inventé.
P : Parce que le coup de la clavicule on a l'impression que c'est un truc que tu as vécu.
J : Non non ça c'est inventé. Ce que je n'ai pas inventé c'est Subiaco. J'allais à Subiaco, dès 1945 après la guerre. J'ai filé au Pôle Nord où je suis resté des mois, en Suède. Et ensuite, dès mon retour, j'ai traversé l'Europe pour aller à Rome, où j'avais une fiancée. Que j'avais rencontrée pendant la guerre, que j'allais retrouver.
00'33'00
Qui était repartie en Italie après la guerre. Voilà l'histoire. Donc j'allais en Italie et j'en profitais pour… J'avais décidé d'être peintre. Donc j'allais visiter tous les musées, etc. Et j'avais entendu dire, je ne sais pas par quel hasard, qu'à Subiaco il y avait un… Ah oui oui ! J'étais à Subiaco précisément pour une raison simple, c'est qu'un de mes frères était bénédictin. Il est mort dans la « folie ».
P : Et il était là-bas ?
J : Il n'était pas là-bas mais il y avait une… J'avais donc parlé de Subiaco pour… je ne sais pas ça, j'ai complètement oublié. Toujours est-il que me voilà à Rome et je décide d'aller à Subiaco pour voir les fresques, chez les Bénédictins, dans le couvent bénédictin de Subiaco. Voilà. Donc j'ai mêlé tout ça dans l'histoire de Rose à Rome.
00'34'00
Mais c'est fou de penser que cette toile, ce texte, je ne sais pas combien de temps ça m'a pris, peut-être un mois, peut-être deux mois je ne peux pas te dire. Parce que je ne sais plus combien il y a de lettres, il y en a…



NICE
180604_chez_Jean_Dupuy
LIRE_UNE_ANAGRAMME

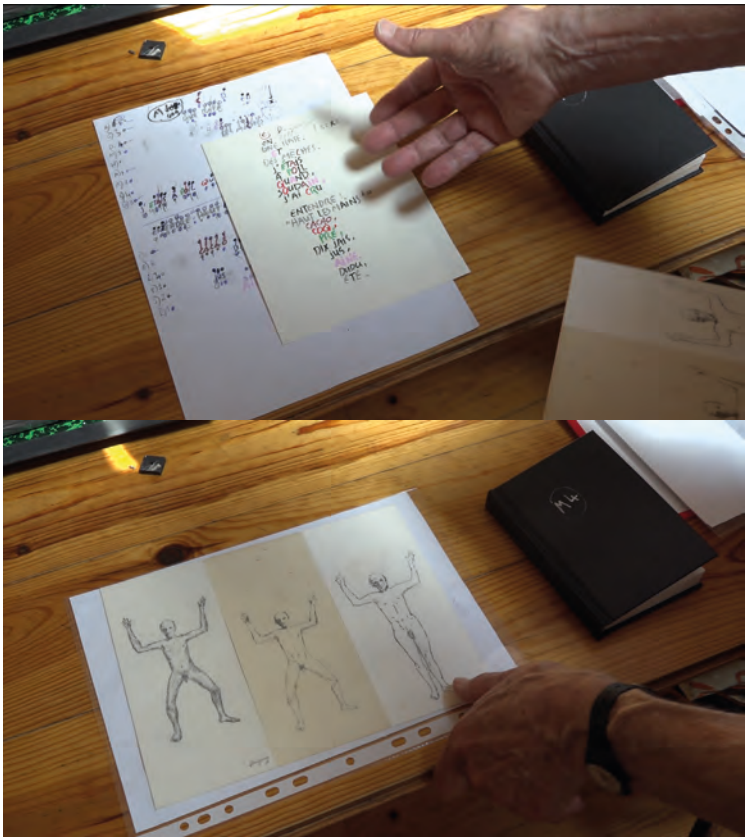
P : 494x2.
J : Voilà. 494x2. Donc je te dis il y a le sujet Subiaco, à Rome… Je me suis amusé à donner le nom de Rose, sa femme Rose et leur fille précoce Rosa. Ça c'est plutôt influencé par Duchamp Rrose Sélavy tu vois ? Enfin, involontairement, ou volontairement, je ne peux plus te le dire ça… Peu importe. D'ailleurs en fait, j'ajoute, pour répondre à ta question…
00'35'00
Souvent, en lisant et en écoutant quelque chose, je retiens des choses qui m'intéressent. Je ne sais pas pourquoi ça m'intéresse plus que d'autres mais c'est comme ça. C'est pour tout le monde la même chose. Mais comme dit Roth, « on le sait ». Mais on doit le savoir d'avance, tu vois, presque.
P : Là, le système est différent des anagrammes que tu fais actuellement.
J : Ça c'est très différent. Il y a la construction à la fois de la palette de couleurs et du texte.
P : Et du texte voilà. Et maintenant, celles que tu fais sont différentes mais en plus, elles sont courtes. Et ce que tu racontes parle aussi de quelque chose de plus en plus fugace.
J : Bien sûr. Mais je n'invente plus maintenant. Je n'invente plus une histoire. Ou, oui, peut-être que j'invente encore, je ne sais pas.
00'36'07
Je vais te dire… L'invention pour moi c'est quand je fais un texte que je trouve intéressant pour plusieurs raisons. Je pense que chaque texte que j'écris devrait représenter une introduction. C'est ce que j'essaye de faire. Tu vois ce que je veux dire ? Chaque texte, chaque anagramme, c'est quelque chose qui est essentiel. Alors ça dépend, ce n'est pas vraiment évident, je ne fais pas tous les jours un chef-d'œuvre.
P : Attends, je ne suis pas sûr de comprendre. Chaque anagramme pour toi serait une espèce de substantifique moelle de ce qu'il faudrait conserver ?
J : Voilà exactement. Jusqu'à présent je me limite parce que c'est comme ça.
00'37'08
J : Bon, donc ça c'est la première façon que j'ai eue de faire des anagrammes en créant à la fois la couleur, la liste de ces mots et en même temps de raconter une petite histoire.
P : Et à quel moment tu t'es mis à utiliser les feutres Posca ?
J : Très vite parce qu'en plus c'est intéressant, parce que c'est limité à dix-sept couleurs le Posca.
P : Ah bon ? Il n'y a que dix-sept couleurs ?
00'38'06
J : Que dix-sept couleurs oui [en fait maintenant la gamme s'est étendue à 59 couleurs, mais il ne faut pas semer la zizanie…]. Alors c'est très limité quand même, il faut bien que je me limite quand même. Et ça suffit. Je m'en contente tu vois… [montre la toile posée au sol] Là par exemple l'amande c'est plus ou moins amande. Et ça, j'ai décidé que ça ne m'intéressait pas tellement d'être au plus près de la couleur que représente le mot. Bon, je sais, le bleu est différent, le caca d'oie c'est presque ça tu vois ? Le fer, lavande aussi, tu vois c'est juste. Mais là ce sont des couleurs acryliques ça. […]
00'39'00
J : D'abord pour le faire c'est un mois ou deux, pour l'écrire, ensuite, mettre les couleurs, c'est les Poscas, c'est la deuxième étape. J'ai fait des toiles au départ en anglais. Je ne sais pas si j'ai un exemple ici mais on ne va pas montrer trop d'exemples. Mais c'est pour ça qu'en fait j'ai très vite décidé de revenir en France. Je ne connaissais pas assez l'anglais pour me permettre de…
P : De continuer à écrire… En même temps, Pierrefeu, il n'y a pas beaucoup de monde qui passe. […]
00'42'04
P : Est-ce que tu peux me montrer une feuille où il y a les premiers jets, les premiers montages d'une anagramme ? Parce qu'en fait tu as plein d'étapes. Tu as tes feuilles de brouillon, tu as tes petits carnets qui sont ta base de données…
J : Attends. Là on a fini avec ça. On va le ranger peut-être.
Chloé : Je voulais juste faire une photo.
J : Tu veux faire une photo ?
P : Il est beau hein.
C : Il est très beau.
J : Je ne peux pas passer par là…
C : Oui, oui, attendez je vais enlever l'appareil.
P : Ah il y a une ombre en plus.
J : Tu veux une échelle ?
00'43'00
P : Tu veux pas le tenir debout ?
J : Oui, oui, je veux bien.
C : C'est mieux si c'est Jean quand même.
P : Ah super !
C : Tu n'as pas un socle ?
P : Bon, je ne vois pas ta tête, c'est pas grave. Attends ! Ah oui mais je n'ai pas le bas du texte. Merci.
J : Tu filmes ou tu photographies ?
P : Les deux. Attends je vais te le filmer.

J : Je vais attraper un torticolis.
P : Pas un torticolis ! Mais tu peux baisser.
J : C'est bon ?
P : Ouais.
00'44'00
P : Tu en as fait combien d'exemplaires de celui-là ?
J : J'en ai fait que deux. L'autre est à la brosse. Il est beaucoup plus joli. Il est plus fin. C'est beaucoup plus long.
P : Mais celui que tu as fait à la brosse, c'est un récent ?
J : Je l'ai fait après. Je l'ai fait d'abord comme ça, pour des raisons de paresse.
P : Ah oui ?
J : Oui. Souvent j'ai travaillé avec le frère de Xatrec, Mathieu, qui me disait : « vert, rose, deux roses, deux verts ». Je ne savais même pas le mot que j'allais écrire, enfin il me dictait. Un jour il s'est trompé, on a dû refaire tout le truc.
00'45'00
[*Jean enroule la toile*.]
J : Voilà. Donc c'est une bonne idée d'avoir fait ça non ?
P : Oui. J'aimerais bien filmer, si ça ne t'ennuie pas, tes différentes étapes.
00'46'05
J : On va commencer par la dernière. C'est celle-là. Ce livre que je t'ai montré, les brouillons ?
P : Oui, les brouillons. Parce qu'en fait c'est avec ça que tu démarres ?
J : C'est avec ça que je démarre. […]
J : Alors là… [sort le brouillon avec le décompte des lettres et le dessin du petit autoportrait à poil]
00'49'00
J : Tu l'as prise ?
P : Oui. […]
00'51'00
Donc, là tu veux que je le lise ou pas du tout ?
P : Oui je veux bien que tu nous le lises et je veux bien que tu m'expliques si c'est pas un secret…
J : Alors : « ©D (pour Dupuy)
Une rate, 52 lettres 2 fois. »
Alors :
« Une rate et des mèches.
J'étais à poil quand soudain j'ai cru entendre "Haut les mains !"
Cacao coq près dix jais jus haine Dudu été » […]
P : Donc là par exemple, quand tu as commencé à faire cette anagramme, tu avais ton dessin, t'as eu l'idée de la phrase. Tu t'es dit « j'étais à poil quand soudain j'ai cru entendre haut les mains » paf !
00'54'00
J : C'est exactement ce dont je parlais c'est-à-dire que je trouve l'idée. C'est-à-dire la relation entre deux choses. Tu comprends ?
P : Oui, je comprends. Mais je t'écoute.
J : Donc, l'idée d'exploiter ce dessin, je ne peux pas te dire d'où ça vient. Mais tout d'un coup, en regardant ça, je me suis dit « Tiens qu'est-ce que je vais faire avec ça ? » Voilà. C'est comme ça que ça se passe. Exactement comme ça que ça se passe. C'est-à-dire qu'à partir d'une chose, soit d'un dessin fait, soit d'une pensée quelque part, soit d'une pensée d'un autre quelque part, enfin peu importe, c'est pas peu importe c'est… J'ai l'idée. Voilà. Et l'idée… Pourquoi tout d'un coup de ça je passe à ce texte ?
00'55'00
Bah c'est compréhensible. [*Rires*]. Je n'ai pas besoin de l'expliquer.
P : Oui, on pourrait se dire aussi que tu fais ta prière, ou autre chose. « Haut les mains ». C'est drôle.
J : Je ne fais pas ma prière à poil, les bras en forme de u tu vois ? Voilà.
P : Donc une fois que tu as écrit ça.
J : 209 ? 209 le voilà. Donc ça devient ça… bah on lit, quoi. Mais on lit mieux. [montre la page de son petit carnet]
P : Une fois que tu as écrit ta phrase tu comptes tes lettres.
J : Non je ne les compte pas, je regarde combien il y a de a, de b, de c, etc. sur cette colonne-là. Ils ne sont pas encore en couleur. Ensuite, je vais les mettre en couleur. « Des mèches »… Des mèches ça peut être de toutes les couleurs mais c'est plutôt gris dans ce cas-là, tu vois ?
00'56'09
Il y a des choses qui n'ont pas de couleur du tout. Une rate, ça peut être la femme d'un rat, ou ça peut être une rate, ça serait rose, la rate l'organe. Tu vois ce que je veux dire ?
P : Oui.
J : Là j'ai le choix. Donc ça le choix je le fais sans y penser. J'ai mis du gris. Il y a beaucoup de gris c'est comme ça. Mais je ne peux pas t'expliquer pourquoi j'ai choisi entre rate le chat et rate l'organe. Pourquoi j'ai choisi le chat. Tu vois ce que je veux dire ?
P : Je comprends. Mais par contre, comme tout se passe sur cette feuille, par exemple, tu as compté tes lettres donc tu sais qu'il faut équilibrer, qu'il faut rajouter, disons deux b en bas…



NICE
180604_chez_Jean_Dupuy
LE_TEMPS_DES_ANAGRAMMES

00’57’05
J : Ça c’est facile parce que je vais compter, par exemple, le p. Le p, il y en a un seul tu vois ? Il n’y en a pas deux, il y en a un seul. Poil, p. Il donne près.
P : Tu aurais pu écrire pie.
J : J’aurais pu écrire pie, ça aurait été noir. À ce moment-là, j’ai fait la balance, j’ai fait l’équilibre entre toutes les possibilités.
P : Dans ta tête ?
J : Dans ma tête. Et quand j’ai besoin d’un i, tout de suite je vais mettre pie. Et par la suite, j’aurai un r à placer et un i à supprimer possiblement donc je vais changer la couleur tu vois ?
00’58’03
P : Et cette gymnastique n’est qu’une gymnastique intellectuelle ? Tu n’as pas une autre feuille par exemple où tu mets tes mots ?
J : Non non non, j’ai assez de mémoire pour me rappeler de tout ça. Ça c’est la gymnastique tu vois ? Ça se passe complètement dans mon cerveau tu vois ? Ça va vite. Je vais vite. Parce que ce type de texte-là, par exemple, parfois je le fais en une heure. Et je suis très content quand je fais très vite.



NICE
180604_chez_Jean_Dupuy
LE_TEMPS_DES_ANAGRAMMES

P : Et ces mots-là par exemple ? [en bas à droite de son brouillon]
J : Ça c'est l'addition de tout ce que j'ai fait pour donner le 52. Il y a quinze rates, c'est-à-dire quinze grilles. Entre des mèches et une rate (ces grilles), j'ai compté quinze et quinze. Voilà. Donc je les note : quinze rates. Coq il y en a trois, tu les vois ?
P : Oui.
J : C. O.Q.
00'59'01
P : Ah oui, là tu les comptes par couleur.
J : C. O. Q. Par couleur par couleur. Trois. Un deux trois. Etc. Donc je les place ici. Cacao, etc. Je fais l'addition, il y a cinquante-deux par deux. Voilà. Il faut qu'il y en ait autant. Ah quelques fois même je me permets, quand c'est très court comme là, c'est possible, au lieu de calculer approxa, approxi… qu'est-ce que je veux dire ?
P : Approximativement.
J : Approximativement. Je pense que j'ai trouvé le résultat, je vais compter très vite, c'est très rapide de compter pour savoir si c'est juste. Et très souvent, il manque une lettre. Donc il faut que je recalcule tout.

