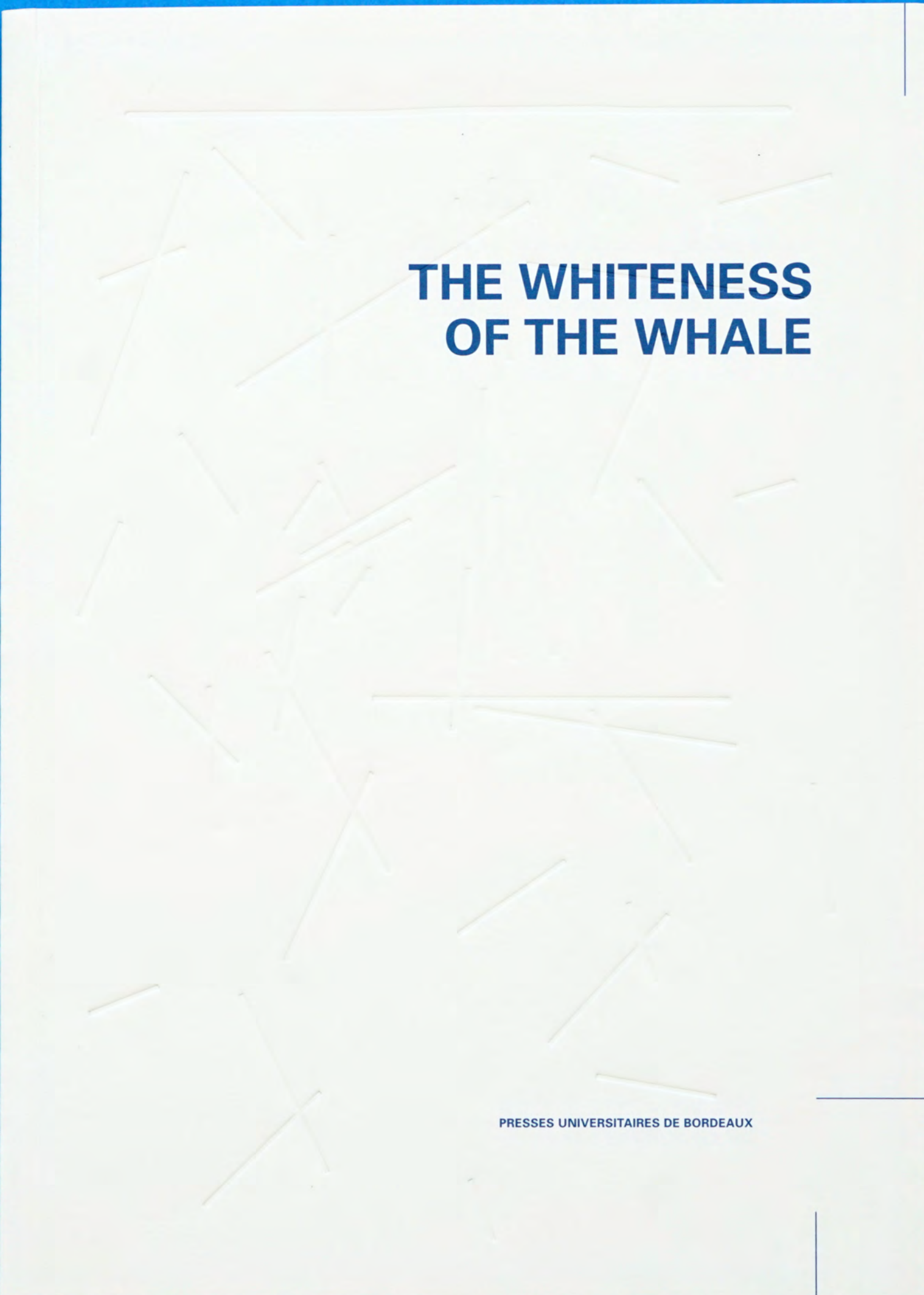




THE WHITENESS OF THE WHALE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Qu'est-ce qu'une œuvre blanche ?

Une œuvre blanche, au sens de Barthes, serait une œuvre baignée par la clarté, dépourvue de sous-entendu, nourrie par la filiation et alimentée par le désir. Le travail de Peter Soriano, habité par une pensée « océanique », par la mobilité, la fluidité et l'allègement des opérations sculpturales, vient ici rencontrer une blancheur d'une toute autre catégorie, une blancheur chargée par la troublante ambivalence d'un animal subtil, incompris et effrayant, cernée par la traduction des signes et le don d'ubiquité. Cet animal, c'est Moby Dick.

Ce livre est le fruit de la collaboration entre le sculpteur Peter Soriano et un petit collectif de plasticiennes chercheuses et plasticien chercheur de l'université Bordeaux Montaigne, autour du chapitre quarante-deux « La blancheur du cachalot » de *Moby-Dick*.

Ce travail collectif poursuit les explorations du roman de Melville mené par le *Laboratoire des objets libres* à partir de l'analyse et l'actualisation de ses grands sujets, sur la collaboration, le faire, l'intelligence collective, la sensibilité, la pensée écologique, la traduction, la polyvalence et la mobilité.

Un projet réalisé par Pierre Baumann, Anna Consonni, Johanna De azevedo, Manon Guenard, Jaulène Lachaud, Élina Moreno, Sara Nebra et Peter Soriano.



ISBN -979-10-300-0797-8 / 14 €

Presses
Universitaires de
Bordeaux

Université
BORDEAUX
MONTAIGNE

THE WHITENESS OF THE WHALE

RECHERCHE EN ARTS ET EXPÉRIENCE COLLECTIVE

Sous la direction de
Pierre Baumann
et Peter Soriano

avec
Anna Consonni
Johanna De azevedo
Manon Guenard
Jaulène Lachaud
Élina Moreno
Sara Nebra

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Aux Presses Universitaires de Bordeaux :

Hors collection :

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

Collection « un artiste / des étudiants » :

Pierre Baumann (dir.), Stéphane Thidet, *Cracovie*, 2013.
Pierre Baumann (dir.), Sabine Delcour, *De Cibecue à Lemniscate*, 2017.

Pierre Baumann (dir.), Marie Escorne (dir.), *Hélène Saule Sorbé, l'art à chaque pas*, 2020.

Dans le cadre du projet Moby-Dick :

Dire Moby-Dick, par la recherche en arts, 2018.

Réalités de la recherche (collective) en arts, 2019.

Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile, 2020.

The whiteness of the whale, recherche en arts et expérience collective, 2022.

Comité scientifique :

Jean Arnaud (Aix-Marseille Université).

Pierre Baumann (Université Bordeaux Montaigne).

Amélie de Beaufort (Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles).

Michel Guérin (Aix-Marseille Université).

Danièle James-Raoul (Université Bordeaux Montaigne).

Pierre Sauvanet (Université Bordeaux Montaigne).

Diane Watteau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

2022 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Université Bordeaux Montaigne

33607, Pessac Cedex

www.pub-editions.fr

ISBN -979-10-300-0797-8

Moby-Dick, Chapitre quarante-deux, « The whiteness of the whale » et chapitre quarante-et-un « Moby Dick » : le capitaine Achab affronte le cachalot blanc Moby Dick. C'est d'abord le récit d'une amputation sanguinaire qui renverse toute certitude : une jambe mise en charpie, épouvantable blancheur, être disséminé, donné aux poissons, fondu dans la liquidité absolue.

Achab y perd ici également une partie de sa raison, incarne un monde effondré et abîmé, en perdition. Achab est un contre-modèle. À cet instant s'enracine l'impérissable désir de vengeance.

La peau blanche du cachalot, à l'image d'un écran de cinéma sur une photographie de Sugimoto (*Cabot Street Cinema*), agit comme une surface photosensible qui enregistre la complexe démultiplication des expressions troubles du vivant.

Ce petit livre est une proposition qui décrit la tentative de jouer à plusieurs avec cette blancheur ambiguë. En effet, si la blancheur donne à penser l'effroi suscité

par les désastres de notre monde actuel, guerre, chute du vivant, obstination absurde, elle suscite aussi la recherche de clarté, d'évidence, de lisibilité, de langage, de nuance et de sensibilité. La blancheur agit peut-être aussi comme une arme, animée par le désir de création, de construction, de collaboration, de présence, et d'attention.

Telle est l'hypothèse à partir de laquelle nous avons travaillé avec Peter Soriano, dont l'œuvre, elle-même, permet peut-être d'aider à saisir toute la complexité de ces insaisissables formes de mobilité qui ne peuvent en aucun cas se satisfaire du désir absurde (voué à la perte) de vengeance.

INTRODUCTION

Cet ouvrage retrace le travail réalisé en juin 2021 avec Peter Soriano et une équipe d'étudiantes et chercheur en arts, dans la galerie Alban Denuit de l'Université Bordeaux Montaigne. L'intention était double, engager une suite d'expériences sur le chapitre quarante-deux, « La blancheur du cachalot », du roman *Moby-Dick* de Herman Melville et, en parallèle, tenter de saisir de l'intérieur comment les œuvres de Peter Soriano prennent forme. Avec Peter Soriano, ce processus de partage fut d'autant plus nourri qu'il a consisté d'abord en une co-création dans la galerie Alban Denuit en juin, puis en une collaboration pour une partie de l'équipe (Manon Guenard et Anna Consonni) à la galerie Jean Fournier à Paris en septembre 2021 à l'occasion de l'exposition *Méditation sur une boîte en carton* présentée par l'artiste.

Œuvre blanche

Nos premiers échanges avec Peter Soriano datent de 2005 à la Villa Tamaris de La Seyne-sur-Mer. Il s'agissait là pour l'artiste d'un moment charnière de la conception formelle et processuelle de son travail, suite à sa résidence à l'atelier Calder en 2004. L'amenuisement ou la disparition plus radicale de toute matière lourde et longue à transformer (la résine) ouvrait alors la voie à l'affirmation d'un nomadisme sculptural de plus en plus léger. Seuls subsistaient alors quelques traces de sprays (bombes de peinture), câbles d'acier et tubes en aluminium¹. À partir de 2012, Peter réduit un peu plus encore son vocabulaire, ne garde plus que les sprays, prend pour sujet des objets de plus en plus fragiles et impermanents, déplacement de rais de lumière, défilement d'un paysage en mouvement, géométries instables, fonte de neige, socle sans sculpture, déplacement des icebergs et autre boîte colissimo.

La collaboration avec Peter Soriano fut un moment important du programme de recherche *Moby-Dick* ; elle vint compléter l'exploration d'un ensemble de « terrains » de recherche tous en prise avec une mobilité si familière à l'artiste². L'un, *Moby-Dick*,



et l'autre, Peter Soriano, décrivent, une périlleuse recherche d'équilibre au cœur de l'instabilité et de l'impermanence, vouée, tout compte fait, à une inéluctable disparition. Melville décrit la vie à bord du navire baleinier, le *Pequod*, et sa funeste destinée. Peter Soriano retrace la vie des formes sur des murs, puis les efface. Que reste-t-il de ces évanouissements ? La blancheur. Qu'est-ce que cette blancheur ? Sous l'horizon de la blancheur de l'effacement, se tapit un autre type de blancheur, et c'est un peu la thèse de ce travail : cette blancheur est celle du cachalot, incarnation matérielle et archétypale d'une blancheur plus fondamentale, celle de l'œuvre.

