

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 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 protéiformes¹ » 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'ancre³. »

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 Thither* (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 précédents⁴ ». 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'esprit⁵ », 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'âme⁶ ». 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 fantastique⁷ ».

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 société⁸.

Ismaël investit une autre zone du navire, celle du gaillard d'avant, où « l'air pur⁹ » 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 naufrage¹⁰ » (« Épilogue »). Il est la figure positive contre la négativité d'Achab, optimiste et écologue avant l'heure¹¹. 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 baleine¹². La dialectique ne marche pas tout à fait, d'autant plus qu'entre en jeu le cachalot. C'est ce que nous avons expérimenté concrètement¹³. 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 jeune¹⁴ », 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 immatériel¹⁵ ». 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 partir¹⁶ ? 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'expérience¹⁷ 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 innombrables 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 arts*, 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'habileté.

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 américaine¹⁸. 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 outil¹⁹ 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 partie²⁰ 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 opératoires²¹, s’avère être un remarquable couteau suisse²², 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, théâtral et bédésistique 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 spéculé) « 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 récit²⁴. 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.

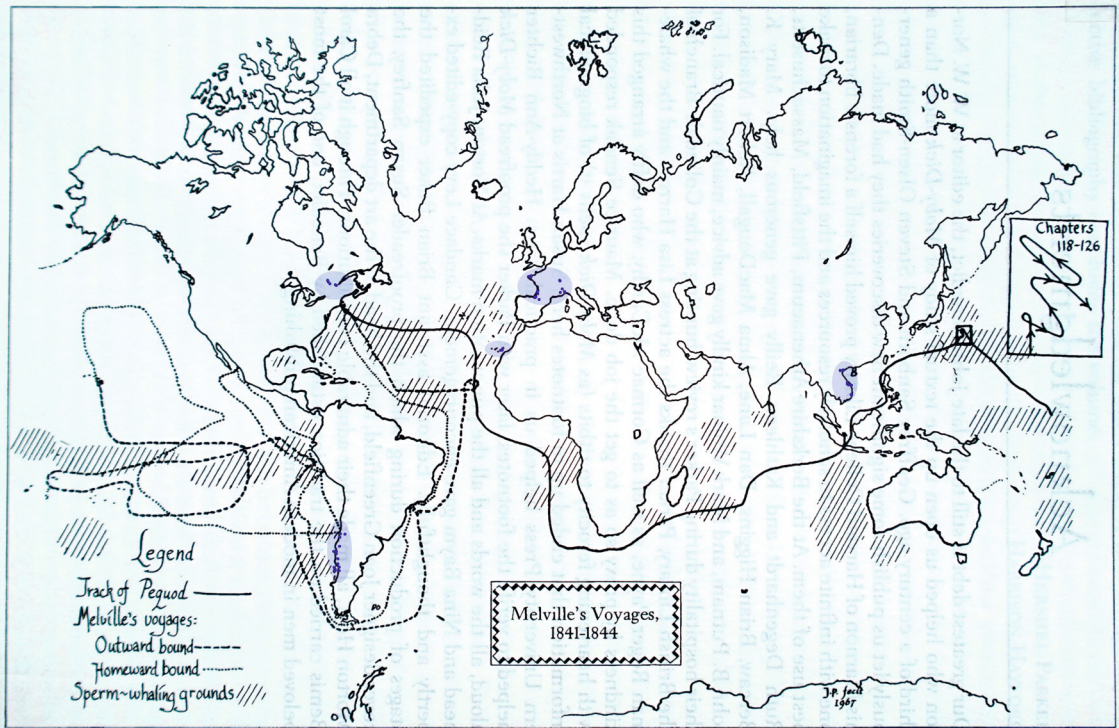
En revanche, l'analogie au laboratoire ou à l'atelier s'avère fructueuse, à l'instar – et on saisit peut-être mieux la dimension inspiratrice de l'un sur l'autre – de l'atelier Brancusi. Le *Pequod* rassemble des hommes, des outils, des matériaux, des ressources, des activités, une organisation, un écosystème, 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 dessin 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 1844²⁶, 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.*



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 dessin 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'ancrages²⁷. Que dire de cette dernière comparaison ? Nous aurons tenté de croiser certains territoires géographiques propres à Melville²⁸, mais beaucoup d'autres furent investis en raison de marquages plus indirects²⁹. 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.