P : Ah donc ça veut dire qu'il y en a que tu sens venir ?
J : Eh bien voilà. Je pense que quelquefois j'ai réussi mon coup, mais c'est pas souvent.
01'00'01
J : Donc je continue ? C'est un calcul. J'ai une machine à calculer incroyable.
P : Et ça entretient énormément la mémoire.
J : Enfin, la mémoire récente, la mémoire de l'instant. Parce que je ne peux plus compter sur la mémoire, sauf en ce qui concerne ma vie. Je me souviens de détails incroyables sur moi-même et ce que j'ai fait dans tous les domaines. Ça j'ai l'impression que je ne perds pas cette mémoire-là, mais on ne sait jamais.
P : Et ensuite, comment est-ce que tu rythmes l'ordre de tes mots ? Comment tu les appelles ces petits mots en plus ? Parce que t'as ta phrase principale « j'étais à poil quand soudain j'ai cru entendre haut les mains ».
J : Oui.
P : Puis « une rate », « cacao » …
J : Il n'y a pas de mot pour ça. Il n'y a pas de qualificatif.
P : D'accord. Donc ça veut dire que quand tu en parles tu les nommes comment ? Les mots en plus ?
01'01'07
J : Ah bah ce sont les mots qui sont cachés. Que je retrouve. C'est ce que dit un texte. Je ne te l'ai pas encore trouvé ce texte. 409. Voilà le texte ici que j'ai écrit tout de suite. Après ça, c'est ici. Voilà. 409. « Mettre avec trois dessins autoportraits faits à New York City ». J'indique, pour quelqu'un qui voudrait faire un livre par la suite quand je ne serai plus là, la possibilité de tout retrouver.
P : Oui.
J : Donc un jour tu auras besoin peut-être… Alexandra te téléphonera pour te dire, est-ce que par hasard vous savez si ? Il y a trois personnes pour répondre. C'est toi, c'est Alexandre, mon neveu, que tu connais ?
P : Non je ne le connais pas.
J : Et Christian Xatrec que tu connais.
01'02'12
P : Oui, bien.
J : Tiens voilà quelque chose de très important comme texte ici, « à mettre comme une introduction ». « C'est la vie, curiosité quotidienne, de soi-même, jamais vraiment satisfaite, chaque jour renouvelée ». Ok. Et c'est Francis Picabia.
P : Oui, c'est super ça.
J : Je m'appuie beaucoup sur les autres pour écrire mes textes aussi. Mais j'ai l'honnêteté de le dire, parce que ça n'aurait pas de sens si je prenais ça pour moi, tu vois ? C'est pour ça que je lis toujours, j'ai plein de livres, je les lis, je les relis.
01'03'01
En cherchant des idées ? Quand je suis sans idée. Ce qui m'arrive souvent.
P : Et ces petits mots cachés, tu les mets dans un certain ordre à l'envie ?
J : Oui, comme ça, sans vraiment… Ça n'est pas important du tout. Le choix, je ne peux pas te dire, c'est comme ça, au fur et à mesure des choses.
P : Est-ce que dans certains cas tu te dis : « Je fais ma phrase en essayant d'avoir le moins possible de mots cachés » ?
J : Ah oui.
P : C'est quand même l'un des objectifs ?
J : Un des objectifs. D'en dire le moins possible. Alors, je suis très content. J'ai écrit des textes récemment, en dix-sept mots, c'est l'un des derniers tu vois. Quarante-et-un mots c'est déjà court. Vingt-et-un mots. Tiens vingt-et-un mots.
01'04'01
J'aime bien quand c'est court comme ça. Alors là je mets « Ce 28/5/18 », de temps en temps je mets la date exacte et de temps en temps non. Je ne peux pas te dire pourquoi, c'est comme ça. Je fais.
P : Et là par exemple, c'est pas 2017 ?
J : J'ai mis dix-sept, je ne sais pas pourquoi, c'est comme ça.
P : Et c'est vrai ?
J : Ce n'est pas vrai. On est en dix-huit, je l'ai fait en dix-huit en plus.
P : Ah donc pour tes archivistes ça va être un enfer…
J : Un enfer. J'aime assez cette idée-là. [*Rires*].
J : « Ce 28/5/18 thé poil get rid of it expose to light ». Ça veut dire « débarrasse toi de ça en l'exposant à la lumière ». Parce que pour moi la lumière, ça aide et ça tue.
01'05'00
On tue parce qu'on a trop de lumière, on ne peut plus supporter. Enfin ça c'est moi qui l'ai dit mais on peut dire n'importe quoi.
P : Donc ça ce c'est pas une citation du tout ?
J : Non. Donc voilà.
P : Ici on a sir, tif.
J : Alors tif, tu sais ce que c'est ? C'est des cheveux.
P : Un tif [gadget]
P : Tu n'inventes jamais de mot ?
J : Quelquefois, je crois, une fois je

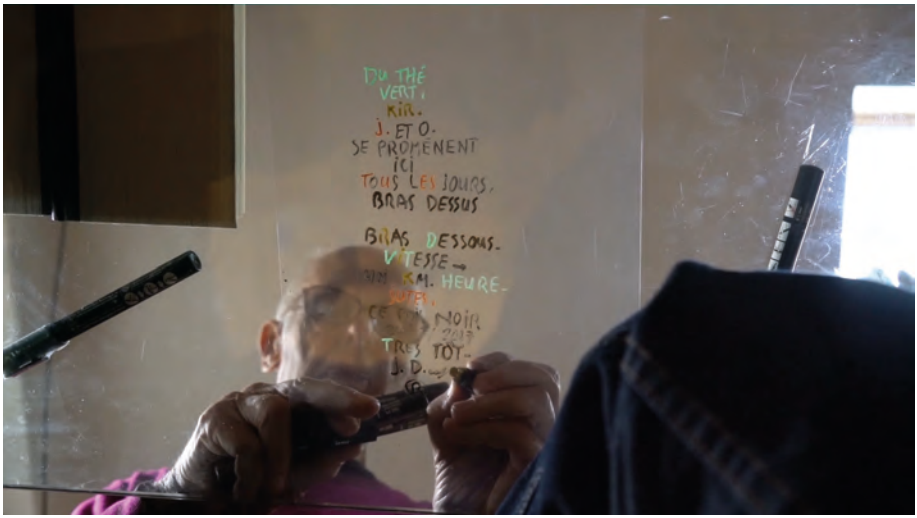
doutais, je voulais inventer un mot, il était trop drôle mais je ne peux plus te dire lequel. Je l'ai fait une seule fois. Non je préfère que ça soit bien, que la base soit bien solide tu vois ? J'ai un petit dictionnaire de poche, très rapide, et voilà. Mais quelquefois j'utilise les dictionnaires aussi dans lequel je trouve les définitions, quelquefois une idée dans la définition enfin tu vois. Mais le moins possible. […]
01'06'00
J : Tu sais le cerveau, il te surprend tout le temps. Suivre son cerveau comme ça c'est incroyable. Je l'appelle Lulu d'ailleurs ou Dudu, j'ai trois mots aussi, ça c'est très important.
P : Dudu, Lulu… ?
J : Dudu, Lulu et Dudu… Dupuy. C'est les trois.
P : Et Ypudu tu ne l'emploies pas ?
J : Quelques fois j'emploie Ypudu.
P : Mais moins ?
01'07'00
J : Moins. Quand je place un y et que je n'ai pas de solution, il m'est arrivé de signer avec Y à l'encre. Ypudu et le reste au crayon. Parce que les signatures sont souvent au crayon. Ah mais ce sont des petits secrets de polichinelle ça. [*Rires*]. […]
P : Et alors ça, ce que t'as en main ? [son petit carnet noir] Quelque part, c'est l'objet le plus important.
J : Si je perdais tout, si y'avait le feu par exemple, je prendrais tous les petits carnets tout de suite.
P : Que les petits carnets ?
J : Oui. Le temps de m'en aller tu vois ?
P : Parce que pour toi, ça c'est plus important que ça par exemple ? [le classeur avec les anagrammes]
J : Là il y a tout. À partir de ça, tu fais ça, tu vois ?
P : De tout façon ils ne sont pas limités en nombre ?
J : Non ça c'est l'exemplaire pour l'impression. Pour faire le livre. Ok ?
P : Mais, par exemple, quand tu les vends, c'est ça l'original que tu vends ?
01'08'16
J : Ça c'est l'original que je vends. Que je ne vends pas d'ailleurs. [*Rires*].
P : Oui, mais ça c'est un problème pour ton galeriste, pas pour toi.
J : Oui, oui, c'est ça.
P : Mais, ceux-là, tu peux en faire autant que t'en veux ?
J : Pourquoi j'en ferais autant que je veux ? Je peux en faire deux, quand je fais un cadeau… Quelquefois je fais un cadeau à ma cousine que j'aime beaucoup, je lui fais un cadeau pour lui faire plaisir.
P : Mais ils ne sont pas numérotés en quantité.
J : Non mais ils sont très limités en quantité.
P : De fait, naturellement.
J : Parce que je ne triche pas. Ce serait difficile pour Hervé [Loevenbruck] de vendre si on savait que j'en faisais cinquante… ou dix, ou même six, ou même quatre. J'évite, j'évite…
01'09'00
J'évite le plus possible la répétition. Par honnêteté, pour moi d'abord et pour Hervé aussi tu vois ? […]
P : En même temps, par exemple, ce petit bonhomme, tu l'as fait plein de fois, tu l'as reproduit aussi sur des papiers de soie, etc. [autoportrait au bras levés « haut les mains ! »]
J : Je l'ai reproduit oui.
P : Ça devient une espèce de matrice ?
J : C'est une matrice oui c'est ça. Et je n'en ai pas fait beaucoup, parce que j'en ai fait des grands aussi. Mais tu sais, le départ c'est un an. Ça m'a pris un an pour faire ce dessin. À New York. Enfin un an, quelque chose comme ça. À partir d'un film et d'une photo, j'ai fait ce dessin et je n'y arrivais pas.
01'10'02
Je n'arrivais pas à faire le pied droit je crois. Je n'arrivais pas à le mettre en perspective. Jusqu'au jour où, j'avais pris du hasch pendant la nuit, et je me souviens que Claudio Badal, mon copain, m'a visité, je lui ai dit « me dérange pas. Je suis en train de refaire le nu et j'ai trouvé la solution pour le pied droit ». Parce qu'il me suivait, on se voyait tous les jours. C'est un copain chilien qui est toujours là et qui est incroyable. Qui m'a beaucoup beaucoup appris. Un grand esprit. Claudio Badal. Voilà. Et le matin, j'ai fini le pied, j'ai fini le dessin, et je venais de rencontrer Olga. Donc j'ai pris un taxi, pour aller plus vite, pour pouvoir la surprendre.
P : Au pied du lit ?
J : Au pied du lit, et il était trop tard, elle était partie chercher du pain avec ses deux petits.
01'11'06
Elle avait quitté son mari, et je venais de la rencontrer tu vois ? Donc on était fous d'amour.
P : En fait tu allais prendre ton pied.
J : Bravo. Bravo. Tu es brillant.
P : C'est important que les anagrammes, parce que c'est *une* anagramme… Est-ce que c'est important que les anagrammes soient féminines ?

J : Eh bien c'est amusant, parce que je vais dire un secret, le premier livre que j'ai fait c'est *Ypudu*. C'est quand même beaucoup d'années, ça a duré dix-sept ans quand même.
P : Pour le faire ?
J : Pour le faire. Non pas dix-sept ans… mais beaucoup d'années quand même.
01'12'00
Il s'agit de Léon. Léon, Léon. Mais très souvent je mets elle. Ça m'amuse parce que L c'est féminin.
P : Attends je ne comprends pas. Tu mets L. Ah L à la place de Léon ?
J : L. Dans *Ypudu* il y a beaucoup de L. Donc c'est le côté féminin comme ça. Ça c'est l'influence, pas besoin de le cacher, de Marcel Duchamp. D'une façon ou d'une autre, il m'a beaucoup influencé.
P : Bah oui, évidemment.
J : Sans y penser d'ailleurs.
P : S'il y'a un artiste qui relie le boulot de Duchamp en permanence, c'est bien toi.
J : Ah bah oui c'est bien moi.
P : Mais ça veut dire que ça vient mine de rien ?
J : Je suis impertinent avec lui. Le *ptit rouge*, tu vois. [*Rires*].
00'13'00
P : Oui, c'est très fort. Ça demande moins de temps en plus.
J : Mais je suis sûr que ça lui plaît. [*Rires*].
P : Ah, je pense qu'il serait fan de toi.
J : Mais la chance que j'ai c'est que j'ai des amis, j'ai beaucoup d'amis vraiment, je n'ai pas tellement beaucoup d'amis, mais j'ai des amis sur lesquels je compte. Voilà. Tout le temps. Je n'ai pas besoin de les nommer.
P : Pourquoi tu aimes la brise de Nice ? Ah là on part dans tous les sens mais…
J : Simplement parce que c'est la bise, c'est la façon de dire la bise. Au lieu d'envoyer la bise que tout le monde dit « bise, bise, bise », j'ajoute un petit r tu vois… ?
P : Un petit r léger.
J : Un petit r léger. Voilà. Pas besoin d'expliquer tout.
01'14'01
J : D'ailleurs quand je dis « je t'envoie la brise de Nice », quelques fois j'ajoute « la mer est déchainée ». Mais je ne sais même pas si elle est déchaînée, je n'ai même pas vu la mer. [*Rires*]. Je triche quelques fois comme ça tu vois ?
P : Est-ce que tes anagrammes ont quelque chose de vivant ? Est-ce que ce serait un peu comme de petits animaux qui auraient leur propre vie ?
J : Ça c'est pas à moi de le dire…
P : Parce que les choses se mettent en place un peu quand même. Toi tu démarres la machine et…
J : Moi je contrôle le plus possible. En essayant d'organiser tout ça le plus possible. Mais l'ordre que j'ai, c'est difficile de parler d'ordre aujourd'hui parce que j'avais un assistant pendant trois ans qui avait mis tout le livre de *Here* sur un disque dur, qui s'est suicidé, pour une histoire stupide, et tout a disparu.
00'15'05
Le disque dur compris. Donc j'ai un désordre total tu vois ? Tous ces livres, grande quantité de livres, tout ça, ce sont des livres remplis de textes. Pour trouver quelque chose maintenant, je ne vais pas m'amuser à tout ouvrir. Quelquefois je veux vraiment le faire, j'ai perdu une journée entière pour savoir où c'est. Parce que j'essaie de les placer par index, mais les index, c'est fatiguant pour mes yeux de ne lire que les index. Parce que ce sont des choses qui demandent beaucoup d'attention et je n'ai pas les yeux pour ça maintenant. Physiquement, je perds la vue. Petit à petit. Je le sais parce que j'ai besoin d'être opéré de la cataracte.
01'16'00
J'ai des yeux qui sont fragiles, j'ai des poussières dedans en permanence. […]
01'17'10
Comme on se fait toujours, comme on dit, pas de paradis ici.
P : C'est pas le paradis ?
J : C'est pas le paradis.
P : Ouais mais tout à l'heure Olga disait que c'est une île. […]
J : 409, 408.
P : En fait tu fais des anagrammes comme tu respires quoi.
C : En fait c'est ce que je me disais…
J : Je fais des anagrammes comme je respire ? Je fais des anagrammes… Merci beaucoup tu m'as donné l'idée.
01'21'00
Ce qui m'intéresse le plus c'est ce langage… *Écrit*. … populaire.
P : Direct.
J : Direct. C'est ce qui m'aide le plus en fait tu vois ? C'est d'essayer de rester sur ce niveau-là. Tu vois ce que je veux dire ? Heureusement que tu vois ce que je veux dire.
P : Oui, je vois ce que tu veux dire.
J : 109.
C : C'est pas pour ça aussi un peu que ça vous importe peu d'être catalogué peintre ou poète ?
J : La qualification n'a pas beaucoup de sens si ce n'est que c'est commode.



NICE
180604_chez_Jean_Dupuy
LA_TABLE_DE_TRAVAIL (II)

01’22’02
C’est commode de qualifier les choses. Bon, pour la conversation, ça aide, la qualification. Mais ce n’est pas ce qui compte vraiment.
C : Oui mais quand on fait les choses comme on respire, c’est vrai que c’est difficile à cataloguer.
J : Voilà, tu as trouvé la réponse.
C : C’est la vie.
J : C’est la vie. Mais en fait c’est ça la grande expression « c’est la vie ». Je ne l’ai jamais dit d’ailleurs dans aucun texte. Quand tu dis « c’est la vie ». Tout le monde le dit ça…
P : C’est la vie.
J : C’est la vie. Pour que ça ne soit pas dramatique quand c’est dramatique : c’est la vie. Il est mort c’est la vie, voilà.
01’23’00 […] [*Gros bruit*.]
P : C’est quoi la bombe ?
J : C’est midi.
P : Ah d’accord. Voilà, il va falloir boire l’apéro. […]
01’26’13
P : J’aime bien ces histoires de durées, de secondes. Tes anagrammes sont de plus en plus courtes.