Une *œuvre blanche* serait, d'abord, une œuvre qui accepte de s'effacer, de se mettre en retrait, voire de disparaître. Une œuvre blanche ce serait donc, ensuite, aussi une œuvre sous-tendue par la clarté. Plus précisément, Roland Barthes a proposé une conception de ce que pourrait être une « Œuvre blanche » dans la *Préparation du roman*. Pour Barthes, l'œuvre blanche préserve l'essentiel et tient en trois mots : « simplicité », « filiation » et « désir³ ». À n'en pas douter, le roman de Melville n'est pas une *œuvre blanche* au sens de Barthes. C'est probablement tout l'inverse, blancheur chargée de trouble, de haine et de complexité.

Peter Soriano, *Onze speedboys* dans une salle polyvalente, 2004, métal, bois, plastique et peinture, dimensions variables, (atelier Calder).

1 Il s'agit en particulier de la série des *Other side*.
2 Le présent ouvrage constitue le volume quatre des cinq opus du projet *Moby-Dick*, après *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* (2018), *Réalités de la recherche (collective) en arts* (2019) et *Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile* (2020), tous parus aux Presses

universitaires de Bordeaux.
3 Pour qui veut développer, lire BARTHES, Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), Paris, Seuil/IMEC, 2003, p. 378 sq.

En revanche, l'écriture artistique de Peter Soriano semble posséder cette blancheur caractérisée par Barthes, lisibilité, filiation et désir. Elle a en effet cette clarté, notamment propre aux schémas graphiques et autres tracés urbains qui peuvent être inscrits dans la rue dans des zones de chantier. Lisibilité encore dans sa manière d'entretenir une tension continue entre le mur blanc et les interventions graphiques qui collaborent avec les particularités du support (angle de mur, interrupteur, arcade, etc.). L'œuvre de Soriano est nourrie par la filiation parce qu'il emploie en effet un ensemble de langages formels connus, ensuite parce qu'il instaure très souvent une relation de continuité entre un motif et son interprétation, qui résultent d'un glissement mémoriel et temporel, enfin, parce qu'il est nourri par une pratique du regard qui puise dans notre patrimoine pictural observé en détail. Œuvre blanche encore, parce qu'habitée par le désir, l'intensité créatrice et la mobilité. Cette mobilité dans l'espace, dans le temps, dans la genèse et dans la conception de systèmes formels, ainsi que leur insatiable recouvrement, alimente le désir. Exemple : en 2019, Peter regarde la neige fondre sur sa terrasse, retrace cette lente transformation. Quelques temps après, en juin 2021, il contourne le confinement lié à la crise sanitaire et part voir passer les icebergs au Groenland. Moby Dick (l'animal) est l'objet même du désir, désir de vengeance, désir de voir, désir d'écoute. Le désir aimante à son sujet celui ou celle qui regarde. Toute action de voir, toute découverte est toujours le début d'un recouvrement, est toujours la préfiguration de sa disparition.

De surcroît, la logique d'effacement pratiquée par Peter Soriano depuis une dizaine d'années, qui consiste à réaliser des œuvres éphémères recouvertes de peinture blanche à l'issue de leur exposition, dit une autre chose encore, dont parle Barthes. Barthes explique que toute création est à la recherche d'un *déclat*, d'une *occasion*, d'une *nouvelle écoute des choses*. Une boîte colossale, un chapitre de *Moby-Dick*, un iceberg, sont en effet des déclats possibles. Une *Œuvre Nouvelle*, écrit encore Barthes, c'est une *Œuvre à faire*. En blanchissant ainsi, sans cesse les murs sur lesquels il a écrit, Soriano maintient un travail pensé et préparé dans l'intervalle sans cesse renouvelé de l'œuvre à faire et de celle à refaire, ce qui, au

passage, n'a pas été envisagé par Barthes. Je suppose que cette mise à blanc contribue à entretenir une fois de plus le désir, ce que Barthes appelle aussi *une transformation de l'écoute*⁴, ce qu'on pourrait encore nommer une *tension sensible*. Comme le sillage d'un bateau, comme la glace d'un iceberg qui fond, de telles œuvres se dessinent et s'évanouissent sans cesse. En procédant ainsi, Soriano, une fois cartographiées à partir d'un livre d'instruction, facilite les facultés de transformation et de réapparition de ses œuvres. Ismaël dirait qu'elles sont alors douées du « don d'ubiquité ».

Chapitre 42, « The whiteness of the whale », *Moby-Dick*

La lecture du chapitre quarante-deux, auquel il faut sans doute associer la lecture du chapitre quarante-et-un, permet de comprendre un peu mieux ce que peut représenter la blancheur dans le contexte melvillien. Elle est sans aucun doute très différente de celle décrite un peu plus haut. Elle n'est pas simple. La blancheur prend ici des teintes complexes qui alimentent le travail de Peter Soriano et celui que nous avons expérimenté lors de notre collaboration avec lui. Toute lecture est une expérience de traduction.

Relativement court, le chapitre quarante-deux, se propose d'évoquer ce que représente la blancheur du cachalot pour le narrateur (Ismaël) après qu'elle a été commentée, dans le chapitre quarante-et-un, « Moby Dick », à l'angle de la relation entretenue entre Moby Dick et Achab. Donc, toute perception est relative.

Dans ce chapitre quarante-et-un, Melville décrit combien les conditions, immensité et isolement des navires baleiniers, favorisent la diffusion de superstitions grandissantes. Alors, « [...] comment s'étonner que certains baleiniers soient allés plus loin dans leur superstitions, et aient pu prétendre que Moby Dick était non seulement doué d'ubiquité mais aussi d'immortalité (cette dernière n'étant que l'ubiquité dans le temps), et que, quand bien même ses flancs seraient hérissés de lances, il s'enfuirait indemne, ou que si l'on parvenait jamais à lui faire souffler un sang épais, pareil spectacle ne pourrait être

4 Ces derniers italiens renvoient au même texte de Roland Barthes, p. 384.

qu'une atroce illusion, car à des centaines de lieues de là, sur des eaux inensanglantées, son souffle incorrompu continuerait à s'élever dans les airs⁵ »

Alors investi d'une quasi-immobilité, le corps de l'animal y est décrit ainsi :

« En effet, il se distinguait des autres cachalots non pas tant par sa taille peu commune, que, comme on l'a suggéré plus haut, par son singulier front ridé, blanc comme neige, ainsi que par une haute bosse blanche en forme de pyramide. Tels étaient les traits les plus remarquables, les signes distinctifs par lesquels il révélait son identité, de loin, à ceux qui le connaissaient, même dans ces immensités marines qui ne figurent sur aucune carte. Le reste de son corps était à ce point couvert de rayures, de taches et de marbrures de cette même couleur de linceul, qu'il avait fini par recevoir ce nom particulier — le cachalot blanc —, que justifiait pleinement son aspect éclatant lorsqu'on le découvrait sous le soleil du midi, glissant sur l'azur profond des eaux, et laissant dans son sillage d'écume crémeuse toute une voie lactée constellée de paillettes d'or⁶ ».

Le blanc melvillien, fondamentalement négatif et dévastateur, est l'incarnation de l'angoisse et de la monomanie : « Ses trois baleinières défoncées autour de lui, les hommes et les avirons tournoyant dans les remous, un capitaine, saisissant à sa proue brisée le couteau à trancher la ligne, s'était jeté sur le cachalot comme un lutteur de l'Arkansas sur son adversaire, et cherchait aveuglément à atteindre, au bout d'une lame longue de six pouces, l'organe vital de l'animal enfoui à une brasse de profondeur. Ce capitaine était Achab. Et c'est alors que, lançant brusquement sous lui la faucille de sa mâchoire, Moby Dick faucha la jambe d'Achab comme le moissonneur une feuille d'herbe dans un champ. [...] On comprend sans mal que, depuis cette rencontre presque fatale, Achab ait nourri envers le cachalot un désir éperdu de vengeance — désir d'autant plus véhément que, dans sa morbide fureur, il en vint à voir en lui la cause non seulement de toutes ses souffrances physiques, mais aussi



de toutes ses exaspérations intellectuelles et spirituelles⁷. »

Toute chasse au cachalot est une entreprise des plus périlleuses, ce que vécut Melville dans ses chairs, ayant passé plus de trois ans sur les mers du Pacifique à bord de baleiniers (1841-1844). Avec Moby Dick, la terreur de l'affrontement parvient à son paroxysme. Au début du chapitre quarante-deux Ismaël, le narrateur, dit : « C'était la blancheur du cachalot qui, plus que tout, m'emplissait d'épouvante⁸ ». Ce chapitre balise toute la richesse et la diversité sémantique, pragmatique, symbolique et métaphysique de la blancheur, exemples à l'appui. « Un objet terrible par lui-même porte cette terreur à sa plus extrême intensité⁹ ». C'est ce qu'il nomme « la blancheur sinistre », propre à la dangerosité de l'ours blanc ou du requin blanc par exemple.

« Mais, relate toujours Ismaël, nous n'avons pas encore expliqué l'effet d'ensorcellement de la blancheur, ni compris la cause de la puissante séduction qu'elle exerce sur l'âme, ni ce qui est bien plus étrange encore et plus inquiétant, pourquoi elle est à la fois comme on l'a vu, le symbole le plus richement évocateur des choses spirituelles, le voile même de Dieu chrétien, mais aussi cet agent particulier qui augmente la terreur dans les pires objets de terreur que connaisse le genre humain. Serait-ce que par son caractère indéfini, elle nous fait pressentir la cruauté des vides immenses

Peter Soriano, *Other side*, (NUM/)
BFRS, #4, 2011, aluminium, câble
en inox, peinture à la bombe,
291x90x14 cm (exposition,
Galerie Jean Fournier, 2011).

5 MELVILLE, Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, ch. 41, « Moby Dick », Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2006 (1851), traduit de l'américain par Philippe Jaworski, p. 210.

6 *Ibid.*, p. 210.

7 *Ibid.*, p. 211.

8 *Ibid.*, p. 216.

9 *Ibid.*



de l'univers, et que nous recevons aussi l'idée de l'anéantissement comme un coup de poignard traîtreusement donné, lorsque nous contemplons les blanches profondeurs de la voie lactée ? Ou bien que la blancheur étant, dans son essence, moins une couleur que l'absence visible de couleur, et en même temps le mélange de toutes¹⁰ ». « De toutes ces choses, conclut enfin Ismaël, le cachalot albinos était le symbole¹¹ ».