HERSHEL PARKER
Carte des trajectoires du
Pequod, de Melville, 1841-1842, +
superposition de nos zones de
recherche
SUPERPOSER LES TRACÉS

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 devons 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.

Il va de soi qu'on ne saurait se satisfaire d'une seule échelle de carte puisque, bien souvent, notre expérience du traçage, infléchi 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 Manosque³⁰, 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 Chili³¹.

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 monomaniacque³². » 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 omniprésente³³, 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 connu³⁴ »), 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 de *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 malfaisant³⁵ » qu'on jugera aussi « blasphématoire³⁶ », ce à quoi il faut ajouter *prophétique* dans sa manière de contenir la révolte et de décrire une société qui sombre³⁷. En temps de confinement, navire au vent, il n'y a plus de révolte qui soit³⁸. 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 figoler, écrit Melville à Hawthorne en 1851, ce qui, par son essence même, est d'aussi courte vie qu'un livre moderne³⁹ ? » « Ce livre tout entier n'est qu'une esquisse... même pas : l'esquisse d'une esquisse⁴⁰ », 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 commande⁴¹ ».

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 finir⁴² ».

L'objectif de Melville est d'abord de construire un « système cétologique⁴³ » 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 céologique » 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 Tableau⁴⁵ », 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 Beaufort (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 recherche⁴⁸. 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 filet⁴⁹. 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 avons produite avec Amélie de Beaufort 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 écarts⁵¹ » (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 recherche⁵². 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 relations⁵³). 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 elles⁵⁴. »

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 Voltaire 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 témoigner⁵⁵. 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 Weber⁵⁸ 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 quête⁵⁹ (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 microsilons.

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 travail⁶⁰.

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, Voltaire se réfère dans le contexte philosophique qui est le sien à *L'Anti-Ceïdipe* 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 déplacement⁶¹ ». 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 Voltaire, *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 ouvrages⁶². 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 livre⁶³. 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'adaptation⁶⁴.

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 pêche, 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, célogue 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 figlage 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 là⁶⁷. 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. Marlaïne Bournel appréhende l'expérience du terrain à travers le regard d'une sculptrice. Elle élabore un apprentissage des gestes de pêcheur 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, réemployable⁶⁸.

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 Marlaïne 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 ici⁷⁰. 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 problème⁷¹. 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 voir⁷² » 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* (Pelechian⁷³). Ce montage pensé induit des rapports de signification à partir de la fluidité variable des images et tente de la rendre partageable⁷⁴ (puisque c'est un critère important de la recherche) en accompagnant le lecteur⁷⁵. Par conséquent la vocation est, d'une part, aussi d'ordre pédagogique⁷⁶ 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 voiture⁷⁷. 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 théorique⁷⁸ ». 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-entendus⁷⁹ », 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 transférabilité⁸⁰. 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 Sardet⁸¹ 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 arts⁸². 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 Dick⁸³ 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 activités⁸⁴.

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 arts⁸⁵. 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 démonstration⁸⁶. 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 Barthes⁸⁸, une fois encore, propose de blanchir le langage, de le dégager du poids de ses présupposés et autres sous-entendus⁸⁹.

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 expérience⁹⁰ ? » Cette écriture n'est donc ni philosophique, ni historique, explique Huyghe. Pour simplifier, elle a son propre ton, sa propre manière d'organiser son monde⁹¹. C'est cette logique propre, cette façon de voir particulière qu'il faut travailler du côté du savoir et du côté de la transmission⁹² 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 autres⁹³, 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'émetts 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 libres⁹⁴ », 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'art⁹⁵ » (*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 différencier⁹⁶. 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 jeu⁹⁷.

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 lignes⁹⁸. 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 collective⁹⁹.

En contrepartie, le travail¹⁰⁰ 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 là¹⁰¹.

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'identiques¹⁰² 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'invention¹⁰³. 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 voyage¹⁰⁴ », 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 rame¹⁰⁵. 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 béliet, 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.