NICE 171124_Jean_fait_une_anagramme VOIR_FAIRE

J : Eh bien j'ai une anagramme où il y a deux anagrammes qui sont l'une à côté de l'autre, où je dis que quand je me promène avec Olga, on fait du un kilomètre heure.
J : Quand elle est toute seule, elle fait un demi kilomètre heure.
01'27'00
J'ai trouvé une solution pour le *slow-motion* comparé au… [*Rires*]. À la… au chinois…
P : Au tai chi.
J : J'ai des bonnes idées comme ça de temps en temps.
P : Ah ! Elles font partie de mes anagrammes préférées. « Quand je marche avec Olga je fais du tai chi. »
J : Bah c'est ça les cerveaux tu vois. Heureusement ce n'est pas tous les jours que je trouve…

XXIX

RECHERCHE, LABORATOIRE ET CONTRE-THÉORIE

Si bon nombre de rencontres furent fortuites, celle avec Pierre-Damien Huyghe fut mûrement préparée : matinée en labo et séance plénière l'après-midi. Travail libre de la pensée qui se soumet au feu de quelques questions inattendues, d'une part, et conférence adressée à un public élargi d'étudiants et de chercheurs, d'autre part. Ces deux manières d'aborder le complexe *apprentissage - étude - recherche* sont restituées sous deux formes différentes. La conférence est disponible au format vidéo (https://www.mobydickproject.com/pierre-damien-huyghe/) sans reprise. Les échanges du matin, qui durèrent plus de deux heures, sont retranscrits ici avec la triple intention d'en préserver le ton oral (une pensée qui travaille en *live*), d'en prélever les points saillants et enfin de se livrer à l'exercice délicat d'ajustement minimal, réalisé par son auteur, ajustement qu'appelle la fixation du texte dans le livre.

Dans l'environnement chaud-bouillant des réflexions sur les formes et les méthodes possibles de développement de la recherche en art(s) dans les écoles d'art et les universités, Pierre-Damien Huyghe apporte un éclairage qui résulte de travaux de longue haleine qu'on pourrait cristaliser autour de trois prépositions « en », « sur » et « avec », parce qu'elles posent des rapports différenciés entre art et recherche, et sur l'usage du *faire*. Si le noyau dur de la conceptualisation dans laquelle s'engage Huyghe porte naturellement sur le « en » et le « avec », (soit « par »), c'est bien la place de l'école et le rôle « crucial » de la pensée par l'art qui sont en jeu, dans la lignée des travaux de Walter Gropius en particulier, réflexions fixées dans l'ouvrage publié aux éditions B42 en 2017, *Contre-temps*.

Autrement dit, appareillés avec notre machine melvillienne, qui tente d'élaborer une *construction théorique* par le montage d'un ensemble de cadrages sur Melville et le monde actuel, ces échanges nous ont permis de consolider nos méthodes et nos techniques de « chasse ». Plutôt que chasse, disons « pistage », écoute, observation et tentative de démonstration.

CHAMPS DE VISIBILITÉ

Entretien avec Pierre-Damien Huyghe, philosophe, Professeur émérite à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne

ENTRETIEN AVEC PIERRE-DAMIEN HUYGHE

HUYGHE_LABO_01.MP4
Pierre : Votre vie d'universitaire *a priori* prend appui sur le fait que vous êtes aussi artiste. Est-ce que ce travail d'artiste, de peintre, puis de fabricant d'image – sur votre site vous parlez d'image – nourrit tout votre travail de philosophe ?

00'01'00
H (Pierre-Damien Huyghe) : À la fin de la question, la réponse c'est absolument oui. Est-ce que ça a nourri le travail qu'éventuellement j'ai pu faire au nom de la philosophie, la réponse est oui. Et je dirais même en étant tristement banal que c'est probablement ce qui explique que j'ai été recruté à l'université. J'étais un philosophe singulier de ce point de vue-là. Je suppose que ça a pu intriguer.
[…]
00'04'04
Mais, je ne revendique pas le mot d'artiste, en tout cas pas professionnellement. Professer, faire profession, cela veut dire étymologiquement « déclarer publiquement ». C'est dire au-devant, « pro- », en direction d'un public. L'artiste de profession, c'est celui qui sur sa feuille d'impôt se déclare artiste. Ou celui qui, dans le même ordre d'idée, s'inscrit à la maison des artistes. Je n'ai jamais été un artiste de profession.
Ma profession, celle de professeur des universités, s'exerce dans un champ où l'élément de travail ce sont plutôt les mots, le langage, que le fabriquer.

J'ai, pour dire tout cela, une formule un peu alambiquée : est-ce que j'ai inscrit quelque chose de ma personne au nom de l'art ? La réponse est oui aussi. Oui, puisque j'ai fait ce que vous avez évoqué : pendant trente ans, de la peinture notamment. Ça s'est arrêté en 2008 si ma mémoire est bonne, pour des raisons diverses, dont en particulier la dégradation de ma vue. Mais ce n'est pas vraiment la cause majeure. Il y a d'autres raisons, des raisons qui faisaient qu'on me… Bref, je crois que j'ai beaucoup travaillé à Paris 1, et ce qu'on me demandait là de faire, les contenus dans lesquels il fallait que je me débrouille me prenaient trop de temps, trop de fatigue. D'ailleurs, on me demandait davantage de parler que de montrer. Ma part d'art s'est abandonnée comme ça, assez simplement. Il m'arrive de regretter mais c'est ainsi.

00'06'20
Alors voilà. Est-ce que cette part nourrit ce que je peux penser ? La réponse est encore oui. Je peux vous raconter une anecdote. Quand j'ai fait ma thèse qui était clairement dans le champ de la philosophie et même si elle s'intéressait au sort du peindre dans ce champ (c'était une thèse tardive, je n'étais déjà plus tout à fait jeune et je travaillais sous la direction de Philippe Lacoue-Labarthe à Strasbourg), je n'avais pas du tout dit que je faisais de la peinture. Mais un membre du jury a tout de même pensé : « ce type-là, étant donnée sa façon d'écrire, il ne doit pas faire qu'écrire ».

Pour la HDR, ça a été différent : j'ai fait une exposition assez travaillée. Mais pour la thèse, je ne voulais pas mélanger. Pour moi ce sont deux choses… Je peux revenir après sur ce point : la façon de penser l'écriture dans un travail de recherche et celle qui se fait éventuellement autour d'un travail artistique. Pour moi ce sont des choses… Bref, j'ai écrit pendant trente ans une sorte de journal autour de mon travail artistique que personne n'a lu et que je pense plutôt à détruire qu'à conserver. [*Rires.*]
Oui, bon. Je pense que cette écriture justement n'est pas – je ne sais pas comment dire, je vais inventer le mot – professable. Je ne peux pas professer cette écriture-là.

00'08'03
Donc, pour finir de répondre à la question, je sépare. Mon art, si j'ose dire, n'est pas de l'art dans le sens professionnel, c'est de l'art au sens où il y a des techniques en jeu, que ce soit celles de la peinture dans un premier temps, celles de la photographie ou du numérique dans un deuxième temps, voire du cinéma. C'est de l'art en tant que l'art est une certaine conduite technique. Ou une opération qui ne tient pas sa technique comme un strict moyen d'expression. Pour ma part, je n'ai jamais trouvé le matériel de la peinture ou les techniques picturales, plus tard le matériel de la photographie et les techniques photographiques, comme des moyens pour mon expression. Je les ai trouvés comme des techniques travaillables. Et en fait, je n'ai fait que ça, juste me demander ce que je pouvais faire avec les éléments du travail. Non pas dire, non pas m'exprimer, mais : qu'est-ce que je peux faire avec ça ? Voulez-vous que je parle de choses très concrètes ?

P : Oui, oui.

H : Par exemple, passer de l'huile à l'acrylique. C'est très différent : on ne peut pas faire de clair-obscur à l'acrylique comme on en fait à l'huile. La raison est simplement technique. La superposition des couches à l'acrylique n'est pas la même, ça ne se passe pas de la même façon qu'à l'huile. Donc ce sont des techniques picturales très différentes. Est-ce qu'on peut confronter sur une même sorte de support des choses aussi différentes techniquement que celles-là ? Elles ne donnent pas les mêmes tableaux. Bien sûr, je ne dis pas qu'il n'y avait pas du tout d'expression dans mon travail. Mais tout de même, je pense finalement que le travail artistique a lieu quand ce qu'on veut dire passe au second plan.

00'10'05
P : Si on vous suit, on a presque l'impression que l'expérience du peintre, c'est d'abord purement une expérience technique.

H : Pas purement, mais d'abord oui.

P : D'abord. Et que l'objet même de votre travail, c'était de tester ces dispositions techniques. Alors l'histoire de l'expression, c'est encore problématique… Mais ce n'est peut-être pas parce qu'on enlève l'expression qu'on est ramené forcément du côté du champ technique.

H : Ah non.

P : Il y a aussi une autre manière de dire les choses avec une production qui pourrait, disons, conduire une dimension analytique du travail.

H : Peut-être qu'on n'est pas tout à fait bien parti dans la discussion parce qu'on est parti par moi. Et c'est dommage parce qu'en fait…

P : Mais oui, mais c'est parce que vous êtes là.

00'11'18
H : Non mais c'est gentil. C'est très gentil, bien sûr j'y suis sensible. Mais ce que je veux dire, c'est qu'en fait il faut dépasser mon cas. Évidemment ce que j'ai dit n'a de sens que si c'était un petit peu généralisable. Et ça, c'était aussi du travail. Ce travail, c'était de savoir si ce que « je » peux penser, en fait « nous » pouvons le penser. Il fallait que ça passe d'un « je » à un minimum de collectif. Si par exemple je dis quelque chose d'aussi provoquant que ce que je viens de dire (« l'art ce n'est pas d'abord l'expression, mais un certain travail dans et avec la technique »), il me faut le montrer évidemment bien au-delà de mon cas. Sinon ça n'a aucun intérêt.

00'12'05
P : Oui, mais je trouve que c'est ça qui est intéressant parce que ça peut nous placer très vite du côté de ce qui peut être de la recherche et pas du côté de l'artiste.

Pierre Sauvanet : Il y a une façon très simple, tout en repartant de votre cas, de l'élargir, je crois. Vraiment ce que vous venez de dire, pour moi ça entre complètement en résonance avec ce qu'on essaye de faire dans le séminaire de M2 où actuellement par exemple on travaille sur les essais graphiques de Barthes. On a découvert un peu tard qu'entre 71 et 77 Barthes n'a cessé de peindre ou de dessiner. Je suis fasciné par les théoriciens, et il y a une phrase très importante, Barthes dit : « soulagement (repos) de sortir enfin du piège du langage » au sens où je crois vous dites précisément « je ne veux pas dire quelque chose en peignant. À la limite je ne veux rien dire. Ou alors ça reste toujours à interpréter après coup ». Et c'est là où quand Pierre tu dis, je te cite : « dire quelque chose par l'expression de la peinture », bah je ne crois justement pas que ce soit dire. C'est vivre autre chose. Vivre corporellement une expérience dont tout théoricien a besoin pour enfin s'échapper du piège du langage, justement.

00'14'00
H : Je vais venir à la même thèse par un autre biais. En fait, il y a un mot qui a un sens à la fois logique et un sens psychologique, c'est celui de « suffisance ». Quand on dit que quelqu'un est suffisant, on veut dire « ah celui-là, que se croit-il ? »

PS : Ou « il s'y croit » même.

H : Oui, aussi, « il s'y croit ». C'est l'aspect psychologique. Mais il y a aussi le sens logique, celui des conditions nécessaires et suffisantes. Ce que je pense, en me mettant cette fois sur mon côté philosophe, c'est qu'il n'y a rien de suffisant dans l'humanité et pour

l'humanité. La suffisance ne convient pas à l'être humain au monde. Rien ne suffit à définir une fois pour toutes cet être.

00'15'00
Il faudrait que j'argumente davantage. Mais pour revenir à notre discussion, évidemment un être humain qui ne ferait rien dans le champ du langage et de l'expression, ce ne serait pas un être humain. « L'homme est un animal politique », disait Aristote, ce qu'il complétait aussitôt en disant, en substance, « c'est-à-dire parlant ». Voilà d'ailleurs qui faisait florès quand j'étais jeune : la thématique de l'enfant sauvage, c'est-à-dire de l'humain qui, ayant raté l'accès au langage, est finalement diminué dans son humanité. En tout cas, c'est de l'humanité en souffrance. Bref, s'il n'y a pas de langage, il n'y a pas d'humanité. Mais penser de là que l'humanité est suffisamment définie par le langage et l'expression, ce serait une erreur : elle est aussi définie par quelque chose qui n'est pas parlable ou qui n'est pas inscriptible dans les logiques d'expression. En fait je me suis rendu compte qu'assez tôt, dans mon travail, j'avais utilisé ce mot : « insignifiant ». Exprès évidemment. Il s'agissait d'un texte et d'une conférence consacrée à Schönberg. À Schönberg et donc, par extension, au Bauhaus parce que je posais l'hypothèse qu'il y avait des relations d'amitié intellectuelle entre ces gens-là. Donc il existe un texte où Schönberg parle de la perception pure. Et il est en train de critiquer l'éloquence, le trop d'éloquence de la musique de Wagner. Ce contexte permet de penser que pour Schönberg il y avait une perception pure en deçà, à côté ou, je ne sais pas comment dire, ailleurs que dans quelque chose qui serait de l'ordre de l'éloquence, de la parole, du dire (*loquor*).
00'17'15
Et c'est ce qu'il cherche en musique : à faire entendre – je parle sous contrôle – quelque chose qui est purement musical et pas langagier. Et il a ce mot de perception pure. J'avais traduit en disant : « c'est insignifiant ». C'est insignifiant au sens où ce n'est pas dans le registre du signifiant, du signifié, etc. Et j'ajoute bien entendu que ce qu'il faut soutenir philosophiquement… Si c'est le travail des artistes de produire des situations insignifiantes, c'est celui des philosophes de dire que l'insignifiant n'est pas rien.

0'18'07
Quand je dis que quelque chose est insignifiant, je ne dis pas que c'est rien. Il faut ainsi montrer qu'il est très important d'avoir affaire à des choses qui ne sont pas de l'ordre du signe. Et que si l'humanité va mal aujourd'hui, c'est peut-être parce qu'elle a oublié ça. Aujourd'hui, nous sommes dans un univers excessivement signifiant. Une anecdote encore : l'autre jour, à Paris, j'ai voulu aller voir l'une de mes filles. Je prends le tram B. À la porte de la Villette, on nous vire, le tram est en panne, il faut prendre un bus de remplacement. Je monte dans ce bus et je me trouve assis à une place où pendant les trente minutes que j'y aurai passé, j'avais à 20 cm de mes yeux un panneau avec une information et sur ma droite, là où il y a une vitre, une grande vitre faite normalement pour qu'on voit quelque chose à travers, un bandeau collé, une publicité pour la société des transports d'Île-de-France. Voilà ce que j'avais à hauteur de mes yeux. Devant, à droite, à gauche, que du signe !
C'est aussi simple que ça, la signifiance en excès. Et c'est étouffant. Nous ne sommes pas en train de parler de recherche là. Mais l'être humain au monde a besoin que lui soit rappelée sa situation d'animal sensible et pas seulement politique, et pas seulement langagier, etc. Un animal sensible qui a besoin aussi de seulement voir, de seulement entendre, de seulement toucher, de seulement goûter sans que ça signifie ou que ça exprime quelque chose.

[…]
00'26'00
Dans ces conditions, je ne dis pas que c'est la tâche, la seule tâche de l'art (il n'y a aucune définition suffisante), mais peut-être pourrait-on se dire ou pourrait-on inscrire au nom de l'art la tâche de faire exister des situations dans lesquelles l'enjeu, c'est de percevoir. Dès lors (j'insiste même si je sais que ça fait polémique), l'enjeu de l'art, ce n'est pas essentiellement le dire.

[…]
00'33'02
Je n'ai pas dit, je ne crois pas avoir dit, en tout cas je ne veux pas dire qu'il n'y aurait à soutenir que de l'insignifiant. Il y a de l'insignifiant et il n'y en a pas. Encore une fois, il faut les deux. Il ne faut oublier ni l'un ni l'autre. Mais il y a bien des situations dans lesquelles l'art est

dominé – aura été dominé en tout cas – par des intentions signifiantes. Ce n'est pas le cas de l'art classique quand on le regarde vraiment, mais c'est son statut dans nos mémoires, c'est ce qu'on en fait dans les musées, c'est la façon dont on le commente de manière dominante : on pense au fond, on nous fait penser au fond que c'est un art dominé par le langage. Mais il y a les modernes qui osent soustraire manifestement l'art à la domination du langage. Et puis il y a ce qu'on appelle « art contemporain » où, peut-être, fait retour l'idée classique de l'art, c'est-à-dire de la domination de l'art par le langage.