Avec ces deux chapitres, Melville confronte deux principes métaphysiques, l'un fondé sur la théorie, l'autre taillé dans le vécu. Ismaël dresse ce que j'appellerais une métaphysique du tout. Achab, lui, est habité par une métaphysique de l'un, fruit d'une pratique intime de la blancheur. La blancheur, telle qu'elle est vécue par Achab, résulte d'un cauchemar éveillé et concret qui conduit à la négation de l'être, celui de l'effroyable mélange meurtrier des chairs de l'homme avec celles de l'animal. Achab connaît intimement la blancheur asphyxiante de l'écume produite par le tumulte de l'affrontement. Achab sent encore dans ses narines l'aigreur de la blancheur du cuir dur de l'animal scarifié par les harpons et les attaques de calmars. Achab entend le blanc de sa peau qui se déchire, arrachée par la denture de nacre du cachalot. Achab connaît la texture crémeuse du lard

qu'il pénètre avec la trop courte lame de son arme blanche et il a aussi à l'esprit les volutes neigeuses de la noix (le cerveau du cachalot) qu'il imagine atteindre. Achab voit clairement, comme d'autres phénomènes entoptiques, le blanc de la syncope, le *blackout* provoqué par la douleur de la blessure. La métaphysique d'Achab trouve son origine dans la pragmatique du corps fondée sur la négation du vivant. Certains diront qu'Achab n'est rien d'autre qu'un contre-modèle.

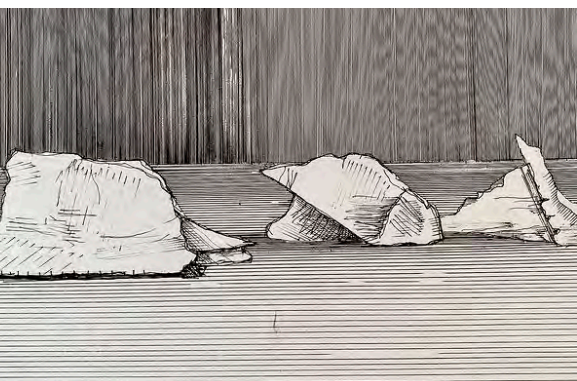
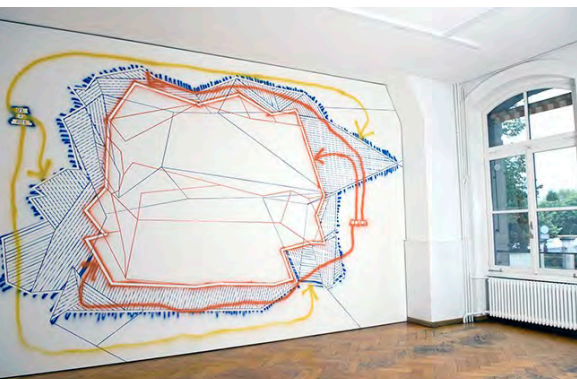
La blancheur d'Achab est vengeance. On touche ici aux fondements de l'existence et de son inéluctable fin, à l'absurde de Camus, à l'être « dénaturé » de Blanchot¹². Ce que décrit ici Blanchot, c'est la solitude, celle d'un être désormais séparé de sa communauté. Achab est un être solitaire, dénaturé par l'abandon de toute communauté, en dehors même de son être propre (autrement dit Achab ne sait plus qui il est). En poignardant Moby Dick, Achab avait signé le sombre pacte de la blancheur, de la négativité absolue. Vous objecterez à juste titre, « mais bon sang, pourquoi est-il aussi méchant ?? ». « Parce que¹³ ! ». Pourquoi ne pas abandonner, faire demi-tour ? Il n'en fut pas ainsi, en tout cas pas ici. La blancheur a gardé toute sa noirceur, on connaît le résultat, tout s'achève sous

¹⁰ *Ibid.*, p. 224.

¹¹ *Ibid.*, p. 225.

¹² Lire au sujet de l'être dénaturé, BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 337.

¹³ Allusion à la publicité Orangina rouge...



Peter Soriano, *Snowmelt*, 2019,
acrylique, pinceau et peinture
à la bombe, 5,56 x 3,30 cm
(exposition Galerie Bernhard
Bischoff & Partner, Berne).

Peter Soriano, *Iceberg*, 2021,
dessin à l'encre, 29,5 x 20,6 cm.

« une morne écume blanche¹⁴ ». Mais d'autres auteurs ont abordé le problème sous un autre angle. Pierre Senges a renégocié le dénouement : Achab n'est pas mort. Alors voilà. « Il a flotté : qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse d'autre¹⁵ ? » Puis il a retrouvé sa communauté. Alors voilà, il faut certainement tenir compte de cette renégociation du récit, de ce qu'on peut en faire aujourd'hui. Toute lecture est, en elle-même, une entreprise de traduction qui suscite de nouvelles écritures, de nouveaux récits, de nouvelles interprétations, de nouveaux recouvrements.

Débusquer les sujets

Les œuvres blanches, telles qu'on peut les penser, nourries par cette lecture constellée de voies lactées, de lignes blanches autrement dit, celle de Soriano et celle de Melville en particulier, en dehors même de cette tentative de compréhension de la blancheur, sont habitées par des sujets qui nous traversent et qui traversent le roman melvillien. Ces sujets sont à la fois fondamentaux, inactuels et profondément *circonstanciels*, c'est-à-dire déterminés par des facteurs concrets propres à une situation *actuelle*, qui plus est ancrés dans un présent inéluctablement recouvert l'instant d'après. J'en ai retenu six, après avoir pu observer au fil de ces années à travailler à partir de Melville, combien ces sujets étaient récurrents. Le premier porte sur l'organisation d'un équipage en lien, deuxièmement, avec l'emploi de procédures parfois cadrées par un protocole. Troisièmement, les considérations écologique et mésologique¹⁶ (ou anti-) y sont nombreuses et on y observe

14 MELVILLE, Herman, *op. cit.*, ch. 135, « La chasse, troisième jour », p. 621.

15 Pierre Senges, *Achab (séquelles)*, Paris, Verticales, p. 15.

16 En résumé, écologie et mésologie sont des termes proches et qui consistent en l'étude des interactions entre un milieu et des êtres vivants. Si en écologie le milieu possède un caractère universel, en contrepartie en mésologie, le milieu est propre à chaque être. Autrement dit, l'approche mésologique induit une analyse « adressée » d'un milieu donné (qui l'investit). Dans le cadre d'une collaboration de création, il peut être intéressant d'observer comment cette multiplicité des milieux trouve ou ne trouve pas des voies de partage, de communauté ou de complémentarité. Voir UEXKÜLL (Von), Jacob, *Milieu animal, milieu humain*, Paris, Rivages, 2010 (1956), p. 155 sq., traduit de l'allemand par Charles Martin-Fréville.

ainsi, quatrième, comment s'organise une économie de la mobilité basée sur la polyvalence et la faculté de transformation – réparation, déviation, remplacement. Cinquième, langage, traduction, mesure et transformation alimentent, sixième, les réflexions pragmatiques et métaphysiques de Melville.

On pourra observer, tout au long de cet ouvrage, comment ces six sujets furent investis individuellement ou collectivement par chaque membre de l'équipe.

Collaboration

Le roman de Melville scrute l'organisation et l'équilibre d'un équipage. Par extension on peut alors réfléchir à la nature de la collaboration qu'un dispositif de co-création met en place avec un artiste. Comment définir le rôle de chacun ? qu'est-ce qui est partagé ? qu'apporte l'échange entre ses différents membres ? quel équilibre trouver ? quelle attention doit-on accorder à chacun et mutuellement ? y a-t-il un ou une chef ? Depuis ses débuts, le projet *Moby-Dick* a expérimenté différentes configurations, avec des effectifs variables, dans différentes situations, accordant toujours une attention particulière au milieu dans lequel l'équipe évoluait. L'exemple de *Moby-Dick*, met à disposition deux motifs très intéressants à étudier, le premier concerne l'organisation de l'équipage sur le *Pequod*, le second plus indirectement porte sur l'organisation sociale des cachalots et leur forte capacité à développer une intelligence collective qui permet aux cétacés¹⁷, selon des modalités bien différentes de celles qui règlent la vie du navire, de réaliser des actions qu'un seul individu ne serait pas capable de faire.

Dans ce contexte, ce à quoi s'attache plus particulièrement Anna Consonni dans son texte présent dans l'ouvrage, la production d'un objet artistique permet de questionner la paternité ou la maternité d'une œuvre, pour peu qu'il y ait une œuvre produite ou une réalisation dont la fonction pourrait différer de celle d'une œuvre, à l'instar d'un objet de recherche tel que nous l'avons préalablement et à plusieurs reprises pratiqué.

Protocole et livre d'instruction

Sur ce point, le rôle de Peter Soriano fut intéressant à observer. Assez vite, Peter a abandonné l'idée de réaliser un livre d'instructions qui réglerait la réalisation d'une composition préalablement conçue dans son atelier, comme il le fait en règle générale pour toutes ses réalisations récentes, au profit d'un protocole beaucoup plus souple, réglé par deux opérations définies. La première opération fut de tracer une ligne d'horizon assez haute (la hauteur du bras levé de Sara qui traversa ainsi l'ensemble de la galerie pour délimiter au spray le niveau de l'eau dans lequel nous allions baigner), la seconde d'y ajouter, sous l'horizon, une myriade de rayons bleus tracés à la peinture par masquage au scotch, comme un « squelette », comme les lignes (« en vrac ») d'un cahier d'écriture.

Ensuite, dans la lignée de ce qu'il fait lorsqu'il incite les assistants et assistantes (Manon et Anna) avec qui il travaille sur ses propres œuvres à prendre des libertés par rapport à des instructions parfois très ouvertes, Peter nous a montré comment peuvent être employés les outils qu'il met en œuvre : bombes de peinture, scotch de masquage et pochoirs, règle et quelques tubes de peinture.

Environnement, écologie et mésologie

Ainsi conçus, la ligne d'horizon et les rayons désignent un environnement général. De nombreux chapitres du roman de Melville s'attachent à décrire la nature de l'environnement dans lequel évolue l'équipage du *Pequod*. Non sans esprit critique, Melville narre la faible attention écologique d'une société en plein tournant énergétique, puisque le milieu du XIX^e siècle marque le début de l'exploitation des ressources pétrolières, celles-là même qui, c'est un mal pour un bien, viendront signer le déclin de la chasse à la baleine. Aujourd'hui, il va de soi que toute conscience environnementale, va de pair avec une écoute des enjeux écologiques et mésologiques, et de leur influence sur la manière de penser les œuvres et les collaborations qu'elles induisent. Ce projet n'y fait pas exception.

Réparation, déviation, remplacement

De telles considérations croisent avec une autre grande thématique melvillienne tout aussi saillante qu'est la faculté d'adaptation,

17 Pour en savoir plus, consulter les travaux des deux spécialistes en la matière, Hal Whitehead et François Sarano notamment.

de reconversion, de réparation et de transformation. Le charpentier et le forgeron en sont les figures incarnées. Non seulement ils valorisent le développement de savoirs manuels qui nécessitent une excellente connaissance de la matière, une parfaite maîtrise des gestes de fabrication, plus encore ils entretiennent une forte capacité d'imagination, souvent poussée pas les exigences de leur commandement, pour assurer bon gré, mal gré, l'entretien et les réparations, voire les transformations, avec les moyens du bord. Le charpentier, comme le forgeron, contribue à faire en sorte que le navire garde sa forme, sa « ligne » écrit Peter, sa structure fondamentale souligne Manon, même si peu à peu les pièces usées qui le constituent sont remplacées. Par bien des aspects, la manière de travailler, mise en œuvre par Peter, présente beaucoup de parentés avec cette conception de la forme. Mais les notices d'instruction de Peter laissent toujours une marge d'interprétation, ses œuvres prennent forme, disparaissent et peuvent réapparaître ailleurs, avec de nouvelles traces de peinture, à la fois différentes et toujours les mêmes. Il existe une proximité formelle et processuelle à l'égard du caractère organique des objets entre Peter Soriano et Richard Deacon, autre artiste particulièrement intéressé par la morphogénèse et le biomorphisme. L'un et l'autre entretiennent depuis toujours une continuité rationnelle, sensible et imaginaire entre la planéité d'une surface et son échappée dans l'espace tridimensionnel¹⁸. On peut alors parler, pour l'un et l'autre, tout autant de dessin que de sculpture (plate). Là où Deacon déploie végétalement son travail dans les racines et les fibres de la matière, Soriano laisse les objets « polliniser » l'espace par le spray, c'est-à-dire se disperser dans l'air, se poser et se redéposer. Soriano développe une pensée sculpturale qu'on pourrait assimiler à une logique de *transport*, habitée par la fluidité de l'éphémère, *pensée océanique*.

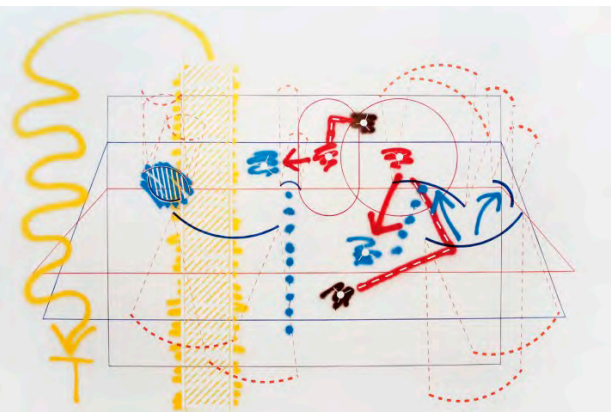
18 Ce à quoi je me réfère renvoie à des considérations fondamentales de la sculpture qu'Henry Moore décrit ainsi : « [...] faire néanmoins d'une masse inerte une composition qui existe pleinement en tant que forme, avec des masses de tailles et de coupes différentes travaillant ensemble dans une relation spatiale. » MOORE, Henry, *Notes sur la sculpture*, Caen, L'Échoppe, 1990, p. 21.

Traduction, mesure et transformation

Il n'est pas surprenant, au-delà de l'invitation que nous lui avons faite, que Soriano ait accordé depuis longtemps une attention renouvelée au roman de Melville. C'est un livre qui répond à un certain style de vie propre à l'artiste, aspiré par l'action, la mobilité (à l'image de Melville) et le vent du large. *Moby-Dick* est un des romans qui possèdent la plus grande diversité de vocabulaire. De surcroît, les jeux de décryptages des signes (problème de traduction, donc) contenus dans les phénomènes naturels y sont particulièrement nombreux, les nuages, le vent, la cassure des vagues ou la présence d'oiseaux sont les indices d'événements, de directions ou de présences à suivre. Achab, comme Soriano qui scrute le passage des icebergs, est particulièrement expert dans l'interprétation de ces signes. Par effet d'assimilation un peu rapide, le travail de Peter Soriano ne peut pas être appréhendé sans la conscience de cette analogue démultiplication des signes. Jaulène a consacré beaucoup de temps à inventorier la diversité de ce vocabulaire et le jeu des traductions multiples présentes dans le roman.

Pas de signe sans mesure. Le roman est littéralement habité par des mesures de vitesse, de distance, d'orientation ou de quantité. On trouve de nombreux chapitres à ce sujet, « Le loch et la ligne », « L'aiguille », etc. On mesure tout, les trajectoires du Pequod, comme la taille du cachalot. Alors, Johanna a entrepris de restituer ainsi quelques grandes valeurs, celles du cachalot, du navire, du harpon, etc. Or, comme pour Soriano, qui prend grand soin de mesurer ses tracés préparatoires réalisés à l'atelier pour les reporter sur ses livres d'instruction, toute mesure marine est relative, ne peut être déterminée qu'à partir de points fixes qui souvent sont inapparents dans l'immensité marine. Aussi, le marin trouve des solutions, toise les étoiles, laisse courir un corps mort au bout d'une ligne... On peut observer très clairement dans le travail de Soriano, que toute mesure est également relative, c'est-à-dire toujours déterminée par rapport à un point, une masse ou une ligne qui, elle-même, est potentiellement mouvante.

Enfin, la pensée marine et la prédominance de l'étendue incarnée par le blanc de la galerie affirment une constante. La traversée du



travail de Peter Soriano et la lecture du roman de Melville sont littéralement habitées par une logique de transformation. Il n'y a pas d'objet, pas de langue, pas d'être vivant, pas d'état, pas de lieu qui ne soit en transformation permanente. Le projet réalisé par Peter à la galerie Jean Fournier, *Méditation sur une boîte en carton* n'en est que la dernière preuve (voir folio à la fin de l'ouvrage), agit un peu comme un jeu de ficelles. Il entend de traduire les signes d'un objet en nouveaux faisceaux de significations qui se mesurent, se lient et se délient constamment¹⁹.

Pragmatique et métaphysique

Ce dernier exemple suggère combien la pensée que développe l'artiste est une pensée à la fois relativement abstraite et éminemment concrète, de l'ordre du jeu. Ce qui pourrait être assimilé à un jeu de ficelles, le travail de Soriano, est guidé par un esprit pratique caractéristique de la pensée pragmatique américaine, dans la lignée de John Dewey. Gilles Deleuze, au cours de son analyse de Melville dans *Critique et clinique* dit de Melville qu'il est de ces hommes nouveaux qui ne pensent pas le pragmatisme comme une théorie philosophique. « En revanche, poursuit Deleuze, on comprend la nouveauté

de la pensée américaine quand on voit dans le pragmatisme une des tentatives pour transformer le monde, et pour penser un nouveau monde, un nouvel homme en tant qu'ils se font²⁰. » On comprend pourquoi la logique pragmatique intéresse les artistes, puisqu'elle privilégie la concrétisation des actes comme elle a poussé Melville à prendre la mer. Deleuze emprunte à Philippe Jaworski le principe d'archipel que l'auteur traducteur a développé dans son livre *Melville, le désert et l'empire*²¹. Un archipel est la conscience de territoires autonomes reliés entre eux par une logique de communauté partagée. C'est le pragmatisme de Melville qui génère l'écriture. *Moby-Dick* est lui-même un livre en archipel. Resterait à voir le travail de Peter en archipel. Derrière les expressions factuelles, on a souvent pu lire combien parfois Melville transforme l'originalité d'un événement, en grand principe métaphysique, ce qui a beaucoup intéressé Sara, la poursuite monomaniaque de *Moby Dick* par Achab étant l'un de ces grands fondements : la vengeance. Toutefois, il n'apparaît pas explicitement dans le travail de Peter, sauf erreur, de velléité explicitement métaphysique. En revanche, se tapit une poétique et un imaginaire de l'objet qui fait voyager dans l'œuvre blanche. Nomadisme, transport, pollinisation et sentiment océanique.

À force, le corps de l'un se mélange au corps de l'autre. On se fait happer par l'observation des miroitements (*loomings*²²) des formes et des phénomènes. Philippe Jaworski a traduit le titre du chapitre un de *Moby-Dick*, « loomings » par « mirages ». Tel en est de la blancheur du cachalot. C'est un mirage. Mais *loomings* veut aussi dire « métier à tisser », autre type de jeu de ficelles. Telle est encore la blancheur du cachalot, comme celle de l'œuvre blanche, comme celle de Peter Soriano, c'est un métier à tisser l'écriture, le voyage et la pensée.

20 DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 110.

21 JAWORSKI, Philippe, *Melville, Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.

22 « Loomings » est le titre du chapitre un de *Moby-Dick*. Il pourrait être traduit par « miroitements », ce que fit Armel Guerne dans sa traduction du roman de 1954. On pourrait aussi traduire « loomings » par « apparaissant », « imminent ». Jaworski a quant à lui traduit « loomings » par « Mirages ».

19 Lire au sujet des jeux de ficelle : Donna Haraway, « Jeux de ficelles avec les espèces compagnes. Rester avec le trouble », dans DESPRET, Vinciane et LARRÈRE, Raphaël (éds.), *Les animaux. Deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Paris, Herman, 2014, p. 24-25.

L'invisible peut être contenu dans le blanc, à la fois comme ce qui ne se voit pas, indiscernable, certains micro-organismes sont invisibles à l'œil nu. Intangible aussi, tel que l'espace qui se trouve entre deux entités, dans l'écart.

Ces deux conceptions de l'invisible sont présentes au sein d'une pratique collaborative, d'une co-création, dont la production réalisée en commun forme un tout. Ainsi, les individus, ou leurs productions ne sont pas visibles de manière singulière. La collaboration déplace les relations préétablies, la responsabilité partagée impose de modifier les statuts et les hiérarchies. Ainsi, au fil de la relation, les écarts se modulent.

Ce mouvement induit des rapports relationnels qui complexifient le partage du sensible tel que Jacques Rancière le définit : « [...] un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage ». (*Le partage du sensible*, 2000).

Ici, le professeur, l'artiste et les étudiants deviennent tour à tour apprenant, initiateur, producteur de formes... Remettre en cause ce que Rancière nomme encore un « découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience » modifie par là même le sensible, entre autre le domaine du visible.

Invisibles isolées, les formes planctoniques investissent ces jeux de relations. Leur visibilité est dépendante de leurs regroupements en communauté qui, elles-mêmes, entrent en relation, jouent des écarts et de l'altérité des formes avec lesquelles elles cohabitent.

LE PLANCTON



Les expériences de travail avec Peter Soriano, lors du Workshop *The Whiteness of the whale*¹ et durant le montage de son exposition *Méditation sur une boîte en carton*², ont été toutes deux singulières. Les diverses modalités de faire-avec développées par l'artiste résultent de besoins et envies variés dans des espaces eux aussi très différents : une université et une galerie d'art. Ces moments partagés permettent d'interroger la place de l'autre dans le travail de Peter ainsi que les notions de transitions, de mouvements et de traces.