00'34'10
Si les artistes font ce qu'ils peuvent pour ne pas être dominés par le langage, la question est, dans un monde qui n'est pas qu'artistique : comment soutenir leur travail ? Concrétisons cette question : dans une université qui n'est évidemment pas qu'artistique, comment soutient-on qu'il y ait un département ou une UFR d'art ? Va-t-on le faire avec les arguments des autres disciplines qui sont forcément langagiers ? Ou bien soutient-on l'art par lui-même, c'est-à-dire par ses propres productions ? Mon idée, c'est qu'au moins nous devrions, nous pourrions réfléchir à cette deuxième hypothèse. Et c'est là où nous allons trouver la thématique de la recherche.

[…]
00'37'06
Poursuivons : votre présidente d'université, quand elle vous a reçus tout à l'heure, elle vous a demandé de parler de l'art, pas de l'emmener dans un endroit où il y en aurait. Il fallait bien que vous lui parliez. Dans ce genre de cas, celui du monde en général, que dire pour soutenir l'opération artistique ? Mais quand nous sommes entre nous, lorsqu'il y a une soutenance de thèse et un jury, quand donc il s'agit en principe de soutenir un faire artistique, parlons-nous comme nous parlons aux autres dans le monde ? Ne pouvons-nous pas là justement, particulièrement là, soutenir le faire art selon d'autres modes qu'ailleurs ?

P : Donc un danseur pourrait soutenir une thèse en faisant de la danse.

H : C'est tout l'enjeu pour moi. J'ai pris au sérieux cette expression, j'en ai fait un livre entier. Et encore, je me suis retenu d'en dire plus ! J'ai pris au sérieux cette expression : faire « une thèse en art ». Faut-il être toujours aussi sérieux ? Peut-être pas. Peut-être faut-il se détendre un peu, mais disons tout de même que dans les endroits où on se concentre pour réfléchir et où on essaye de faire attention à ce qu'on dit, alors la question se pose : qu'est-ce que ça veut dire faire une thèse en art ?

00'39'00
Littéralement faire une thèse, *thesis*, c'est poser. Je pose quelque chose. Si c'est une thèse en art, ce poser n'est pas en principe dans le discours, mais en une chose, en une sorte de chose pour quoi le mot art convient. Quelle est la différence ? Si c'est une thèse en art, ce n'est pas une thèse en philosophie ni en une autre discipline. Qu'est-ce qui fait la spécificité de cette thèse-là ?

PS : Dans les exemples que vous donnez, de thèse… Enfin… de ce qui ferait recherche en art, peut-être que là on peut distinguer. Il y a par exemple *Present continuous past(s)* de Dan Graham.
Vous dites, « là il y a une modification des conceptions donc il y a une modification de l'hypothèse, du paradigme même de la vision ». C'est pour ça que c'est génial finalement. Bon. Mais, à ce moment-là c'est une œuvre, ce n'est pas une thèse. Est-ce que la vraie thèse en art ce n'est pas l'œuvre ?

H : Si, si, si, tout à fait.

PS : Bah alors à ce moment-là pourquoi faire une thèse, et pourquoi l'appeler thèse ? Si on produit quelque chose qui marque son temps, et bien ça y est c'est une œuvre, on n'en parle plus. On a fait sa recherche et on ne cherche pas à faire sa thèse. Donc est-ce qu'il ne faut pas quand même qu'il y ait toujours un peu de pratique d'écriture dans une thèse… ? […]

H : Après avoir fâché mon voisin de gauche je vais fâcher mon voisin de droite. [*Rires.*]

00'41'00
H : Il y a une différence – pour tout ce que je vais dire maintenant – entre les idées, c'est-à-dire l'idéal (puisqu'au fond, c'est le même mot) et....
[…]
00'42'17
L'idéal n'a pas lieu, mais dans l'idéal, dans l'idée, la réponse est oui. L'œuvre

suffit à faire thèse si c'est une œuvre du genre de celle de Graham. Mais je vais donner une précision que je ne pouvais pas mettre dans le livre. Elle sera dans un texte publié, au moins sur mon site. À Paris a eu lieu après, j'avais déjà publié le livre, une rétrospective Peter Campus. La commissaire d'exposition était Anne-Marie Duguet, que je connais bien parce qu'elle avait été avec moi à Paris 1.
Grâce à elle, j'ai pu voir l'exposition dans de bonnes conditions. Désormais, je citerai toujours Dan Graham, mais d'abord je devrai citer Peter Campus. Il se trouve en effet qu'un tout petit peu avant Dan Graham, P. Campus a fait quelque chose de semblable. Bref l'exposition m'aura beaucoup intéressé pour le genre de discussion que nous avons ce matin à cause des quatre installations vidéos qui étaient situées à l'entrée. Je peux les inscrire, ces installations, au nom d'une recherche « en » art. Pour moi c'était une sorte de thèse « en » art.
00'44'12
Le reste de l'exposition, c'était toujours des œuvres de Peter Campus, mais pas de la recherche. Ça ne veut pas dire que ces œuvres-là ne sont pas intéressantes. Ni qu'il n'y a rien à en dire. Au contraire, on pourrait très bien imaginer que quelqu'un fasse une thèse « sur » Peter Campus, qui trouverait qu'il y a chez cet artiste un clivage de la personnalité, un profond problème de narcissisme, qu'il est au bord d'une certaine psychose, ou tout ce qu'on voudra de ce genre. On peut aussi imaginer commenter symboliquement toutes ces œuvres, y compris d'ailleurs les quatre installations vidéo. Bref on peut faire un commentaire signifiant très intéressant, et qui permettrait aussi de se dire : « comment se fait-il que ce genre de position dans le symbolique – c'est-à-dire d'artiste clivé pour le coup – soit justement une expression d'époque, comment se fait-il que ça nous intéresse depuis le dernier quart du XX^{e} siècle ? »

00'45'20
Pour autant, ça n'est pas une thèse « en » art, ça. Alors pourquoi les quatre installations vidéo en sont ? Parce que ces quatre installations et celles-là seules à mon avis dans l'exposition travaillent le matériel technique (comment dire ?) autrement que comme un moyen pour dire ou montrer quelque chose. Elles travaillent le matériel technique de telle façon que ça pro-duit – je parle exprès évidemment en décomposant le mot –, que ça met au-devant (pro-), que ça fait advenir aux yeux une situation dans laquelle ce qui arrive au passant ou au spectateur-passant que je suis, ce n'est pas de se demander ce que ça veut dire mais : « Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est que ce truc ? Comment se fait-il que je me vois sur un écran en deux moments en même temps, présent et passé ensemble ? ». Il y a là un moment de saisie des constantes de la perception.

[…]
00'48'00
Bref, à la limite, dans l'idéal, ma réponse est qu'une thèse « en » art peut n'être qu'une chose à condition que cette chose déplace et replace, enfin place une façon de faire qu'on pourrait dire inédite et capable de déranger le sujet dans la forme même, en l'occurrence celle de la temporalité, de sa réception.

Marie Escorne : Et est-ce qu'on pourrait dire : « à condition que cette chose fasse sens finalement, ou pas ? » Finalement, même si vous dites qu'il y a de l'insignifiant et justement peut-être en parlant du comment c'est fait ou du faire, etc., est-ce qu'on arrive à en retirer du sens ?

00'49'01
H : Ça c'est une question qu'on pourrait discuter. Enfin, si je traduis très institutionnellement ce qu'on est en train de discuter, je dirais qu'on est en train de définir le cahier des charges d'un jury. Qu'est-ce qu'un bon jury ?
Par exemple, est-ce que votre question fournit un critère auquel un jury doit être attentif ? Pierre Sauvanet, lui, avait donné un autre critère, celui d'un minimum de texte. Vous, vous dites qu'il faudrait qu'il y ait un minimum de sens. Mais s'il s'agit d'une opération technique sans valeur signifiante...

ME : Je pose la question en tout cas. Mais c'est vrai que je suis attachée au sens, mais pas au sens qu'on dit comme un message, qu'on veut faire passer, mais par les choix qu'on met en œuvre, les dispositifs…

PS : La forme même qui fait sens.

ME : Voilà.

H : Alors si on arrive à ça, je pense qu'on a une thèse « en » art.

[…]
En tout cas, c'est la discussion qu'il faut avoir. On examine la chose (on est examinateur dans un jury) avec cette question en tête : qu'est-ce qui fait valoir cette chose à mes yeux, à nos yeux ? Est-ce plutôt sa dimension expressive ou bien s'agit-il d'une affaire qui a trait à l'opération elle-même dans le champ de la peinture ou dans un champ qui en a hérité ou dans le champ des arts plus généralement ?
00'54'08
Si on dit que finalement ce qui fait valoir la chose, c'est plutôt le deuxième élément que le premier, alors peut-être en effet, on peut dire que c'est une thèse « en » art. Après, c'est une deuxième question, peut-être pas secondaire mais seconde, qu'on ne peut se poser qu'après, à savoir : si on doit écrire – mais déjà est-ce qu'on le doit ? – qu'est-ce qu'on écrit ? La formule que j'ai suggérée ou que je suggère dans mon livre pour parler le plus rigoureusement possible de toutes ces choses c'est : qu'est-ce que c'est qu'écrire avec l'art comme expérience ?
Qu'est-ce qu'écrire depuis une expérience de l'art ? Cette question est par hypothèse celle des candidats artistes au faire thèse dans les conditions de l'institution. Mais ce n'est pas la même question… Ou plutôt, c'est formellement la même question mais pas le même enjeu cette autre question : qu'est-ce qu'écrire avec la philosophie comme expérience ?
[…]
00'56'14
Autrement dit, est-ce que quelqu'un qui écrit avec l'art comme expérience écrit ou doit écrire comme quelqu'un qui a l'expérience de la philosophie ? Je dirais que l'erreur historique de ceux que j'appelle mes camarades de Paris 1, c'est d'avoir pensé ça au fond. L'erreur historique c'est peut-être d'avoir pensé qu'il n'y avait d'écriture digne d'un haut diplôme que modelée sur, comme on voudra, la philosophie, ou l'histoire, ou une autre discipline, c'est-à-dire sur le discours de gens qui sont tout à fait capables d'écrire « sur » l'art mais qui n'ont pas l'expérience de son opération.
Bien sûr, c'est très intéressant de parler à propos de l'art, ou « sur » l'art. Heureusement qu'il existe de telles recherches ! Mais ceux qui nous intéressent ici, nous si vous voulez, nous sommes peut-être un peu différents. Qu'est-ce que nous pouvons écrire qui serait de l'ordre d'une thèse… Je veux dire : Paul Klee écrivait un journal par exemple, moi aussi à mon niveau, je l'ai fait. Mais ces textes ne sont pas de l'ordre d'une thèse. Que peut-on écrire qui soit de l'ordre d'une thèse et qui implique l'expérience de l'art ? La question se pose puisqu'en tout cas à l'université l'idée d'une thèse en art *stricto sensu* n'est pas soutenable, parce que la présidence ne s'en satisferait pas, ou le CNU, ou les commissions de recrutement, etc.

00'58'05
Ma proposition tranchée c'est de dire d'une part que ça doit être une écriture spécifique, une écriture que seul quelqu'un qui a l'expérience de l'art peut produire, et d'autre part que ce n'est pas la poïétique au sens de la génération des fondateurs. Maintenant nous pouvons avoir du recul. Ce n'est pas qu'il n'y ait eu que des mauvaises thèses, loin de là, mais ça n'a pas fait sortir de grandes choses en matière de discours. Donc ma réponse, je vais la dire de façon critique, mais c'est un point important pour moi : le type de texte qu'on peut écrire avec l'art comme expérience – qui fait qu'on va passer à la thèse « avec » l'art et plus seulement à la thèse « en » art – consiste à ne surtout pas se prendre soi ou son travail comme objet du discours.

P : Ça c'est sûr.

H : En revanche, je pense qu'on attend, j'attends pour ma part en tout cas, que les gens qui ont l'expérience de l'art s'expriment sur les œuvres des autres.

[…]
01'04'00
Voici un exemple, caricatural évidemment : dans la vraie vie chacun range sa bibliothèque comme il veut. L'historien, je suppose, a une bibliothèque rangée chronologiquement. Repérer comment les textes répondent les uns à partir des autres est évidemment un élément de la rigueur historique. Peut-être le philosophe n'a-t-il pas le même besoin de cette rigueur-là. Ça ne veut pas dire qu'il n'est pas rigoureux, mais sa bibliothèque ne va pas être rangée de la même manière. La bibliothèque de l'artiste non plus. Peut-être suffit-il au philosophe d'avoir des livres rangés dans l'ordre alphabétique. Et peut-être l'artiste va-t-il de son côté procéder à des articulations de textes que ni le philosophe ni l'historien ne légitiment *a priori* et qui seraient…

01’05’04
Il faut juste essayer de mettre de la rigueur dans sa façon de procéder car il n’est pas question que les artistes écrivent n’importe comment, arbitrairement. Il faut qu’ils écrivent… Justement ce que je trouve gênant dans la génération poïétique, c’est qu’au fond (comment dire ?) si on interrogeait un poïéticien en lui demandant : « Mais pourquoi avez-vous écrit ça là, page 160, c’est-à-dire après ça et avant ça ? », et si la réponse était : « parce que ça venait comme ça dans ma propre démarche », cette réponse serait, est incontestable. Elle est vraie si et puisqu’il le dit. Elle est si absolument vraie qu’on ne peut rien lui répondre à son tour, et qu’il n’y a pas besoin d’un jury pour la valider. Donc, les articulations dont je parlais à l’instant, il faut qu’elles soient discutables et vérifiables. Dès lors, ce que je suggère, et ce sur quoi j’aurai fait travailler les étudiants avec lesquels j’ai travaillé, non sans risque, parce qu’après il faut trouver des collègues de jury qui sont ouverts à cette suggestion, c’est de justifier le passage d’un texte à un autre. Comment un texte fait penser à un autre texte ? Sur quelle jointure l’articulation se fait-elle ? En quoi n’est-elle pas arbitraire ? Ainsi je questionnais les étudiants avec lesquels je travaillais : « Ah oui, oui, oui, c’est intéressant d’avoir lu ça. Puis c’est intéressant aussi d’avoir lu ça. Mais comment êtes-vous passés de l’un à l’autre ? » Les trois quarts du temps, pour ne pas dire tout le temps, c’est qu’il y avait entre un texte et l’autre un jeu de citation. Au minimum, à un moment donné, il y avait le même mot dans le champ de préoccupation de ces textes.

01’07’00
Finalement, je pense que cette écriture sur laquelle vous me demandez de donner des précisions, elle pourrait avoir une méthode. *Odos*, (le -ode de méth-ode), c’est « chemin » en grec. Avec le chemin, on passe d’un endroit à un autre. Mais pour effectuer ce passage, il faut faire des pas et cela ne se fait jamais n’importe comment. Un pas en amène un autre selon une règle d’équilibre. La règle que j’aurais trouvée dans les vingt ans et quelques où j’aurais dirigé des thèses et qui peut convenir au plasticien, c’est celle de la citation, celle du texte qui en appelle un autre ou qui fait appel au vocabulaire d’un autre.
[…]

Ce n’est pas tout. Le plasticien qui écrit est plus que le philosophe ou l’historien placé pour faire des textes ayant des qualités plastiques dans leurs structures et leurs présentations même. Et il va travailler avec des images d’œuvres dont il faut savoir définir la nature, la taille, les références et le placement. Ce sont là-aussi des données que j’ai travaillées et fait travailler. Est-ce que je peux estimer avoir réussi à faire un peu évoluer dans la section 18, pendant les vingt ans que j’aurais passés, l’allure de la thèse? Aujourd’hui en tout cas, il est admis par un nombre de collègues important qu’une thèse peut ne pas être faite simplement de quatre-cents pages avec texte à un interligne et demi, etc. Il y a des gestes graphiques ou typographiques.

[…]
01’13’00
P : En fait une bonne thèse c’est un art du montage ?

H : Nous pourrions la penser comme ça. Peut-être qu’une thèse en philosophie c’est moins un art du montage qu’une thèse en art, enfin avec l’art. Pardon, c’est dans mon langage.

[…]
Camille : J’aimerais juste avoir une petite précision sur le « en », le « sur » et le « avec ». […]

01’20’02
H : Ici, dans une unité d’arts plastiques, vous n’avez pas vocation *a priori*, sauf cas particulier, à faire une thèse « sur ». Mais l’institution de la thèse en université, dont Pierre évoquait les conditions tout à l’heure, ne conduit pas non plus à la thèse « en ».
Donc ce qu’il nous faut penser, c’est la thèse « avec », c’est écrire avec, comme je dis, l’art comme expérience derrière. Je vais profiter de votre question pour faire un petit commentaire sur le mot « expérience » que je n’emploie pas sans précaution. Je parle latin, éventuellement. Dans « ex-périence », le *-périence* qu’on entend évoque une traversée. L’expérience étymologiquement, c’est une traversée. Par exemple Ulysse fait l’expérience de la Méditerranée. Il l’aura traversée, retraversée, etc. et finalement, il s’en sort, *ex-*. Il sort d’un moment d’expérience, en l’occurrence il retrouve Ithaque, etc.

01’21’02
Vous, peut-être que votre question, c’est… À un moment donné quelqu’un sort de l’expérience artistique proprement dite et écrit quelque chose. Mais quoi ? Je dirai que qui a inscrit quelque chose de sa personne au nom de l’art, par exemple par ses études antérieures, ou par sa vie antérieure, à un moment donné, laisse ça non pas définitivement de côté, mais se place sur un autre terrain (c’est le *ex-),* sort de son expérience, et écrit quelque chose de spécifique dont j’ai un peu parlé avant la pause.

[…]
PS : Tu cites au début Ruedi Baur qui dit « et pourquoi pas “par” ? ». Alors est-ce que, tant qu’on y est, « avec » et « par », est-ce qu’il y a une différence ?

H : À un moment donné, le ministère de la culture faisait beaucoup appel à moi. […] Je me suis un jour retrouvé dans une réunion. Celle qui la pilotait était quelqu’un de très sympathique. Mais, et je vous assure qu’il n’y a rien de méchant dans ce que je vais dire, elle n’avait pas beaucoup d’*a priori* concernant sa mission. Elle cherchait des idées.
Et elle le reconnaissait en invitant des gens, en disant : « Il faut m’expliquer ». Bref un jour je me suis retrouvé à côté de ce grand gaillard qui s’appelle Ruedi Baur et qui, donc, est designer. C’est un grand professionnel. Tu es d’accord avec moi ?

PS : Oui.

H : Nous nous étions déjà croisés auparavant dans une autre circonstance, et nous avons assez vite compris lui et moi dans la réunion qu’il fallait que nous soyons alliés, disons les choses ainsi, parce que parfois ces choses sont un peu tactiques quand même. Il s’est penché vers moi et m’a dit à l’oreille : « mais pourquoi ne dis-tu pas recherche “par” » ? ».

PS : C’est avec expérience aussi, la recherche « par » ?

01’24’03
H : Oui, absolument. Et d’autre part, Ruedi Baur avait un séminaire à l’école des Arts Déco à Paris où il m’a invité plusieurs fois à travailler avec ses étudiants. […] Ce jour-là, ce matin-là, il y avait une étudiante polonaise qui présentait un travail. C’est très important à mes yeux de signaler qu’elle est polonaise parce que ça veut dire qu’elle ne parlait pas bien la langue française.
Donc cette étudiante ne pouvait pas expliquer dans la langue si elle avait des intentions, quelles étaient les significations de ce qu’elle faisait, etc. Elle a donc présenté tout son travail à l’aide d’un « power point ». Je n’aime pas ce mot parce qu’il fait de la publicité pour Microsoft, mais tant pis. Le travail portait sur les logos et montrait, par le fait d’une composition d’images et du montage d’images les unes à la suite des autres, que le monde des logos a un imaginaire extrêmement limité.
Je pense que ça t’intéresserait beaucoup la façon dont elle faisait sa démonstration. Il ressortait de cette démonstration essentiellement visuelle qu’il y avait mieux à faire. Et que ce mieux à faire il fallait le chercher puisqu’on ne le trouvait pas dans la production existante.

01’26’06
Et je pense que ce que Ruedi Baur voulait dire par le « par », c’est ça. C’est-à-dire une procédure de monstration et de démonstration qui ne soit pas un « discours sur ». C’est assez proche de ce que je mets dans le « en ». Mais je pense que la proposition « par » visait à trouver quelque chose qui n’était ni « en » ni « avec ». Qui court-circuitait ma distinction entre le « en » et « l’avec ». J’ai pensé que l’honnêteté intellectuelle, c’était de le signaler dans le livre, et néanmoins de maintenir ma proposition.

PS : D’accord.

H : Honnêteté intellectuelle et amicale d’ailleurs.

01’27’00
P : Ici, là où on est, on a commencé à appeler ça un « petit labo ». Pas « labo » parce que sinon c’est associé dans ce contexte à d’autres structures, équipes d’accueil, etc. Donc on l’appelle le « petit labo » parce qu’en fait, à un moment donné, quand on a construit le projet, quand on l’a défendu devant l’institution à la présidence, j’ai pensé que s’il n’y avait pas d’ancrage physique quelque part, on n’existait pas.

H : Moi j’ai fait pareil.

P : Et ça, on l’a défendu un peu bec et ongles. Certes c’est un petit local, mais

le fait de ne pas l'appeler bureau, c'était important il me semble, parce que les activités qu'on y développe vont être de natures différentes, pas parce que simplement on le nomme comme ça, mais ça y invite. C'est-à-dire que c'est un lieu qui est à la lisière entre le terme laboratoire au sens général – et c'est là que je voudrais vous entendre sur la question –, et puis l'atelier. En tout cas on y développe des activités qui sont des activités assez factuelles où on discute, on bricole, etc.
01'28'15
[…]
C'est-à-dire quelle est, dans ce contexte d'activité de recherche, votre lecture de ce terme laboratoire ? Qu'est-ce qu'on en fait ? Qu'est-ce que ça permet de faire ? Comment ça se pense ? D'où ça vient aussi, parce que nous on le met là aujourd'hui, mais ça vient d'un petit peu loin.

H : Oui. Deux choses, ici. Pour la première, je reviens un tout petit peu sur ce que je disais à l'instant, sur cette jeune polonaise ne pouvant pas soutenir son travail avec la langue française faute d'une habilité suffisante dans cette langue.
Ce qu'elle a fait a tout de même été une démonstration. Ça va répondre au laboratoire, n'est-ce pas…
01'29'10

P : Si je peux me permettre d'apporter une incise aussi, c'est qu'associé à cette question du laboratoire, vous le disiez dehors, je pense que l'espace de travail où on bosse, ce n'est pas le même que la thèse. On ne fait pas une thèse, là.

H : Oui, j'ai compris, et c'est ma réponse d'ailleurs. Alors, je vais dire trois choses et non pas deux. J'ai dit « démonstration », donc. Mais maintenant j'ai un vocabulaire que je n'avais pas mis au point au moment de ce livre qui pourtant n'est pas vieux.
Car « démonstration », ça veut dire quelque chose. En tout cas, c'est associé dans mon esprit à l'idée de recherche et par conséquent, par déduction, à l'idée de thèse pour autant que la thèse soit liée elle-même à une expérience qui sort d'une recherche. Il doit y avoir démonstration de quelque chose. Mais « démonstration » dans le champ de la recherche, ça suppose l'invalidation de quelque chose qu'on croyait être valable et/ou qui était validé.

01'31'00
Historiquement, c'est ainsi en effet que, dans les sciences elles-mêmes, le mot de recherche est venu aux scientifiques. Il leur est venu dans le milieu du XIX[e] siècle pour cette raison précisément que je suis en train de décrire, à savoir qu'une recherche est une entreprise délibérée d'invalider un savoir. Et c'est bien ce qu'elle a fait notre polonaise. Elle a invalidé le savoir-faire des fabricants de logos en disant en substance : « Mais il est d'une pauvreté incroyable ce savoir-faire, c'est toujours la même chose qui a l'air, mais l'air seulement, de ne pas être la même chose, etc. » Elle invalidait. Je pense que c'est là un élément très important de toute idée de recherche. J'ai deux mots maintenant pour dire ça, suivant qu'on est dans la thèse « en », dans la recherche « en », ou dans la recherche « avec ». C'est de dire qu'un premier critère de la recherche, c'est la présentation d'une proposition que j'appelle maintenant « contre-théorique ».

01'32'16
Ou bien, deuxième critère, mais qui revient fondamentalement au même, production d'un « objet crucial ». Les quatre installations vidéos de Peter Campus dont je parlais tout à l'heure ou bien *Present continuous past(s)* de Dan Graham sont des objets cruciaux. « Crucial », ça veut dire à la croisée de chemins. On est sur un chemin, on chemine, on suit une méthode, et voici une croisée, un embranchement. Où va-t-on ? À gauche ? À droite ? Tout droit ? Un changement de direction en tout cas apparaît comme possible.
Finalement, un objet crucial, c'est un objet qu'on ne peut pas faire valoir avec des arguments déjà existants ou qu'on n'a pas pu fabriquer avec des savoir-faire déjà existants. La proposition contre-théorique, c'est un petit peu la même chose. Je suggère cette expression parce que je voudrais qu'on arrête de penser avec ce couple de mots « théorique/pratique ». La question n'est pas là. Elle est de savoir ce qu'on fait quand on fait et ce qu'on écrit quand on écrit. Le vrai problème se repère dans une autre distinction.

01'34'02
Je me suis rendu compte à cause de mon livre, parce qu'on me demandait d'en parler, que finalement « théorie », le vieux sens de « théorie » en grec renvoie en fait à une scène de visibilité. La *theoria*,

c'était la file d'attente à l'entrée du théâtre dans la Grèce antique. Les gens qui se préparaient à aller au théâtre allaient entrer sur une scène de visibilité spécifique, où on montrait et disait des choses qui ne se montraient ni ne se disaient ailleurs. Je ne suis pas suffisamment helléniste pour être certain de ce que je vais dire, mais tout de même en feuilletant mon dictionnaire et en lisant quelques textes quand même de vieux grec, je me demande si le mot *theos* en grec et le mot *theoria* ne sont pas de même famille. *Theos* nomme le divin. Mais les dieux grecs, ce n'est pas le *Deus* des chrétiens.
Ce sont des êtres qui ne sont pas humains pour la raison qu'ils ont le monde des humains dans leur champ de visibilité. Ils sont d'un monde d'où ils peuvent voir, *theoria*, de l'extérieur. Ça devient un peu confus parce que je commence à être fatigué, mais je pense que poser un appareil photo c'est définir un champ de visibilité. Il y a un cadre qui revient à dire : « Ça, ça rentre dans l'image et ça non ». C'est là une opération théorique. En fait la pose, un cadrage, c'est une opération théorique *stricto sensu*, bien qu'aucun mot ne soit prononcé. Alors je pense que, pour qu'il y ait recherche, il faut qu'il y ait des opérations contre-théoriques, c'est-à-dire la constitution d'un nouveau champ d'évidence ou de visibilité. Cela peut se faire dans le champ du discours, mais aussi dans celui d'un seulement faire quelque chose, d'un placement d'appareil.

01'36'05
C'est sans doute un peu compliqué mais il y a cet élément. Après j'avais dit que j'avais trois points de réponse mais en fait je…

P : Vous les avez perdus c'est pas grave.

ME : Sur le lieu, le laboratoire.

H : Oui, oui.

[…]
P : Vous aviez commencé à y répondre. Je suppose que c'est lié à ça : vous donnez l'étymologie du laboratoire comme étant le lieu du chimiste et d'un autre côté l'atelier, le lieu du menuisier par exemple où on pose les atèles.

01'41'00
H : Il faut expliquer davantage, parce que c'est notre conversation d'hier soir...
On peut supposer, ça va dans le sens de ce que dit Pierre, que ces lieux-là sont l'un et l'autre *a priori* des lieux de la pratique. Mais ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de théorie. Ce sont des lieux de pratiques, ce sont des lieux où des ouvriers travaillent. Ils sont plusieurs, ils ne sont pas seuls. Et parce qu'ils ne sont pas seuls, justement il peut y avoir discussion, peut-être une autre façon de faire entrer de la théorie, sur le travail de chacun. Ou proposition, voire monstration d'une opération contre-théorique qui n'est pas du tout incompatible avec le fait de seulement faire. Encore une fois, poser un matériel

« Un cadrage, c'est une opération théorique. »

Pierre-Damien Huyghe

qui définit un champ de perceptibilité, ça peut suffire à faire théorie ou contre-théorie. Les mots ne sont pas le seul lieu dans lequel il y aurait de la théorie.

01'42'00
Alors, deuxièmement, l'expérience. J'ai un peu dit tout à l'heure comment j'entends le mot. Je peux dire maintenant que la recherche est par hypothèse la fonction du laboratoire en tant que ce serait un lieu qui ne s'arrête pas à la menée d'une expérience. Justement, ça passe à quelque chose qui est admissible sous le nom de recherche parce qu'il y a le *ex-*, parce qu'il y a quelque chose au-delà de l'expérience, par exemple le fait de montrer d'une manière ou d'une autre en quoi cette expérience bouleverse un savoir ou invalide un savoir ou un savoir-faire établis.
Autrement dit, il y va de la remise en cause de quelque chose. Évidemment pour qu'il puisse y avoir ce moment que je suis en train de décrire, il faut qu'il y ait une expérience avant. Si donc on me dit : « Est-ce qu'un laboratoire c'est un lieu d'expérience ? », je réponds : « Oui ». Oui, c'est la condition nécessaire. Mais ce n'est pas la condition suffisante pour qu'il y ait recherche. Il faut que cette expérience soit elle-même quelque chose d'orienté d'une manière particulière et qu'il en soit tiré à la sortie un bilan bouleversant.

P : Donc l'expérience a vocation à démontrer ?

H : Pas toute expérience. Dans la vie en général toute expérience n'a pas vocation à démontrer. Mais disons celle qu'on pourrait faire valoir au nom de la recherche, oui. […]. Cette expérience-là doit avoir une dimension critique, cruciale. Et cette dimension cruciale doit être manifestée.

Pour autant, troisièmement, le laboratoire, je ne le définirais pas comme étant seulement l'endroit... Il faut distinguer l'endroit où on fait de la recherche et l'endroit où on prépare des thèses. Je ne pense pas qu'il faille traiter ces deux choses comme étant une. Après tout il peut y avoir de la recherche qui ne s'achève pas dans la production d'une thèse au sens institutionnel du terme.
[…]
01'49'00
Ainsi le laboratoire, je le pense clairement depuis peu, au fond grâce à vous, parce que j'ai quand même préparé avant de venir... [*Rires.*] J'ai entrepris de rassembler les textes que j'ai écrits au sujet de la recherche, je les ai mis sur mon site, y compris ce que je vais dire à Toulouse après-demain et qui concernera un texte de Gropius écrit en 1923 où le mot « laboratoire » est utilisé pour dire : « Nous, c'est ce que nous faisons dans notre école. Le Bauhaus est un laboratoire ».
Que veut dire Gropius ? J'ai cherché. « Laboratoire » n'a pas de rapport avec « labeur » mais avec « labour », « labourer ». Il s'agit donc de labourer un champ. Voilà le travail de laboratoire dans le premier sens du mot. La question est : « Que labouraient-ils au Bauhaus pour que ça mérite ce nom de laboratoire ? ». Par ailleurs dans l'histoire de la langue française, le mot laboratoire n'est pas très très vieux : fin Moyen-Âge, début Renaissance. Pourtant quand Bernard Palissy écrit un texte où il définit son lieu de travail, c'est le terme « atelier » qu'il choisit. Il aurait pu dire « laboratoire » puisque le mot existait. Mais non, il dit « atelier ». Pourquoi ?
Il aurait d'autant plus pu dire « laboratoire » qu'il cuisait des substances dans ses fours. Mais non, il dit « atelier ». C'est que l'atelier est un lieu d'atelles, un lieu où on stockait des cales, où on procédait à des calages. C'est un endroit où sont mises en œuvre des opérations mécaniques qui ont besoin d'être calées. Quand Galilée invente la science au sens moderne du mot, il utilise ce mot. Il dit qu'il va faire justement la théorie des manœuvres – man-œuvres, opérations à la main – qui sont réussies par ceux qui lancent des vaisseaux dans les arsenaux vénitiens. Et pour lancer des vaisseaux, il faut caler précisément. Les ouvriers, les opérateurs ont l'art du calage. Mais ils ne savent pas expliquer pourquoi leur art réussit.