Le travail de Peter a effectué un tournant lorsqu'il a arrêté de produire des objets pour créer des peintures murales. Son processus de création a lui aussi été modifié. L'objet quant à lui n'a pas disparu de son œuvre, il devient objet d'étude, le

BORDEAUX MDA
110621_le_planchon_et_le
cachalot
COLLABORER

- 1 Workshop *The Whiteness of the whale* dirigé par Pierre Baumann et Peter Soriano du 7 au 11 juin 2021 à l'Université Bordeaux Montaigne, Galerie Alban Denuit.
- 2 Installation de l'exposition Peter Soriano, *Méditation sur une boîte en carton*, Galerie Jean Fournier, du 9 au 18 septembre 2021.



point de départ qui donne lieu à différents dessins. Peter construit une forme d'intimité avec l'objet, l'étude se déploie sur un temps long, les formes se modifient avec la lumière ainsi qu'avec la manipulation et la déformation de son sujet. C'est le cas par exemple d'une boîte collissimo³ ou bien de la neige qui fond. Une fois cette relation instaurée, des lithographies émergent de ce travail puis des « wall paintings » sont imaginés. Pour produire ces peintures murales, Peter travaille seul, dans son atelier. Il peint, mesure, efface, note, photographie, recommence, jusqu'à arriver à la forme qui lui convient. À la suite de ce travail, un protocole est réalisé. Celui-ci détaille la marche à suivre pour reproduire cette pièce dans n'importe quel lieu. C'est lors d'événements de monstration pour répondre à différents besoins que Peter fait intervenir des collaborateurs dans son dispositif. Le temps nécessaire à la réalisation de ses œuvres est souvent supérieur au temps imparti au montage de l'exposition. Collaborer apparaît nécessaire. Pour autant, les objets qui intéressent Peter sont des objets en mutation, faire intervenir de l'extériorité au processus serait une manière d'ouvrir son œuvre à un possible déplacement. Comme l'indique Pascal Nicolas-Le Strat, « La coopération provoque des ouvertures ; elle entrouvre, entrebâille. Nul ne maîtrise. Chacun relâche, et lâche prise⁴. » Ses « wall paintings » deviennent alors eux-mêmes des objets mutants, transformés par l'intégration de différents collaborateurs.

Dans l'ouvrage *Co-crédation* qui résulte d'une recherche menée par Céline Poulin et Marie Preston sur les pratiques artistiques collaboratives, une distinction est définie entre les pratiques participatives et collaboratives. Les pratiques participatives sont définies comme « l'action entreprise par un individu appelé à "prendre part" à une proposition artistique dont le cadre a été strictement pensé au préalable par un artiste ou par un groupe d'artistes⁵ », quand les pratiques collaboratives « désigne [nt] des œuvres où le contributeur partage avec l'artiste la responsabilité de la structure et du contenu de l'œuvre⁶. » Au sein d'une œuvre participative, l'artiste détiendra seul le statut d'auteur, alors que la paternité d'une pratique collaborative est partagée par tous les membres du groupe. Si l'on suit cette définition, le travail commun que propose Peter, expérimenté lors de l'installation de l'exposition à la galerie Jean Fournier, serait plutôt défini comme participatif. Le protocole donné par Peter est très défini, les étapes sont claires, les mesures pour la plupart indiquées, il ne reste presque qu'à l'appliquer. Cependant, la place de l'autre dans ce travail existe.

3 La boîte collissimo était l'objet d'étude de Peter pour l'exposition *Méditation sur une boîte en carton*, pour laquelle Manon Guenard et moi-même avons participé à l'installation à la galerie Jean Fournier.

4 NICOLAS-LE STRAT, Pascal, « Coopérer, un processus à "découvrir" », dans POULIN, Céline, PRESTON, Marie, AÏRAUD, Stéphanie (dir.), *Co-Création*, Brétigny-sur-Orge, CAC Brétigny, 2019, p. 100.

5 PRESTON, Marie, « Héritages et modalités des pratiques artistiques de co-création » dans POULIN, Céline, PRESTON, Marie, AÏRAUD, Stéphanie (dir.), *op.cit.*, p. 24.

6 *Ibid.*

Peter définit l'application de son protocole comme de la collaboration. Certains gestes ne sont pas indiqués, certaines mesures sont manquantes, une marge de manœuvre est laissée volontairement. Il ne suffit pas de suivre les indications pour réaliser l'œuvre de Peter, il faut aussi se mettre en « danger ». Peter permet à l'exécutant de faire des choix. Ces modalités de travail collectif font écho à celles existant au sein de l'atelier de David comme Véronique Goudinoux les décrit dans son ouvrage *Œuvrer à plusieurs* : « David n'hésite pas à confier à ses élèves la réalisation de certaines parties non secondaires de ses toiles (les personnages principaux par exemple), alors que la règle des ateliers veut que les jeunes peintres effectuent plutôt le travail subalterne de traitement des fonds, des drapés ou des accessoires secondaires. Il semble donc qu'existe une forme véritablement collective de travail dans l'atelier de David qui ne peut que nous intéresser dans le cadre de notre étude⁷. »

À la manière de David, Peter laisse ses collaborateurs effectuer toutes les tâches. Pour y avoir participé, cette place laissée par l'artiste et ce partage des responsabilités qu'il propose se traduisent par une volonté de faire aussi bien que le mur « témoin » toutefois habité par l'angoisse d'échouer. Par chance, il est plus aisé de repeindre un mur en blanc (ce qu'il nous est arrivé de faire) que de recommencer une toile de David. Lors de ces activations des protocoles de Peter, la paternité n'est pas partagée. C'est une œuvre de Peter Soriano que nous étions en train de réaliser cette semaine de septembre, Manon, Peter et moi. Pour autant, tout en suivant un scénario très précis, la responsabilité, elle, a été d'une certaine manière distribuée.

Le travail mené à l'Université Bordeaux Montaigne avec Peter, Pierre, Manon, Jaulène, Johanna, Sara, Élina et moi diffère du travail protocolaire mis en place par l'artiste en règle générale. Il pourrait s'apparenter plutôt à une pratique de co-création telle que la définit Marie Preston, puisque la paternité du travail était partagée. Les modalités de cette expérience commune se rapprochent de ce qu'expérimente Pierre Baumann dans sa recherche. Au sein d'un espace de travail et d'un objet de recherche partagé, chaque membre du groupe travaille sur un objet plus précis. Dans ce cas, l'espace de travail était les murs de la galerie Alban Denuit et l'objet de recherche, le chapitre sur la blancheur du cachalot du livre *Moby-Dick*. À partir de cela chaque membre a déployé une forme picturale. La mise au travail a été initiée par Peter, qui a défini le cadre du « wall painting ». Les premiers gestes ont été ceux prévus par l'artiste, la ligne d'horizon et les premières lignes bleues. Ce choix de méthode est dû à une expérience antérieure de collaboration réalisée à New York, dans laquelle le travail commun n'était pas advenu comme il était attendu par Peter, suite à une totale liberté de chaque collaborateur. Cette première rencontre, en action, a permis de mettre en place une dynamique de groupe. Chaque membre a ensuite travaillé à la production de formes et a enrichi l'espace commun.

7 GOUDINOUX, Véronique, *Œuvrer à plusieurs, Regroupement et collaborations entre artistes*, Québec, Septentrion, 2015, p. 58.

Les formes planctoniques réalisées dans cet espace tentent d'interroger la relation à ce qui n'est pas visible, le vivant microscopique par exemple qui, ici est rendu visible par leur nombre, mais aussi l'espace entre deux individus. Ce vivant microscopique colonise l'espace d'exposition, s'accumulant de manière plus ou moins compacte près d'autres formes.

Le travail de Peter s'intéresse aux objets en mouvements. Ses formes sont mobiles, le dessin n'est jamais terminé, le protocole est sans cesse remis en jeu. Les objets qu'il choisit d'étudier sont des objets transitoires. La boîte collissimo en est le plus clair exemple, la boîte se plie, se déplie et a pour vocation de transiter entre deux individus. Peter les observe, les dessine et finalement crée de nouveaux objets transitoires, se déplaçant et faisant le lien entre des individus. Les protocoles semblent devenir des traces en mouvements qui permettent de faire relation.

Le processus de création de Peter pourrait être appliqué à l'étude d'une collaboration. Il s'intéresse aux situations d'objets et aux objets en transitions, qui se font et se défont. Une collaboration est en mouvement, les individus et leurs places dans la collectivité sont mobiles, les écarts qui existent entre eux sont sans cesse rejoués. Les formes planctoniques du workshop *The Whiteness of the Whale* proposent de rendre sensible cette notion de mouvement au sein de la collaboration. En s'éparpillant sur les murs de la galerie d'une forme individuelle à une autre, ces micro-organismes (visibles parce qu'ils font communauté) font trace de la collaboration ayant eu lieu lors de ces moments partagés.

BORDEAUX MDA
100621 Anna
DISSEMINER





BORDEAUX_MDA
110621_les_rayons_le_calmar_et_
le_plancton
SE_RENCONTRER

IMB BLANKNESS
DUMB BLANKNESS



BORDEAUX_MDA
100621_Anna
DEVENIR_MICRO-ORGANISMES

BORDEAUX_MDA
100621_les rayons_le_calmar_et_
le_plancton
COHABITER



||

Regardez l'espace. Que voyez-vous ? Une fenêtre, une chaise, un mur. Maintenant portez attention aux contours de ces objets. Observez de nouveau. Que voyez-vous ? Des formes qui se dessinent dans l'espace, des segments qui se croisent entre eux, des lettres qui se créent. La surface blanche du mur est une invitation à contempler ces jeux de langage élaborés collectivement, faits de lignes, de formes et de mots.

LA TRADUCTRICE

Jaulène Lachaud, étudiante en Master arts plastiques à l'université Bordeaux Montaigne.

Un mot est un « élément signifiant et désignant du langage¹ ». Il faut une certaine connaissance, une certaine méthode pour écrire grâce à l'apprentissage. Avant de lire et de comprendre, il nous faut donc le *savoir*. Il est par ailleurs évident que « l'écriture n'est pas inscrite dans nos gènes, c'est un phénomène culturel² ». Mais c'est le regard qui vient en premier lieu. Nous observons avant de comprendre. Dans cet espace composé de lignes et de formes, ce sont finalement les mots qui nous raccrochent à une figure connue plus évidente à nos yeux, cela signifie quelque chose si nous en connaissons les codes de compréhension. Pour traduire un mot, il faut connaître le processus du langage dans lequel il est écrit. Cela change d'une culture à l'autre – par exemple la connaissance des différents alphabets, des différentes langues et l'appréhension du sens de lecture, de droite à gauche ou de gauche à droite, de bas en haut ou de haut en bas. L'objet d'étude fut alors le mot, la manière de l'écrire, sa signification, en créant un récit avec l'artiste plasticien Peter Soriano, sans pour autant se détacher de l'œuvre d'Herman Melville. Après avoir fait l'analyse du chapitre quarante-deux de *Moby-Dick*, « La blancheur du cachalot », certains mots captent notre attention, éveillent notre imaginaire. Différents champs lexicaux se déploient, notamment autour du geste, de la forme et de la blancheur. Il est donc question de la retranscription du langage par un acte graphique.