01'52'00
« Moi », dit Galilée, « je vais donner l'explication ». Mais je note que son *Dialogue des sciences nouvelles*, que lui appelait son *Traité du mouvement*, commence par la constitution d'une scène de visibilité. Nous, dit-il en substance, nous nous situons en dehors de l'atelier, nous le regardons du dehors, nous le prenons dans un champ théorique (au sens premier du mot que je rappelais tout à l'heure) et nous allons faire la théorie des calages. Voilà la science, la mécanique galiléenne.

Le laboratoire, historiquement, c'est autre chose. Je le constate dans l'histoire de la langue. Le mot aura été plutôt utilisé pour décrire les opérations des chimistes, c'est-à-dire des gens qui fabriquaient des substances, qui tiraient des substances d'autres substances, qui faisaient émerger des substances d'une autre. On retrouve là à mon avis le sens du mot « labour » puisque finalement labourer un champ, c'est le préparer à l'ensemencement, à la poussée de choses, etc.

01'53'07
Il me semble qu'avec ces petites opérations linguistiques en tête, on peut lire ou relire le texte de Gropius, ce texte où il lâche le mot « laboratoire ». Ce qu'il dit, c'est qu'on peut labourer un champ (lequel, je vais vous le dire), c'est-à-dire le préparer pour des semailles à venir. De quel champ s'agit-il ? Il y a une expression qui revient (c'est un très court texte, et cependant l'expression y revient au moins trois fois), celle des « conditions techniques, économiques et formelles ». Je pense que ça veut dire, pour commencer, qu'il ne faut pas confondre conditions techniques et conditions économiques et qu'il faut ajouter à l'économie des techniques, à l'économisation des techniques, à cette double condition, une troisième qui est la condition formelle.
Voilà déjà ce que ferait une école d'art qui serait un laboratoire, ou un laboratoire dans un école d'art. Premièrement ce serait un endroit où on saurait que la technique et l'économie, ce n'est pas la même chose. Et où on ferait peser sur la technique une condition autre qu'économique, condition pour laquelle le mot que Gropius emploie, c'est « formel ». Je pense qu'il s'agit de polariser la technique autrement que par l'économie.

P : Qu'est-ce qu'il entend par « formel » ?

01'55'12
H : Eh bien voilà. C'est évidemment une vaste question. Pour avoir une idée de ce qu'il entend par « formel », c'est toute l'histoire du design qu'il faut refaire à partir de ce moment-là et à partir de la fameuse phrase « *Form ever follows function* » corrigée par Frank Lloyd Wright disant plutôt : « forme ET fonction ».
Ce qui est sûr, c'est que c'est quelque chose qui n'est pas pensable par les seules notions de fonction et de fonctionnement. Nous pouvons au moins dire ça. Autrement dit, c'est une façon de s'intéresser à la technique avec en tête une autre question ou un autre centre d'intérêt que la fonction et les fonctionnements. Je peux en dire plus mais dans le texte de Gropius auquel je suis en train de penser, il n'en est pas dit plus. Il faut donc bien aller chercher autour ou dans l'histoire pour essayer d'interpréter ce mot de « formel ». J'ajoute juste une toute petite chose, c'est qu'à la fin de son texte, Gropius remet le mot atelier et admet finalement l'idée d'un laboratoire-atelier.

01'56'15
P : Mais oui parce que l'histoire du calage, quand même, c'est génial.

H : Oui, bien sûr. Le texte est probablement tactique. Gropius ne le publiera qu'en 1925, mais a pu le dire dès 1923 à l'intérieur de l'école dans un moment où Itten s'en va, où Moholy arrive et où lui-même sent bien tout ce qu'il manque pour financer l'école. Il pense que l'école ne peut pas continuer comme elle a fait depuis deux ou trois ans, qu'il lui faut chercher de l'argent auprès des industriels, etc. Bref, il procède, je me répète, tactiquement. Il s'adresse pour une part à des industriels auxquels il dit, en substance : « Nous ne sommes pas ringards, nous ne voulons pas des ateliers, nous ne sommes pas William Morris, etc. » Mais finalement il met quand même le mot atelier parce que ce mot lui importe beaucoup et qu'il importe aussi au Bauhaus, en interne si vous voulez, que l'expérience de l'atelier ne soit pas perdue.
Ainsi ce qu'il espère, c'est pouvoir accoler les deux mots : laboratoire-atelier. […]
01'58'00
Et ce qu'en tout cas il dit, c'est que placées dans les conditions économiques, les capacités ou les conditions techniques d'une époque sont obérées, je dirais (il ne le dit pas comme ça mais moi je le lis comme ça) par quelque chose qui s'appelle la division du travail. Qu'autrement dit, l'emploi des techniques, la façon de se rapporter à elles qui est propre à l'économie, ou encore la tendance de l'économie quand elle se rapporte aux techniques, c'est de diviser le travail. C'est ça qui est profitable. La technique, de son côté, définit des capacités (là, c'est moi qui parle). Ce qu'à une époque on peut faire, ce sont les techniciens qui peuvent le dire, c'est la technique qui en décide. Ainsi aujourd'hui pouvons-nous écrire des textes avec le numérique, ce

que nous ne pouvions pas auparavant. Nous n'avons pas les mêmes capacités techniques qu'autrefois. Mais le profitable des capacités, c'est l'économie qui le dit. Comment est-il possible de profiter de capacités techniques ? C'est l'économie qui répond à cette question.

01'59'07
Or comment profite-t-on des techniques, en tout cas dans la société industrielle ? En divisant le travail de telle sorte que ceux qui manœuvrent ces techniques, ceux qui les font bouger, ceux qui les mettent en œuvre, ne savent pas comment s'organise leur travail et vers quoi il va. Sur ce point Gropius est très clair. Il dit que le laboratoire-atelier est un endroit dans lequel il n'y a pas la division économique du travail. Autrement dit, il traite d'un rapport à la technique qui suppose que ceux qui vont faire quelque chose avec les conditions techniques ne passent pas eux-mêmes pour eux-mêmes par l'expérience de la division du travail.
Voilà ce qui serait la condition nécessaire du laboratoire : qu'il n'y ait pas cette division du travail, ce rapport à la technique divisée qui est propre à l'économie. Je ne sais pas si je suis clair.

P : Si. Donc la condition économique c'est la division.

H : Oui, d'accord, mais ce que je veux dire plutôt, c'est que le laboratoire est un endroit où on se rapporte à la technique d'une manière non économique.

[…]
02'05'00
Et je pense que Gropius n'aurait pas voulu du mot « innovation ». Il ne s'agit pas d'innover, raison pour laquelle je souligne le fait qu'il pense le laboratoire séparément de la profitabilité économique. Il ne s'agit pas de produire des objets qu'on pourrait glisser dans (*in*-nover) les usages des contemporains, etc. Il s'agit d'une perspective spécifique qui tient à ce pourquoi – je reviens au propos de tout à l'heure – il n'y a que ce mot mystérieux de « forme ».
Un laboratoire, au moins un laboratoire associable au champ de l'art, c'est pour Gropius une structure, un espace (oui, c'est mieux : un espace) de travail qui fait exister quelque chose qui autrement n'existerait pas et qui tient au formel. Et qui, d'ailleurs, par la même occasion, montre que l'humanité ne tient pas seulement à des conditions techniques, et pas seulement à des conditions économiques, mais à cela aussi, les conditions formelles. Ainsi, qu'est-ce que cela veut dire : des objets qui ont de la forme ? Ça désigne comme précieuse pour l'humanité une qualité de travail de la technique qui n'est pas obsédée par l'économie.

02'07'09
P : Sauf que dans un contexte comme celui-ci actuellement où pour Gropius c'est aussi une question, la valeur de ce travail, l'estimation de la valeur de ce travail n'est pas la même en fonction d'à qui on s'adresse.
C'est-à-dire qu'économiquement, sur le plan monétaire j'entends, ce que défend Gropius ici, politiquement aujourd'hui, ce serait très difficile à défendre.

H : Et ça l'était déjà. Voilà ce qu'il faut dire.

P : Et donc, sur le plan monétaire, comment il faisait pour conserver cette valeur haute que vous décrivez qui n'était pas celle qu'on attendait en fait. Parce que quand il dit « je ne m'adresse pas aux professionnels » etc., ça me fait penser à des travaux de Maurizio Lazzarato sur la question de la monnaie et de la dette.

02'08'01
H : D'abord c'est une lutte ce dont je suis en train de parler, c'est très clair. Ce n'est pas gagné, ce n'est pas donné. Il faut que nous luttions pour qu'existe quelque chose qui pourrait s'appeler laboratoire et dont nous serions fiers. Nous le serions parce que non soumis, ou le moins possible. Si nous faisons des laboratoires courbés d'avance, nous serons tristes comme je ne sais pas quoi, c'est terrible.

P : Merci c'est encourageant.

H : Je parle d'une lutte pour une certaine fierté.

ME : Mais si ça a de la valeur.

H : La première chose, c'est que si on se dit, quel que soit l'interlocuteur en face de soi, qu'il n'y a que les conditions économiques qui permettent de faire valoir ce qu'on fait, on a évidemment perdu d'avance. La « tâche », comme disait Benjamin, c'est de réussir à faire valoir au moins un peu un autre pôle de valorisation, disons les choses comme ça, que l'économie.

Mais peut-être faut-il pour cela quand même discuter avec ceux qui ont en tête la profitabilité des techniques.
02’09’19

P : C’est la question que j’allais vous poser.

H : Mais à ceux-là, il faut savoir s’adresser de telle manière que leur propre langage puisse bouger. D’où peut-être l’intérêt de faire des thèses venant du champ de l’art qui seraient des thèses polémiques à l’encontre des économistes en général.

P : Donc je comprends bien que votre position n’est pas celle-ci mais il y a des choses qui pourraient relever du double-jeu de la part de ces laboratoires. C’est-à-dire qu’entre ce qui va être affiché, énoncé, transmis, on fait croire qu’il y a une valeur qui intéresserait des organes de financement ou autre, peu importe, des institutions, et ce qui se fait à l’intérieur peut être différent.

H : Pour ma part, les doubles-jeux, ce n’est pas trop mon truc.

P : Mais comment on fait alors si on ne fait pas de doubles-jeux ?

H : Comme on peut.

P : Merci. On peut jouer double, sans concession ?

02’11’11
H : Voilà une question que je ne peux pas régler comme il faut : je ne sais pas. Je propose de raisonner… Bon, ça semble à court terme, mais tout est là d’ailleurs, savoir si c’est à court terme ou pas qu’il faut raisonner. Je pense que la période est quand même en train de faire mûrir l’idée qu’il faut arrêter de penser à court terme. Sommes-nous d’accord là-dessus : ça chauffe quand même, si j’ose dire, partout autour de nous... Voilà 50 ans que nous pensons à court terme…
Je ne parle pas là seulement des questions artistiques. Est-ce que ça va aider si je dis que si j’étais jeune et pensant ce que je pense maintenant, ça me donnerait plutôt envie de lutter ? Il faudrait le montrer, ça aussi il faudrait le montrer, commencer à le montrer. Bref, patiemment, faisons les choses qu’il faut faire petit à petit. Si je peux me permettre de parler en bon terme de mon propre travail, c’est ce que j’aurais essayé de faire en m’intéressant au design. Je n’étais pas du tout né pour m’intéresser à cette affaire mais si je m’y suis intéressé, c’est sûrement à cause des étudiants que j’ai rencontrés, mais c’est aussi parce que la question m’a semblé, comment dire… Ne s’agit-il pas de montrer que si on ne lâche pas, si on ne se soumet pas, si on ne va pas tout de suite au double-jeu, à la ruse, etc., si on avance sans concession, pas forcément tout d’un coup, il n’y a pas de contradiction à terme (oui, « à terme ») avec l’économie ? Il y a contradiction avec l’économie quand celle-ci pense et se pense elle-même dans le court terme. À court terme, donc, il y a contradiction. Et c’est en gros ce que dit Gropius. Ce que nous faisons au Bauhaus, écrit-il en substance, ce sont des choses dont l’économie pourra tirer profit plus tard. C’est d’ailleurs bien ce qui se passera historiquement.

02’13’00
P : C’est presque de la recherche fondamentale.

H : Exactement. C’est aussi ce qui s’est passé avec l’invention de l’appareil photographique. 80 ans plus tard, cette invention a généré, a commencé à générer une industrie spécifique, l’industrie de la presse au sens contemporain du terme, une industrie rentable avec laquelle diverses fortunes se sont construites en même temps qu’une modification de la conscience du monde. Mais ça ne s’est pas effectué sur le champ.

-

LES LIVRES SUR ET AVEC LE LIVRE

Toute bibliographie étudiée en détail révèle souvent, d'abord, ses lacunes et ses manques, surtout lorsqu'elle touche à des sujets aussi divers que ceux abordés par Melville.
L'usage de ces sources répond à des nécessités diverses, d'étude bien évidemment, pratique ensuite et comme matériau, enfin. Si la dimension d'étude est évidente comme support d'acquisition de connaissance, celle pratique renvoie au fait que de nombreuses sources nous furent concrètement utiles *sur* le terrain. Si ce n'est Melville lui-même (on avait toujours « Moby » dans le sac) , les cartes multiples en sont une illustration, comme pourrait l'être le manuel de survie de Maniguet et les textes de Giono. Les livres ont donc aussi une application pratique. Ce sont également des matériaux qui rentrent dans une logique d'appropriation documentaire qui vient, par le jeu de démontage et montage, alimenter l'expérience de construction.

Moby-Dick a donc rempli ces trois fonctions.

Cette bibliographie ne fait pas état des documents d'ordre archivistiques que nous avons eu l'occasion de consulter ici et là, chez Giono, chez Jean Dupuy et aux Archives Bordeaux Métropole, entre autres.
Nous avons d'ailleurs eu tendance à laisser cette activité archivistique « au surveillant de collège mort de consomption » (« Étymologie »), préférant souvent battre la campagne ou le bitume.

Sont également mises de côté la longue liste de ressources Internet et les cartes (papiers, numériques et géolocalisées).

La classification simplifiée doit permettre d'aller chercher raidement les sources de première nécessité.

SOURCES

BACON Llyod, *Jim le harponneur*, [film], Warner Bross, 80 min, 1930.
BEALE Thomas, *The natural history of the sperm whale : To which is added a sketch of a South-Sea whaling voyage, in which the author was personally engaged*, London, J. Van Voorst, 1839.
BRADBURY Ray, *La baleine de Dublin*, Paris, Denoël, 1993, traduit de l'américain par Hélène Collon.
BRUMONT Francis, *Petite histoire de la pêche à la morue et de la chasse à la baleine*, Bayonne, Cairn, 2019.
CAMPER Adriaan Gilles, **CAMPER** Petrus, **CUVIER** Georges, *Observations anatomiques sur la structure intérieure et le squelette de plusieurs espèces de cétacés*, Paris, Dufour, 1820.
CAZEILS Nelson, *Dix siècles de pêche à la baleine*, Rennes, Ouest-France, 2000.
CHASE Owen, *La tragédie de l'Essex ou le fantasme de Moby Dick*, La Rochelle, La Découvrance, 2013 (1821).
CLEMENTS C. F., **BLANCHARD** J. L., **NASH** K. L., **HINDELL** M. A. & **OZGUL** A., « Body size shifts and early warning signals precede the historic collapse of whale stocks », *Nat. Ecol. Evol.* 1, 0188, 2017.
COCKAYNE Angela, **HOARE** Philip, *The Big Read*, [en ligne], Peninsula Art & Plymouth University, 2012, (enregistrement d'un chapitre par jour) http://www.mobydickbigread.com/
COLOANE Francisco, *Le sillage de la baleine,* Paris, Phébus, 1998, traduit par François Gaudry.
DANA Richard Henry, *Deux années sur le gaillard d'avant,* Paris, Payot et Rivages, 1995, traduit pas Simon Leys, 1990.
DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
DERAIL Agnès, *Moby Dick, allures du corps*, Paris, Rue d'Ulm, 2000.
DU PASQUIER Thierry, *Les baleiniers français au XIX^e siècle, 1814-1868*, Paris, Kronos, 1990.
DU PASQUIER Thierry, *Les baleiniers français de Louis XVI à Napoléon*, Grenoble, Terre et Mer 4 seigneurs, 1982.
DURAND Régis, *Melville : Signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.
EKSYMÄ Anna-Reeta, **KOJONEN** Edward, *Scandinavie : l'appel de la nature 2/5, la baleine*, 43 mn, Arte YLE, 2016.
GARAT Jo, *La grande aventure des pêcheurs basques, baleine, morue, sardine, thon*, Biarritz, Atlantica, 1998.
GARDE François, *La baleine dans tous ses états*, Paris, Folio, 2016.
GIONO Jean, *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard, 1943.
HEFLIN Wilson, *Herman Melville's Whaling Years*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
HOWARD Ron, *Au cœur de l'océan*, [film], Warner Bros et associés, 121 min, 2015 (adaptation du livre de Nathaniel Philbrick).
HUSTON John, *John Huston par John Huston*, Paris, Pygmalion, 1982.
HUSTON John, *Moby Dick*, Metro Goldwyn Mayer home entertainement, 116 min, 1965 (scénario Ray Bradbury, avec Gregory Peck et Orson Wells).
JAWORSKI Philippe, *Melville le désert et l'empire*, Paris, Rue d'Ulm, 1986.
KONRAD C., **GERO** S., **FRASIER** T., **WHITEHEAD** H. (Submitted), « Kinship influences sperm whale social organization within, but not between, social units », *Royal Society Open Science,* 2017.
LACÉPÈDE Étienne de, *Œuvres du comte de Lacépède : comprenant l'histoire naturelle des quadrupèdes ovipares, des serpents, des poissons et des cétacés*, Paris, P. Dumenil, 1836.
LE BRUN Dominique (présenté par), *Le mystère de la baleine blanche, aux origines de Moby-Dick*, (avec des textes d'Owen Chase, Thomas Nickerson, anonyme, Herman Melville), Paris, Omnibus, 2015.
LEE Sangmog, *Chasseurs de baleines, la frise de Bangudae, Corée du Sud*, Paris, Errance, 2011.
MALAURIE Jean, *L'allée des baleines*, Paris, Mille et une nuits, 2008.
MACDONALD Charles, « Le culte de la baleine, une exception vietnamienne ?», *Aséanie* 12, 2003. p.123-136.
MARTIN Robert K., « Melville and Sexuality » *in The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge, Robert S. Lévine/Cambridge University Press, 1998.
MAYOUX Jean-Jacques, *Melville par lui-même*, Paris, Seuil, 1958.
MELVILLE Herman, *Bartleby le scribe* (*Œuvres IV*), Paris,Gallimard, « La Pléiade », 2010, traduit par Philippe Jaworski.
MELVILLE Herman, *Benito Cereno*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1989, traduit par Pierre Leyris.
MELVILLE Herman, *Cocorico*, Paris, Allia, 2009, traduit par Jean-Yves Lacroix.
MELVILLE Herman, **DARWIN** Charles, *Les îles enchantées & l'Archipel des Galapagos de Darwin*, Marseille, Le mot et le reste, 2015, traduit par Michel Imbert.
MELVILLE Herman, **KENT** Rockwell (illustrations), *Moby-Dick or the whale*, Chicago, The Lakeside Press, 1930.
MELVILLE Herman, *Le bonheur dans l'échec*, Paris, Payot & Rivages, 2008, traduit par Laurent Folliot.
MELVILLE Herman, *Mardi*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2011, traduit par Rose Celli.
MELVILLE Herman, *Moby-Dick or the whale,* Indianapolis, New York, Kansas City, The library of litterature, 1964, with an annotation by Charles Feidelson, JR.
MELVILLE Herman, *Moby-Dick or the whale,* New York, Harper & Brothers, 1851.
MELVILLE Herman, *Moby-Dick or the whale,* New York, London, Norton &

Company, edited by Hershel Parker et Harrisson Hayford, 2002.
MELVILLE Herman, *Moby-Dick ou le cachalot* (*Œuvres III*), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2006, traduit par Philippe Jaworski.
MELVILLE Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2018, traduit par Philippe Jaworski.
MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1971 (1941), traduit par Jean Giono, Lucien Jacques, Joan Smith, illustration Marc P.G. Berthier.
MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Garnier Flammarion, 1989, traduit par Henriette Guex-Rolle.
MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Presses de la Cité, 1965 (1928), traduit par Marguerite Gay (toute première traductrice de *Moby-Dick* en Français).
MELVILLE Herman, *Moby Dick ou le cachalot blanc*, Paris, Le Sagittaire, 1954, traduit par Armel Guerne.
MELVILLE Herman, *Omou*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1997, traduit par Philippe Jaworski.
MELVILLE Herman, *Taïpi*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 (1952), traduit par Théo Varlet et Francis Ledoux.
NGUYEN Quoc Thanh, *Le culte de la baleine. Un héritage multiculturel du Vietnam maritime*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2017.
OLSON Charles, *Appelez-moi Ismael*, (*Call Me Ishmael*, 1947), Paris, Gallimard, 1962, traduit par Maurice Beerblock.
PARKER Hershel, *Herman Melville, A Biography,* Volume 1, 1819-1851, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996.
PHILBRICK Nathaniel, *La véritable histoire de Moby Dick, le naufrage de l'Essex qui a inspiré Herman Melville*, Paris, J. C. Lattès, 2000, traduit par Gérard Messadié.
RAMOS Philippe, *Capitaine Achab,* [long métrage], Arte Éditions, 105 min, 2007.
REYNOLDS Jeremiah N., *Mocha Dick*, Paris, Du Sonneur, 2013, traduit par Thierry Gillyboeuf.
RUSPOLI Mario, *Les hommes de la baleine*, [documentaire], 28 min, Dvd éditions Montparnasse, 1956.
RUSPOLI Mario, **MARKER** Chris, *Vive la baleine,* [documentaire], 18 min, Dvd éd. Montparnasse, 1972.
RUSPOLI Mario, *À la recherche du cachalot*, Paris, Éditions de Paris, 1955.
SARANO François, *Le retour de Moby-Dick ou ce que les cachalots nous enseignent sur les hommes et les océans*, Arles, Actes Sud, 2017.
SCHULTZ Elizabeth A., *Unpainted to the Last Moby-Dick and Twentieth-Century American Art*, Pittsburg, University Press of Kansas, 1995.
SCORESBY William, *An account of the Arctic regions with a history and description of the northern whale-fishery*, Edinburgh, A. Constable & co., 1820.
SENGES Pierre, *Achab (Séquelles)*, Paris, Gallimard, 2015.
STUMPFHAUS Jürgen, *La véritable histoire de Moby-Dick*, [documentaire], Arte, 2015.
SYLVESTRE Jean-Pierre, *Cétacés du monde : Systématique éthologie biologie écologie statut*, Versailles, Quae, 2014.
SYLVESTRE Jean-Pierre, *Les baleines et autres rorquals*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2010.
SZENDY Peter, *Les prophéties du texte – Léviathan, lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004.
VIART Christophe, *La gamme* et *Têtes ou queues*, Rennes, Incertain sens, 2005 et 2004.
VINCENT Guillaume, **SARANO** François, *La planète des géants*, [film documentaire], 3x52 min, Ciné Film Europe, 2015.
WEBB Milliard, *The Sea Beast*, [film], 100 min, 1926.
WELLS Orson, *Moby Dick*, [unfinished film], 22 min, 1971.
WHITEHEAD Hal, *Sperm Whales, Social Evolution in the Ocean*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

CIVILISATIONS

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2015.
BASSO Keith, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2016.
BRINCKERHOFF JACKSON John, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven & London, Yale University Press, 1984.
DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.
DÉRY Louise, **DIDI-HUBERMAN** Georges, *Le soulèvement infini*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2019.
DIDEROT Denis, *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, 2002.
DRAPEAU Lynn**,** *Les langues autochtones du Québec, un patrimoine en danger,* Presses de l'Université de Québec, 2011.
DURHAM Jimmie, Écrits et manifestes, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2009.
EMPERAIRE José, *Les nomades de la mer,* Paris, Gallimard, 1955.
FÉREY Caryl, **TANGUY** Romain, Chili, *La diagonale du condor*, Paris, Gallimard, 2017.
GUNN ALLEN Paula, *La femme tombée du ciel*, récits et nouvelles de femmes indiennes, Paris, Albin Michel, 1996.
GUSINDE Martin, *L'esprit des hommes de la Terre de Feu*, Paris, Xavier Barral, 2015.
GUZMÁN Patricio, *La Cordillère des songes*, [docu.], Atacama Production, 85 min, 2019.
GUZMÁN Patricio, *Le bouton de nacre*, [docu.], Atacama Production, 79 min, 2015.

GUZMÁN Patricio, *Nostalige de la lumière*, [docu.], Atacama Production, 90 min, 2010.
KING Thomas, *La femme tombée du ciel*, Paris, Philippe Rey, 2017.
KING Thomas, *L'indien malcommode, un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*, Montréal, Boréal, 2012.
KOHN Éduardo, *Comment pensent les forêts*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017, traduit par Grégory Delaplace.
LAZZARATO Maurizio, *Gouverner par la dette*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014.
LE CLÉZIO Jean-Marie, *Haï*, Genève, Skira, 1971.
LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.
LONDON Jack, *Construire un feu*, Arles, Actes Sud, « un endroit où aller », 2017 (1902).
MALINOWSKI Bronislas, *La vie sexuelle des sauvages du Nord-Ouest de la Mélanésie*, Paris, Payot, 1930.
MAUSS Marcel, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, « Quadrige », 2012.
MORETTI Nanni, *Santiago, Italia*, [documentaire], Le Pacte, 2019.
PÉTREQUIN Anne-Marie et Pierre, *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée*, Paris, RMN, 2006.
PRITCHARD Ewan T., *Native New Yorkers, The legacy of the Algonquin People of New York*, Chicago, Council Oak Books, 2002.
ROSI Gianfranco, *El sicario / Sous le niveau la mer / Le passeur*, [trois documentaires] édition montparnasse, 80 min, 113 min, 55 min, 2010, 2008, 1993.
RUTH Benedict, *Échantillons de civilisations*, Paris, Gallimard, 1950, traduit par Weill Raphael.
THOREAU Henri-David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2014 (1854), traduit par L. Fabulet.
VEQET, *Peaux de phoque*, Paris, Autrement, 1988, traduit par Charles Weinstein.
WISE Michael D., *Producing Predators, Wolves, Work and Conquest in the Northern Rockies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2016.

FAIRE (LANGAGES / REGARDS)

ALBAOLA FAKTORIA, *Le Pays Basque maritime depuis le baleinier San Juan*, Donastia, Elkar Argitaletxea / Albaola Elkartea, 2017.
ARMSTRONG Philip, « Filets », *La Part de l'Œil, Ouvrir le support*, n°20, Bruxelles, 2005.
AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (1962), traduit par Gilles Lane.
BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.
BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1980)*, Paris, Seuil IMEC, 2003.
BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1953.
BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
BAUMANN Pierre, **THIDET** Stéphane (dir.), *Cracovie*, Bordeaux, PUB, 2012.
BAUMANN Pierre, **de BEAUFFORT** Amélie (dir.), *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, Bordeaux/Bruxelles, PUB / ARBA, 2016.
BAUMANN Pierre, **DELCOUR** Sabine (dir.), *De Cibecue à Lemniscate*, Bordeaux, PUB, 2017.
BAUMANN Pierre (dir.), **BAPPEL** Chloé, **BEAUDOUIN** Étienne, **BOURNEL** Marlaine, **PONTOREAU** Esther, **SMITH** Tomas et autres contributions, *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018.
BAUMANN Pierre (dir.), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Bordeaux, PUB , 2019.
BAZIN Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis, 2017.
BAZIN Philippe, **VOLLAIRE** Christiane, *Au milieu de nulle part*, Paris, Créaphis, 2012.
BEAUD Stéphane, **WEBER** Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010.
BECKETT Samuel, *Poèmes* suivi de *mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1992.
BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.
BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, « La tâche du traducteur », Paris, Gallimard, « folio essais », 2000, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1985.
BEUYS Jospeh, **HARLAN** Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, traduit par Laurent Cassagnau.
CASTILLO Ramón, *Nemesio Antúnez*, Santiago du Chili, Fondation Nemesio Antúnez, 2019.
CASTILLO Ramón, *Raúl Zurita. Escritura material*, Santiago du Chili, UDP École d'art, 2015.
CITTON Yves, *Lire interpréter actualiser, pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2017.
CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur, essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2016 (2009), traduit par Marc Saint-Upéry.
CRONIN Michael, *Eco-Translation : Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*, Milton Park, Abingdon, Oxon : Routledge, 2017.
DAMISCH Hubert, **CARERI** Giovanni et **VOUILLOUX** Bernard, « Hors cadre :

entretien avec Hubert Damisch » in *Perspective*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2013.
DAUTREY Jehanne (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010.
DAUTREY Jehanne (dir.), *Milieux & Créativités*, Nancy, Co-édition Les presses du réel et ENSAD Nancy, 2016.
DEBARY Octave, *de la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, Paris, Créaphis, 2019.
DELEUZE Gilles, **GUATTARI** Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
DERRIDA, Jacques. « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? », 1998, *Cahiers de l'Herne*, Paris , L'Herne, 2005.
DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, « la mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », Paris, Minuit, 1972.
DEVEREUX Georges, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1980.
DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Folio Essais, 2005.
DUFOURMANTELLE Anne, *Éloge du risque*, Paris, Payot et Rivages, 2014.
DUPUY Jean, *à la bonne heure !*, Paris, Sémiose, 2008.
DUPUY Jean, *Here*, Paris, Galerie Loevenbruck, 2013.
ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de la traduction*, Paris, Grasset, 2007.
FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017.
FILLIOU Robert, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koeln-New York, Kasper König, 1970.
FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2010.
FRANK Robert, *Les américains*, Paris, Delpire, 1958.
FRANQUIN, *Gaston, Le gang des gaffeurs*, vol. 12, Paris-Bruxelles, Dupuis, 1976.
GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Presses du réel, 2009.
GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Mayenne, Carnet Nord, 2010
GUERIN Michel, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995.
HEINICH Nathalie et **SHAPIRO** Roberta, *De l'artification, Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, « Cas de figure », 2012.
HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-temps, de la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, avril 2017.
INGOLD Tim, *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, traduit par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa.
INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017, traduit par Sophie Renaut.
JOCKERS Matthew L., *Macroanalysis, digital Methods & Litterary history*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2013.
JOY Jérôme, **SINCLAIR** Peter, *Locus Sonus, 10 ans d'expérimentations en art sonore*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2015.
KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
KLEIN Étienne, *Eurêka ! D'où viennent les idées (scientifiques) ?*, Paris, Manucius, 2013.
KOSTELANETZ Richard, **CAGE** John, *Conversation avec John Cage*, Paris, Syrtes, 2000, traduit par Marc Dachy.
KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, traduit par Jean-Pierre Criqui.
KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990, traduit par François Kérel.
LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
LARBAUD Valery, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1997.
LE MAREC Joëlle, **MAIRESSE** François, *Enquête sur les pratiques savantes ordinaires, collectionnisme numérique et environnements matériels*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2017.
LEROI-GOURHAN André, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.
LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
LÉVY Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*, Paris, La Découverte, 1994.
MANIGUET Xavier, *Survivre, comment vaincre en milieu hostile*, Paris, Albin Michel, 2016.
MANNING Erin, **MASSUMI** Brian, *Pensée en acte, Vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Presses du Réel, 2018.
MÉLARD François, *Écologisation, Objets et concepts intermédiaires*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2008.
MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1934.
ODIN Florence, **THUDEROZ** Christian, *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.
PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999.
PIRSIG Robert M., *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Paris, Seuil, 1978.
PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2014 (1942).
RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
ROUILLÉ André, *La photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
SIMON Jean-Pierre, **CHAZALVIEL** Céline, **GOLSENNE** Thomas, *Bricologie. La souris*

et le perroquet, Nice, Villa Arson, 2015.
SMITH Tomas, *Hôtel nous sommes de passage*, Bordeaux, 2017.
SZENDY Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy.
VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois, 2000, traduit par Éric Beaumatin.
VINCK Dominique, « De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement », *Revue d'anthropologie des connaissances,* 2009, (Vol. 3, n° 1).
VOLLAIRE Christiane, *Pour une philosophie de terrain,* Paris, Creaphis, 2017.
WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.
WAQUET Françoise, *L'ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent XVIe-XXIe siècles*, Paris, CNRS, « CNRS philosophie », 2015.
WENDERS Wim, *La logique des images*, Paris, L'Arche, 1990.