Si l'idée semble être bien générale, elle n'en est pas moins fondamentale : « Il va de soi qu'écrire, c'est *aussi* créer³ ». L'écriture est ici au cœur de la création plastique et non externe à celle-ci. Il ne s'agit pas d'une réflexion émanant de la forme, mais bien d'une forme en elle-même. Le mot est la matière plastique à expérimenter. Il vient habiter l'espace, lui donner du sens, raconter son histoire. L'acte d'écrire implique une certaine gestuelle. C'est un système de représentation graphique d'une langue, et les caractères ont une forme et une signification qui leur est propre. Silvia Ferrara nous explique qu'« il existe un alphabet dans les choses et ce n'est pas une coïncidence. Si vous y prêtez attention, si vous y regardez de près, il y a une architecture de lettres qui émerge du contour même des choses. C'est presque une évidence : notre perception visuelle est bien plus sensible aux lignes, aux contrastes qu'aux surfaces planes et informes qui les contiennent. Ce qui se passe sur les rebords, sur les arrêtes, dans les interstices est ce qui frappe nos yeux⁴ ».

Le fait d'écrire sur le mur blanc peut être perçu comme une analogie à la page blanche, blancheur du mur, blancheur d'une page, blancheur du cachalot, avec lequel il y a justement toute une histoire à écrire. Par ce travail autour du mot, nous

1 « Mot », in REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, p. 2295.

2 FERRARA, Silvia, *La Fabuleuse Histoire de l'invention de l'écriture*, Paris, Seuil, 2021, p. 173.

3 SAUVANET, Pierre (dir.), « Écriture et création », *Les Cahiers d'Artes, Atelier de Recherches Transdisciplinaires Esthétique et Sociétés*, Pessac, PUB, 2016, p. 3.

4 FERRARA, Silvia, *op. cit.*, p. 19.



venons valoriser les lettres couchées sur le papier par Herman Melville. Il vient composer son récit, mettre en avant leur sens et leur graphisme. Il écrit d'ailleurs au début du chapitre « La blancheur du cachalot » : « Si l'on écarte ces évidentes considérations relatives à Moby Dick qui ne pouvaient manquer de provoquer, à un moment ou à un autre, l'effroi dans toute âme humaine, il y avait une autre idée, ou plutôt une horreur peu claire, difficile à nommer, dont l'intensité, en certaines occasions, surpassait toutes les autres, mais d'une nature si mystérieuse et si insaisissable que j'ai peu d'espoir de pouvoir la décrire sous une forme compréhensible. C'était la blancheur du cachalot qui, plus que tout, m'emplissait d'épouvante. Comment parviendrai-je à m'exprimer là-dessus ? Je le dois pourtant, fût-ce d'une manière confuse et hasardeuse, sans quoi tous ces chapitres seraient vains⁵. » Par l'acte d'écrire, le narrateur hésite et cherche le vocabulaire approprié pour nous faire part de ce qu'il a vu,

5 MELVILLE, Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, Paris, Gallimard, Quarto, 2018, traduit de l'américain (2006) par Philippe Jaworski, p. 215-216.

afin de réussir à matérialiser sa pensée. Il essaie de décrire ce qu'il ressent par les mots, de matérialiser la sensation qu'il a perçue du blanc de l'animal. L'écriture est la « manifestation matérielle du langage⁶ », elle n'est autre que la représentation de la parole et de la pensée par des signes sur un support.

Dans ce travail, nous venons dessiner le mot par le pochoir avec la bombe aérosol de couleur, de manière plus ou moins dense, plus ou moins vaporeuse en fonction de ce que nous voulons signifier et induire chez le spectateur. Le choix de la couleur est tout aussi important. Dans l'imaginaire collectif, une couleur peut renvoyer à une sensation vis-à-vis d'un mot. Plus qu'une planéité, on vient donner une certaine densité, une certaine matière au mot. Il peut être écrit avec plus ou moins d'épaisseur, avec des effets de reflets de lumière, avec un certain mouvement. C'est la sensibilité plastique combinée à la pensée qui vient donner une matière à la création. Un des travaux engagés fut de reprendre les termes permettant de traduire « cachalot » en différentes langues⁷. En plus de cette étude de retranscription étymologique de « whale », il y a eu un travail de sélection de mots dans le chapitre, le but étant de les disséminer sur le mur et venir faire des liens entre les traits et les espaces, les vides et les pleins. « mer⁸ », « latitude⁹ », « longitude¹⁰ », « glace¹¹ », « blanc¹² », « invisible¹³ », ces noms et adjectifs surgissent telles des descriptions de figures ou pour happer le regard du spectateur.

L'écriture du mot par le pochoir est tout aussi importante dans le travail de Peter Soriano. Les mots interviennent comme des indicateurs pour le spectateur quand son regard vient se perdre dans l'espace. Ils sont des tracés et des courbes en eux-mêmes et peuvent se placer sur des repères orthonormés. Peter Soriano fabrique dans un premier temps ses pochoirs. On peut parler des pochoirs comme outils de création, avant de les installer sur le mur de manière à les remplir de bombe de couleur. Les pochoirs sont des objets sur lesquels on vient poser cette peinture. L'artiste dessine, découpe puis peint une calligraphie en utilisant des lettrines existantes pour dessiner le contour de ses lettres, par son geste, par sa main. C'est la mise en place d'une gestuelle, d'un protocole de création qu'il répète pour créer tout un champ lexical autour

6 BAUMANN, Pierre, « Recherche et continuité des écritures (liquides). Retour sur un geste de plancton et une création de Darwin », in SAUVANET, Pierre (dir.), *Les Cahiers d'Artes, Atelier de Recherches Transdisciplinaires Esthétique et Sociétés*, op. cit., p. 36.

7 Le roman d'Herman Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2018, traduit de l'américain (2006) par Philippe Jaworski, commence par la partie « Étymologie », p. 3-4, introduisant le récit par la déclinaison en différentes langues du mot « whale ».

8 MELVILLE, Herman, op. cit., p. 224.

9 *Ibid.*, p. 221.

10 *Ibid.*, p. 221.

11 *Ibid.*, p. 223.

12 *Ibid.*, p. 215.

13 *Ibid.*, p. 222.

de son sujet. Pour ce projet *The Whiteness of the whale*, c'est un champ lexical sur la blancheur que Peter a déployé, à partir de celui d'Herman Melville dans le chapitre quarante-deux et qu'il écrit en anglais comme en français. « Mer d'une blancheur de lait », « blancheur sinistre », « white gliding ghostliness », « lisse et floconneuse blancheur », « cool milkyness », l'anglais et le français se mélangent pour ne former plus qu'un seul et même langage¹⁴.

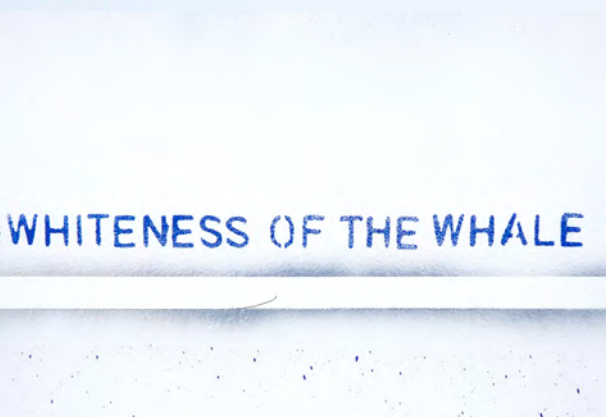
Les mots piochés dans le livre d'Herman Melville sont, eux, issus d'un champ lexical provenant du monde marin. Ils viennent sur et sous la ligne d'horizon, se mettent en avant ou se fondent dans cette profondeur marine que nous avons créée. Un autre champ lexical vient ponctuer l'espace, avec des mots tels que « temps¹⁵ », « regard¹⁶ », pour représenter un geste, une temporalité dans cette histoire, afin de contextualiser, outre cet aspect marin. Ceci nous donne l'impression que ces mots viennent comme des mots automatiques, des notes qui auraient pu être écrites dans un espace, en se parsemant de manière libre sur la surface du mur. Pourtant, ils sont précisément choisis dans le récit d'Herman Melville, qui retranscrit l'aspect profond de la blancheur. Nous suivons l'histoire tout en créant une nouvelle et cherchons à décortiquer le texte pour rendre compte d'un sens global. Malgré ces formes que nous pouvons penser statiques, ces mots viennent produire des vibrations dans l'espace.

Les prénoms de l'équipage ont enfin été gravés dans le bois, dans un creux du mur en guise de signature. Gravés sous la blancheur, non entre les lignes mais bien derrière celles-ci, derrière cette page blanche. Anna, Élina, Jaulène, Johanna, Manon, Peter, Pierre, Sara, chaque prénom incrusté dans le bois identifie une personne, un vécu vis-à-vis de cette recherche collective. Le geste de graver peut être interprété comme une pérennisation et une finalisation du projet. Nous avons donc réalisé un ensemble graphique, inventé des codes de représentation, élaboré une narration. Malgré l'aspect éphémère de cette réalisation collective, ce qui a été raconté restera. Couche après couche, les prochaines personnes qui utiliseront ces murs créeront de nouvelles histoires, mais il restera la trace de la nôtre sous la peinture blanche.

14 Pour la version originale en anglais, Peter Soriano a emprunté ce vocabulaire dans l'édition MELVILLE, Herman, *Moby-Dick or the whale*, Mineola, New York, Calla Editions, Dover Publications, 2015.

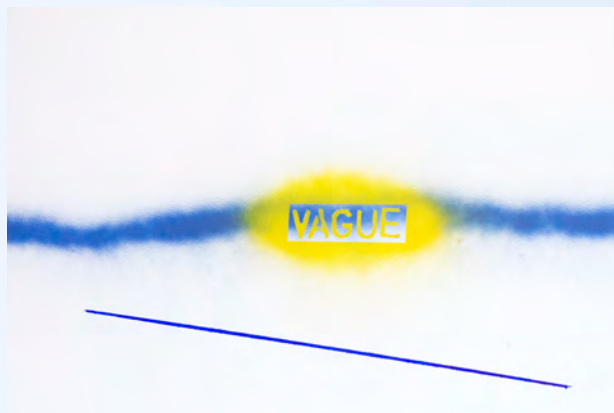
15 MELVILLE, Herman, *op. cit.*, p. 218.

16 *Ibid.*, p. 221.