MILIEUX (ÉCOLOGIE)

BEGON M., **TOWSEND** C. R. & **HARPER** J. L. , *Ecology : From Individuals to Ecosystems,* Wiley-Blackwell, 2005.
BERQUE Augustin, *Être humain sur la terre*, Paris, Gallimard, « Le débat », 1996.
BOUTELOUP Jacques, *Vagues, Marées, Courants marins*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1979.
BREDEKAMP Horst, *Les coraux de Darwin*, Paris, Les presses du réel, 2008, traduit par Christian Joschke.
CAILLOIS Roger, *Méduse et Cie*, Paris, Gallimard, 1960.
CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, « La couleur des idées », 2014.
DARWIN Charles, *Le corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*, Paris, Payot & Rivages, 2008, traduit par Maxime Rovere.
DARWIN Charles, *L'origine des espèces*, Paris, Seuil, 2013, traduit par Thierry Hoquet.
FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943.
GRASSÉ Pierre-Paul, « La reconstruction du nid et les coordinations interindividuelles chez Bellicositermes natalensis et Cubitermes sp. La théorie de la stigmergie : essai d'interprétation du comportement des termites constructeurs », *in Insectes sociaux*, vol. VI, 1959.
GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
HAECKEL Ernst, *Kunst Formen der Natur, Kunst Formen aus dem Meer*, München, Prestel, 2012 (1899).
LATOUR Bruno, *L'espoir de Pandore, Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2015.
LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2007.
LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Flammarion, 2000.
LÉVY Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*, Paris, La Découverte, 1994.
LOGE Guillaume, *Renaissance sauvage ; l'art de l'anthropocène*, Paris, PUF, 2019.
PORTMANN Adolf, *La forme animale*, Paris, Payot, 1961.
SARDET Christian, *Plancton, aux origines du vivant*, Paris, Ulmer, 2013.
UEXKÜLL Jacob von, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010 (1956), traduit par Charles Martin Freville.
SERRES Michel, *Éclaircissements*, cinq entretiens avec Bruno Latour, Paris, François Bourin, 1992.
TANSLEY A. G., « The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms », *Ecology*, Vol. 16, No. 3 (Jul., 1935), p. 284 -307.
THOREAU Henri-David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2014 (1854), traduit par L. Fabulet.
THOM René, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion Champs, 1983.
TIBERGHIEN Gilles A., *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.
WHITE Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

OCÉANS / TERRES (TRAVAIL)

AUSTER Paul, *Léviathan*, Arles, Actes Sud, 1992, traduit par Christine Le Bœuf.
BAHUCHET Serge, **RAMEAU** Pauline et **REYES** Nastassia, « Engins de pêche dans les collections du Musée de l'Homme », *Revue d'ethnoécologie* [En ligne], mis en ligne le 25 juin 2018, consulté le 10 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3533
BAUMAN Zygmunt, *Le présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007, traduit par Laurent Bury.
BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938.
BERMEJO Francisco, *El Otro*, [film] 75 minutes, Juntos Films, 2020.
BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Folio, 1983 (1944), traduit par Paul Verdevoye, Nestor Ibarra et Roger Caillois.
BOUGAINVILLE Louis-Antoine de, *Voyage autour du monde*, Paris, La Découverte, 2006.
BOUVIER Nicolas, *L'usage du monde*, Paris, Payot Voyageurs, « Petite Bibliothèque », 2001, (1963).
C.L.R. James, *Marins, renégats & autres parias, l'histoire d'Herman Melville et le monde dans lequel nous vivons, 1953*, Paris, Ypsilon, « contre-attaque », 2015, traduit par Pascal Neveu.
CARPENTER John, *The Thing*, [film], Universal Pictures et Turman-Foster Company, 109 min, 1982.
CASTAING-TAYLOR Lucien, **PARAVEL** Verena, *Leviathan*, [docu.] Castaing-Taylor / Paravel, 87 min, 2012.
CONTI Anita, *Géants des mers c*haudes,

Paris, Payot, 2002.
CONTI A*nita, L'océan, les bêtes et les hommes ou l'ivresse du risque*, Paris, Payot, 2002.
CONTI Anita, *Racleurs d'océans,* [court métrage], 20 *min, 1952, consultable sur ARTE http://cinema.arte.tv/*fr/article/racleurs-doceans
CONTI Anita, *Racleurs d'océans*, Paris, Payot, 2017.
COOK James, *Relations de voyage autour du monde,* Paris, La Découverte, 1998, traduit par Gabrielle Rives.
CORTÁZAR Julio, *Le tour du jour en quatre-vingts mondes,* Paris, Gallimard, 1980.
DARWIN Charles, *Voyage d'un naturaliste autour du monde*, Paris, La découverte, 2003 traduit par Edmond Barbier.
DELIGNY Fernand, *Cartes et lignes d'erre, Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979,* Paris, L'Arachnéen, 2013.
DÉLÉAGE Pierre, *La folie arctique*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017.
ECO Umberto, *Chroniques d'une société liquide*, Paris, Grasset, 2017, traduit par Myriem Bouzaher.
GABISONIA Nino, « Jacob Holdt - a vagabond with camera », *Metal Magazine*, [en ligne], mars 2020, https://metalmagazine.eu/en/post/interview/jacob-holdt
GIONO Jean, *Fragments d'un paradis*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1948.
GIONO Jean, *Jean le bleu,* Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1974, (1932).
GIONO Jean, *Le chant du monde*, Paris, Gallimard, « Folio », 1934.
GIONO Jean, *L'homme qui plantait des arbre*s, Paris, Gallimard, 1953.
GIONO Jean, *Colline*, Paris, Grasset, 1929.
GIONO Jean, *Les âmes fortes*, Paris, Gallimard, 1950.
GIONO Jean, *Cahiers Giono 3, correspondances avec Lucien Jacques 1930-1961*, Paris, Gallimard, 1983
HEMINGWAY Ernest, *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, 2017, traduit par Philippe Jaworski.
HOBBES Thomas, *Léviathan*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, traduit par Gérard Mairet.
HOLDT Jacob, *American Pictures*, Copenhague, American Pictures Foundation, 1985.
HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, traduit par Médéric Dufour et Jeanne Raison.
HUGO Victor, *Les travailleurs de la mer*, Paris, Flammarion, 1980.
IMBERT Michel, **NÈGRE** Julien, « Le tracé extravagant des cartes dans *Moby-Dick* et *Walden* », *Transatlantica* [En ligne], 2012, http://journals.openedition.org/transatlantica/6042.
INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.
JAVARY Cyrille J.-D., **FAURE** Pierre (traduction et commentaires), *Yi Jing, le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2012.
KEROUAC Jack, *Sur la route*, Gallimard, 2007.
LAPÉROUSE Jean-François, *Le voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la Boussole (1785-1788),* Paris, la découverte, 2008.
MICHELET Jules, *La Mer*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1983.
MOITESSIER Bernard, *La longue route*, Paris, Arthaud, 1986.
MOITESSIER Bernard, *Vagabond des mers du Sud,* Paris, Flammarion, 2011.
NATIONAL GEOGRAPHIC, « 16th-Century Basque Whaler in America », *National Geographic*, 168, July 1985, p. 40 sq.
PESSOA Fernando, *Ode maritime et autres poèmes*, Paris, La Différence, « Orphée », 2016, traduit par Michel Chandeigne.
POULAIN Catherine, *Le coeur blanc*, Paris, Olivier, 2018.
POULAIN Catherine, *Le grand marin*, Paris, Olivier, 2016.
RUIZ Raul, *La nuit d'en face,* [film] 110 minutes, Bodega Films, 2012.
SEKULA Allan, **BURCH** Noël, *The Forgotten Space,* [documentaire], Icarus Films, 112 min, 2010.
SHACKLETON Sir Ernest, *L'odyssée de l'« Endurance »*, Paris, Phébus, 1988, traduit par Marie-Louise Landel.
SIMON Dan, *Terreur*, Paris, Robert Laffont, « Pockett », 2008 (2007), traduit par Jean-Daniel Brèque.
SLOCUM Joshua, *Seul autour du monde*, Bordeaux, Zeraq, 2014, traduit par Françoise Gall.
SPIELBERG Steven, *Jaws (Les dents de la mer),* [film], Universal Pictures, 124 min, 1975.
STEINBECK John, *Dans la mer de Cortez*, Arles, Actes Sud, 1989 (1851), traduit par Rosine Fitzgerald.
STENGERS Isabelle, *Résister au désastre,* Wildproject, 2019.
STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes,* Paris, La Découverte, 2013.
STROKSNES Morten A., *Le livre de la mer, ou l'art de pêcher un requin géant à bord d'un canot pneumatique sur une vaste mer au fil des quatre saisons,* Paris, Gallimard, 2017, traduit par Alain Gnaedig.
TESSON Sylvain, **FREBOURG** Olivier, **JOFFRIN** Laurent, **SAVIN** Tristan, *L'aventure, pour quoi faire ?*, Paris, Points, 2013.
WALSER Robert, *La promenade*, Paris, Gallimard, 1967.
WILDE Oscar, *Salomé,* Toulouse, Ombres, 1993.

NOTICE DE MONTAGE - Pierre Baumann 5
I. ÉPILOGUE 37
II. RADEAU 55
III. NAVIGATION, PLANCTON ET CRÉATION - entretien avec Christian Sardet . .61
IV. MELNO. 77
V. GIONO NOTRE GRAND TRAGIQUE - conférence de Michel Guérin . . .93
VI. TERRAIN & GÉOGRAPHIE - entretien avec Marie Faulon 109
VII. PAS. 117
VIII. TRADUIRE L'EXPÉRIENCE - Étienne Beaudouin 127
IX. MOCHA 137
X. ILS ONT VENDU LA FERRAILLE - entretien avec Fernanda Silva Andrades . . .179
XI. SILLAGE PATAGON - entretien avec Roberto Vasquez 189
XII. EN PRATIQUE À CHAQUE INSTANT - entretien avec Rosario Ateaga . . .197
XIII. ICI C'EST COMME LEUR TINDER - entretien avec Gloria Howes. . . .203
XIV. LA BALEINE DE LA FORÊT - entretien avec Reinhard Fitzek 211
XV. CONVERSATION AVEC MELVILLE- entretien performé avec Bernardita Croxatto Díaz .219
XVI. CORPS, OUTILS, MILIEUX - Chloé Bappel 231
XVII. HAZARD ZONE - Tomas Smith 247
XVIII. PÊCHERIE 261
XIX. LA PHRASE COMME UN FILET - Marlaine Bournel 271
XX. ACHAB 281
XXI. RISQUES - Pierre Baumann 301
XXII. LES PEQUOTS 309
XXIII. DES CHOSES QU'ILS NE CONNAISSENT PAS - entretien avec Michèle Thériault .325
XXIV. LES SUJETS VEULENT ENTRER - entretien avec Louise Déry . . .331
XXV. SAN JUAN 345
XXVI. REJOINDRE UN MARIN LÀ OÙ IL EST - entretien avec Mikel Epalza . . .355
XXVII. BOIS PIERRE PAPIER 365
XXVIII. ANAGRAMME ET GYMNASTIQUE - entretien avec Jean Dupuy . . .373
XXIX. CHAMPS DE VISIBILITÉ - entretien avec Pierre-Damien Huyghe . . .391
BIBLIOGRAPHIE 407

Cet ouvrage est le troisième volume du programme de recherche Moby-Dick (2017-2020), développé par le *Laboratoire des objets libres*, projet collectif, artistique, pédagogique et scientifique de recherche expérimentale, rattaché à l'Unité de Recherche CLARE, équipe ARTES, Université Bordeaux Montaigne.

Déjà parus :
Vol. 1 : *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, 2018.
Vol. 2 : *Réalités de la recherche (collective) en arts*, 2019.
Vol. 3 : *Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile*, 2020.

L'ensemble des activités du projet est consultable sur le site :
mobydickproject.com

Coordination :
Pierre Baumann (professeur, UR CLARE / ARTES, Université Bordeaux Montaigne - UBM),

Membres de l'équipe :
Chloé Bappel (doctorante, CLARE / ARTES UBM), Étienne Beaudouin (artiste), Marlaine Bournel (artiste agrégée), Esther Pontoreau (doctorante, PTAC, U. Rennes 2) et Tomas Smith (doctorant, CLARE / ARTES, UBM).

Avec la participation, par ordre d'apparition de :
Chloé Herdrich, Camille Rousseau, Antoine Verdelle, Johanna De Azevedo, Arnaud Barde, Clémence Foix, Stéphane Abboud, Jessie Rouet, Ely Mechain, Marie Félicie Queudelin, Pierre Bourdareau, Pénélope Pillas, Lisa Vallot-Levasseur, Marion Vales, Malvina Vales, Anne-Perrine Couët, Émilie Ramisse, Alice Vivancos, Guillaume Delamarche, Christian Sardet, Michel Guérin, Marie Faulon, Sacha Baumann, les pêcheurs de Cocholgue, Fernanda Silva Andrades, Roberto Vasquez, Rosario Ateaga, Gloria Howes, Reinhard Fitzek, Bernardita Croxatto Díaz, Ramon Castillo, Wim Geirnaert, Frédérique Baumann, Michèle Thériault, Louise Déry, Scott Duncan, Anna Cote, Mike Diabo, Boromée Baumann, Adrian Abboud Lopez, Mikel Epalza, Jean Dupuy et Pierre-Damien Huyghe.

Crédits photos (*copyright*) :
P. 40, 44, 351 : Stéphane Abboud ; p. 58-59 : Frédérique Baumann ; p. 348, 350, Sacha Baumann ; p 46, 349, 352 : Pierre Bourdareau ; p. 264-265 : Yun Coatleven ; p. 49 : Anne-Perrine Couët ; p. 112,115 : Marie Faulon ; p. 45 : Clémence Foix ; p. 68 : Kristof Gerick ; p. 73, 75 : Christian Sardet ; p. 5, 342 : image extraite de *The Depths of the Ocean*, Murray, J. and J. Hjort, 1912 (D.R.) ; p. 42,47 : Pénélope Pillas ; p. 47 : Lisa Vallot-Levasseur.

Crédits photos (*copyleft*) :
Chloé Bappel, Étienne Beaudouin, Pierre Baumann, Marlaine Bournel, Esther Pontoreau et Tomas Smith pour l'ensemble des documents à l'exception des pages mentionnées en *copyright*.

Ouvrage tiré à 300 exemplaires.
Composé en caractères Univers, sur papier Sirio color blue, 290 g et Amber graphic, 110 g.
Achevé d'imprimer en octobre 2020,
sur les presses de l'Imprimerie Escourbiac,
81300 - Graulhet - France.
ISBN -979-10-300-0604-9

Nos plus sincères remerciements s'adressent :
à toutes les personnalités rencontrées qui ont accepté de se prêter au jeu de la retranscription des échanges menés avec elles, aux auteurs et à Pierre Sauvanet, Danièle James-Raoul, Karin Sion-Jenkis, Florence Pouletty, au Centre d'art contemporain Le Bel Ordinaire, au Centre Jean Giono de Manosque et à Frédéric Martos en particulier, à l'équipe du département des arts de l'Université Diego Portales de Santiago du Chili et à Ramon Castillo et Bernardita Croxatto Díaz précisément, à Carlos Smith, Rosario Ateaga, Javier Lobos Herrera, Alfredo Atucha et Carole Andreucci, Huynh Thi Khuyen, Scott Duncan, Anna Cote et Mike Diabo, Isabel Gonzalez De Lara, Jean Arnaud, Antoine Moreau.

Édition :
Conception graphique et suivi de publication : Pierre Baumann avec l'appui de Tomas Smith.
Transcription et traduction des entretiens en espagnol (chilien) : Tomas Smith.
Transcription des entretiens en français : Boromée Baumann.
Relectures et corrections : Olivier Demestre (éditions do), Nathalie Bourges et Tomas Smith.

Comité scientifique :
Jean Arnaud (AMU), Pierre Baumann (UBM), Amélie de Beauffort (ARBA Bruxelles), Michel Guérin (AMU), Danièle James-Raoul (UBM), Pierre Sauvanet (UBM), Diane Watteau (U. Paris 1).

Projet réalisé avec le soutien financier :
- de l'Unité de Recherche CLARE (EA4593), équipe ARTES, Université Bordeaux Montaigne ;
- de l'UFR Humanités de l'Université Bordeaux Montaigne ;
- du fonds de soutien à la recherche de l'Université Bordeaux Montaigne ;
- et de nos généreux donateurs.

2020 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX
Université Bordeaux Montaigne,
33607 Pessac Cedex - www.pub-editions.fr