BORDEAUX_MDA
110621_Lexique_melvilien
DESSINER_ECRINE

INVISIBLE



BORDEAUX_MDA
110621_lexique_melvilien_et_le_
squelette
DISPOSER_SITUER_RYTHMER

VAGUE

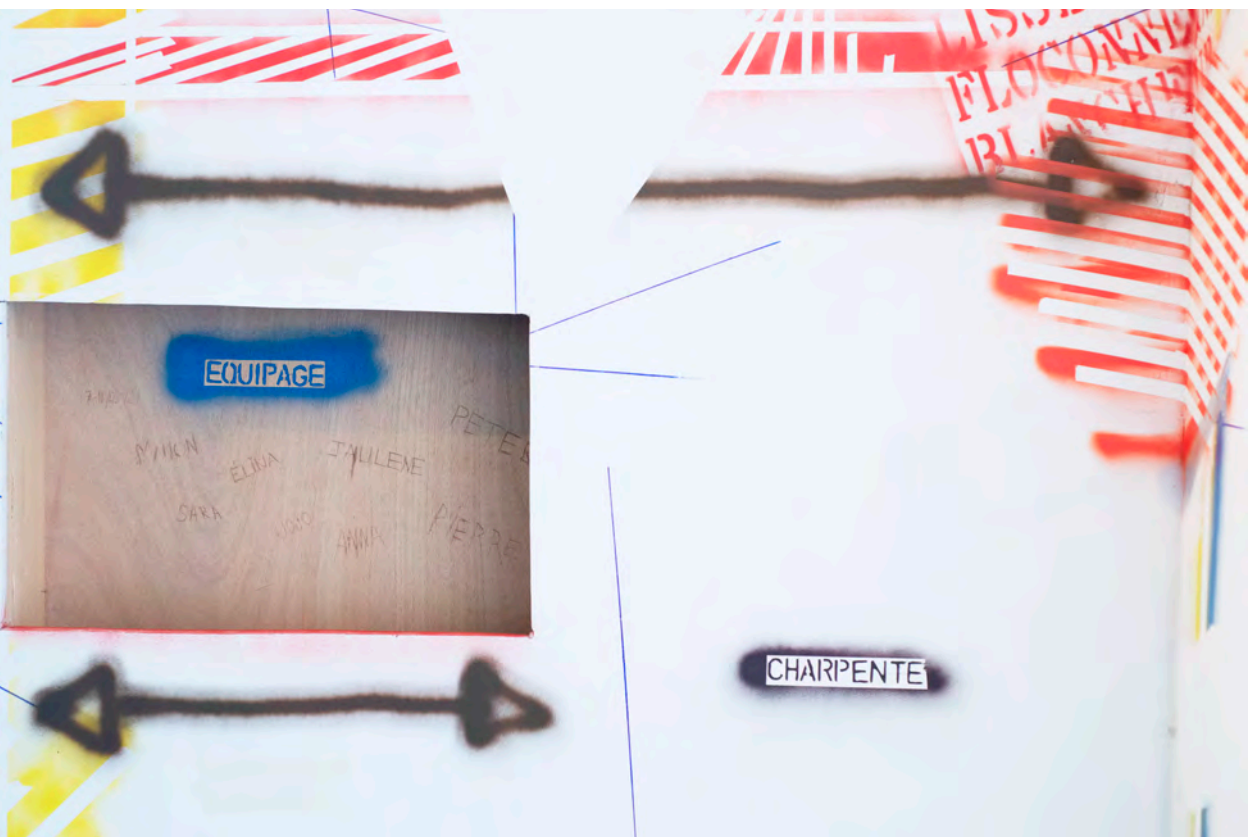
תך
Κῆτος
CETUS
WHEEL
HVALT

INVISIBLE



Tout en dessous dessus. Sous le blanc des murs, une ossature cristallisée crée une organisation architecturale, faite pour ne pas être vue. Le blanc en peinture ou le silence en musique finissent par atteindre le même paradigme : laisser spectateur et créateur transcender l'absence afin d'atteindre ce qui est présent autour de lui, s'attacher aux zones d'ombres. J'ai essayé de m'y fondre, sous cette blancheur, et j'y ai trouvé la mémoire de matériaux dissimulés.

LA CHARPENTE



Sur un seul et même vaisseau, le travail d'un équipage est symbiotique. Chacun remplit son rôle dans un esprit de coexistence vital : entretien, navigation, relation. Notre groupe composé de six étudiantes en Arts Plastiques de Pierre Baumann enseignant-chercheur et de l'artiste Peter Soriano, s'est rassemblé pour entamer un travail ambitieux : tenter de traduire le chapitre « La blancheur du cachalot » du roman *Moby-Dick*, de Herman Melville. Nous sommes arrivés à dégager une première évidence, aborder les cimaises de cette salle à la blancheur immaculée pour en faire notre nouveau navire. Créer notre propre espace, régi par une mélodie graphique et marine.

Dans le chapitre quarante-deux de *Moby-Dick*, Herman Melville entame une réflexion autour de la blancheur du cachalot, avec une multitude d'exemples où la blancheur incarne la pureté, le transcendant, une beauté innocente. L'auteur tente d'évoquer sa face cachée : l'insaisissable terreur qu'elle inspire. Lorsque l'on parle de la blancheur d'un élément, cela revient à renforcer la spécificité

BORDEAUX_MDA
110621_étudier_la_structure
SCIER

de ce dernier à être blanc ; c'est-à-dire y déceler que cette caractéristique immuable (couleur blanche) de la chose, ici celle du cachalot, peut nous faire ressentir une sorte d'émotion indicible et pour Melville une sensation intense, une sensation d'effroi : « Bien que la blancheur soit ainsi abondamment associée à tout ce qui est doux, honorable et sublime, pourtant, quelque chose est dissimulé au plus secret de l'idée de cette couleur, quelque chose d'insaisissable qui suscite dans l'âme une épouvante plus grande que le rouge du sang¹. » En effet, l'auteur tente d'aller en dessous de cette blancheur afin d'y comprendre ses rouages, ses intentions mais surtout, comprendre en quoi elle joue avec notre perception.

D'un point de vue artistique, la blancheur relève de bien des techniques, tant d'un point de vue plastique et gestuel (clair-obscur), que d'un point de vue externe à l'œuvre. En effet, le terme « White Cube² » employé pour désigner un espace d'exposition apparaît dans les années soixante³. Ce qu'il faut relever, c'est avant tout la fonction de cette blancheur : mettre en avant les œuvres, les laisser paraître au premier plan, mais aussi atteindre une sorte de neutralité qui permet aux œuvres de subsister par elles-mêmes, annihilant le cadre dans lequel elles se trouvent, afin de rendre l'immersion du spectateur plus totale. Comme l'écrit Sandrine Morsillo dans *Les figures de l'immersion* : « Si le vide de l'espace d'exposition ne procure pas d'emblée de sensation d'immersion, il peut être la source d'une activité imaginaire qui ouvre à l'immersion⁴. » Le pouvoir du blanc est d'être un monde des possibles, un peu comme qui regarde une carte incomplète d'un territoire et s' imagine être le premier à s'aventurer dans ces contrées inconnues, où transcender cette absence peut être à la fois exaltant et terrifiant.

Dans le travail de Peter Soriano, la blancheur des cimaises est importante. Elle révèle ses lignes et ses formes minimalistes. Aujourd'hui, l'artiste se considère comme un sculpteur qui ne sculpte plus, abandonnant la forme en tant que volume, tout en la conservant comme sujet. C'est son environnement qui l'inspire, puis par le biais du dessin et des murs de son atelier, il conçoit des œuvres murales de tailles variées et éphémères. Ainsi, il taille ses formes dans le blanc, à l'aide de spray dont les teintes restent souvent les mêmes d'une œuvre à l'autre : rouge, orange, bleu, jaune et marron. Son langage coloré et épuré peut faire penser aux codes du « chantier » : n'avez-vous jamais vu ces flèches et ces lignes marquées à la bombe dans les rues ? Des codes qui, si vous

1 MELVILLE Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, ch. 42, « La blancheur du cachalot », Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 2006 (1851), traduit de l'américain par Philippe Jaworski, p. 217.

2 MORSILLO Sandrine, in VIART Christophe, CHÉREL Emmanuelle, GUELTON Bernard, *Les figures de l'immersion*, « Dans le white cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion » Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », 2014, p. 141.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, « Vivre et imaginer en temps réel un espace d'exposition à distance », p. 150.

n'êtes pas du métier, sont incompréhensibles. Il s'agit d'indications tracées afin de comprendre et d'annoter les différents éléments occultés sous une épaisse couche de goudron, comme les réseaux électriques. Dans ce projet, il s'agissait donc de reprendre ce code graphique propre à l'artiste, outillage qui m'a permis d'endosser le rôle du charpentier. Si nous partons de l'évidence que les cimaises blanches occultent les structures et les charpentes, il faut creuser, gratter, dégager, pour les découvrir. À l'occasion d'une exposition en 1973 à la Galleria Franco Toselli à Milan, Michael Asher utilisa un procédé dont le but était d'ôter littéralement la peinture et montrer ce qu'elle occulte, son ossature architecturale : « Bizarrement, la surface peinte en blanc recouvrait toujours une surface beaucoup plus riche. L'action de l'ôter, condition soustractive, devenait additive au fur et à mesure de la mise à nu du plâtre. [...] Le plâtre, laissé tel quel, se trouve en général à l'extérieur. En décapant la surface des murs, j'ai essentiellement contribué à faire passer le souvenir d'un matériau extérieur à l'intérieur⁵ ».

À la manière de ce dernier, l'objectif était de faire apparaître ce qui se cache à l'intérieur, rendre le non-visible visible. J'ai cherché à montrer les charpentes, les structures des cimaises. Pour cela il a fallu, dans un premier temps, découper un bout de mur pour voir ce qui se cachait à l'intérieur, puis mesurer l'ensemble de l'espace, codifier graphiquement les différents éléments de l'ossature et, enfin, reporter à l'aide de masquages et de sprays ces derniers sur les cimaises blanches.

On peut trouver dans ce procédé artistique des similitudes avec la démarche d'Yves Klein — débarrasser la galerie Colette Allendy à Paris en 1957, de son mobilier pour y laisser la profondeur du vide comme substitut à une œuvre quelconque — telle qu'elle est analysée par Brian O'Doherty dans *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie* : « Tout en s'offrant comme lieu et comme sujet, la galerie accueille avant tout un geste transcendant⁶. » L'espace occupé par le charpentier est découpé en deux parties distinctes qui représentent deux parties du bateau : la cabine et le pont. La cabine est constituée des quatre cimaises centrales de la salle, située en-dessous de la surface, et donc en-dessous de la ligne d'horizon d'un bleu vif, tracée en amont. Le pont entoure et surplombe la cabine, c'est-à-dire qu'il s'étend sur les cimaises extérieures, au-dessus de la mer, au-dessus de cette ligne. Or cette frontière qui régit les espaces n'est pas fixe, bien au contraire, elle bouge au gré de la houle et des marées. Ainsi certaines parties des charpentes dépassent de la zone qu'elles sont censées occuper dans l'espace, pour représenter ce

5 ASHER Michael, in BO-KYOUNG Lee, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges* n°05, [En ligne], <http://journals.openedition.org/marges/705>, p.40-60, (Consulté le 20 Mai 2021), p. 18.

6 O'DOHERTY Brian, in *White Cube L'espace de la galerie et son idéologie*, « La galerie comme geste », Paris, Jrp Ringier, 2008, p.123.

mouvement de bascule que supporte le bateau entre les abysses et le ciel. Dans le chapitre cent-huit, « Le charpentier⁷ », Herman Melville nous parle d'un homme à tout faire, principal responsable du bien-être du vaisseau et de l'équipage. Il s'occupe tout autant de polir l'ivoire pour créer la jambe de son capitaine, que de réparer les charpentes du baleinier et utilise des outils très variés. Dans ce projet, les médiums sont aussi diversifiés : mètre, règles, crayons de papier et scie sauteuse, puis scotch de masquage et bombes de peinture. J'ai cherché à codifier l'espace de la salle, pour révéler l'âme et la forme de notre baleinier, en prêtant attention à cette polyvalence qui colle à la peau du charpentier.

Suite à cette expérience collective, nous sommes parties avec Anna Consonni à la rencontre de nouvelles cimaises blanches. L'acquisition de ce code graphique nous a permis d'assister Peter Soriano pour son exposition *Méditation sur une boîte en carton*, à la galerie Jean Fournier à Paris. Ses sujets d'études très diversifiés ont une qualité commune. Ils appartiennent au transitoire, à ce qui transmute indéfiniment, telles les ombres qui se déplacent ou encore la neige qui fond. Pour cette exposition, l'artiste a retranscrit à sa manière, les diverses formes que peut prendre une « boîte colissimo ». Cet objet est par essence en transition permanente : il a pour but d'être montable et démontable jusqu'à l'épuisement, mais aussi de voyager d'un lieu à un autre, d'une personne à une autre. De l'estampe à la peinture murale, Peter Soriano s'est attaché aux différentes composantes de l'objet, telles que les instructions de pliages et les arêtes, mais aussi à reporter les ombres qu'il a pu observer précédemment. Cet objet est omniprésent pour l'artiste, qui l'utilise dans son travail d'abord comme boîte de transport de ses œuvres et de ses outils lors de ses déplacements, puis en tant que sujet plastique.

La particularité de Peter Soriano, c'est qu'il est lui aussi un peu charpentier. Toujours armé de ses outils, en quittant la sculpture, il a développé un protocole. Ses peintures murales éphémères peuvent être répliquables à l'aide d'un carnet de notes où s'organisent instructions et mesures. Notre contribution à la galerie Jean Fournier fut très différente de l'expérience collective *The whiteness of the whale*. Tandis que le travail dans la salle Alban Denuit a engagé des questions de copropriété ou de coauteur en raison de l'absence d'un protocole à suivre propre à l'artiste, assister Peter Soriano pour le montage de son exposition nous a permis de nous glisser entièrement dans les différentes étapes de son processus artistique.

7 MELVILLE Herman, *op. cit.*, ch. 108, « Le charpentier », p. 515.

VOGUEUR

NAVIGUER

CAIP

3,01

8,6

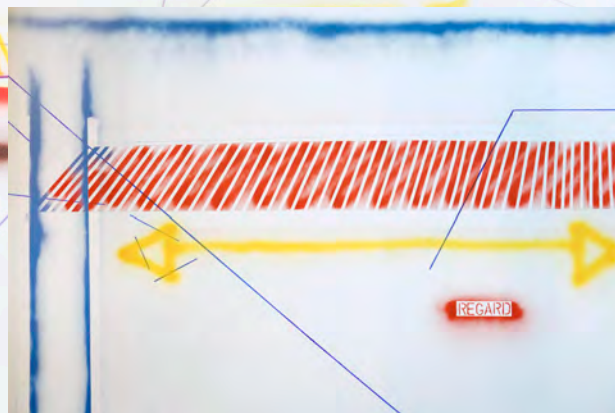
LATITUDE

BORDEAUX_MDA
100621_charpente_verticale
TRACER



1,53

LONGITUDE

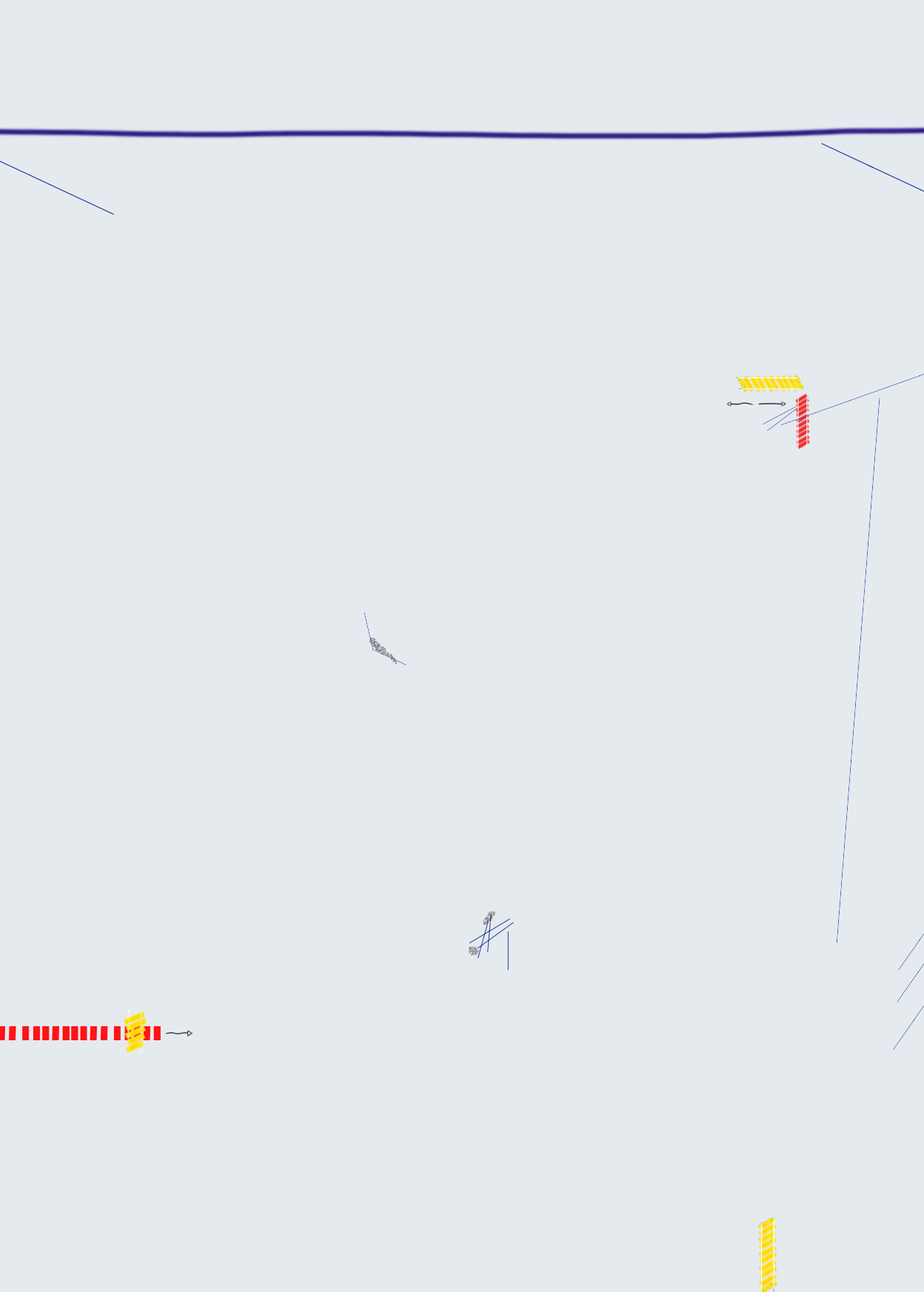


REGARD



BORDEAUX_MDA
100621_charpente_horizontale
DESSINER

BORDEAUX_MDA
090621_délimitation_de_l'ossature
MASQUAGES_PRÉPARATOIRES



IV

Avec le temps, le travail de Peter Soriano n'a eu de cesse d'interroger le poids et la portée migratoire de la sculpture. Pourquoi ? Hypothèse : parce que la sculpture aurait pour fonction de naviguer avec aisance dans l'espace fluide dans lequel l'artiste et sa cohorte d'objets de plus en plus légers évoluent. Ce qui se joue là n'est rien d'autre qu'un problème de dessin, c'est-à-dire chercher à savoir comment la ligne condense l'essence — la référence — même de la forme et comment la forme conditionne la dynamique parfaite des objets façonnés avec sensibilité. Se tapit derrière cette cristallisation du modèle (la référence) la clé des formes immortelles au caractère résolument voyageur.

De façon malicieuse, peut-être surtout parce qu'il s'agit là du cœur même de ce qui structure la pensée sculpturale de Peter Soriano, l'artiste revient ici sur un sujet crucial, c'est-à-dire à la croisée du rapport entre forme et fonction, celui de la ligne d'un bateau.

Cette anecdote n'a rien d'anecdotique, elle est même, sans doute, fondamentale ; elle forge un style de vie.

LE PEQUOD



Je ne peux m'empêcher de m'interroger sur le lien entre la construction de bateaux en bois et mes dessins muraux. En construisant des modèles réduits et des petits bateaux à rames, j'ai compris que la forme d'un bateau est en réalité une ligne intrinsèquement libre de toute matière. Et mes dessins muraux aussi ne résident pas fondamentalement dans la peinture du mur mais plutôt ailleurs, dans mon cas dans un livre d'instructions.

Dans la construction d'un bateau, il y a plusieurs façons de commencer. On peut se contenter de construire des membrures, puis d'assembler la coque en planches. Mais si le bateau devait être partagé, conservé ou étudié de près, il faudrait, soit dessiner la forme sur le papier, soit sculpter un modèle réduit. Pour moi, le modèle réduit est fascinant car il s'agit d'une sculpture qui contient toutes les informations d'un dessin élaboré. Un des côtés a la forme réelle de la coque, alors que l'autre est plat. Les deux sont nécessaires pour mesurer les lignes du bateau. Sur le côté plat, le constructeur trace une grille de lignes.

BORDEAUX_MDA
090621 Préparation de pochoirs
PRÉPARER_L'ÉCRITURE

Le constructeur étend ensuite ces lignes sur le côté de la coque. L'intersection de ces lignes quadrillées sur la coque façonnée forme un contour tridimensionnel qui constitue essentiellement la « ligne » du bateau.

Le constructeur met ces proportions à l'échelle pour construire l'embarcation réelle et façonne ensuite les cadres en fonction de ces calculs. Bien sûr, cette description donne l'impression que c'est facile. Le génie de la conception de bateaux aux lignes superbes vient du sculpteur qui sait comment équilibrer les courbes concaves et convexes à l'endroit exact qui convient pour que le bateau se comporte habilement dans les conditions envisagées.

Le bateau en bois peut étonnamment durer des milliers d'années si la ligne est préservée. Évidemment, le bois ne dure qu'une petite fraction de cette période. En fait, et comme le décrit Melville, le charpentier est toujours en train de reconstruire l'embarcation principale ou les autres petits navires, en raison de l'usure extrême en mer. On peut imaginer qu'après un certain nombre de voyages de chasse à la baleine, le bois du bateau se trouve complètement remplacé à la suite de ces opérations continues.

BORDEAUX_MDA
080621_geste_de_la_bombe
APPLIQUER



LISSE ET
FLOCONNEUSE
BLANCHET

BORDEAUX_MDA
090621_extraits_et_structure
ENUMERER

BLANCHEUR PARFAITE

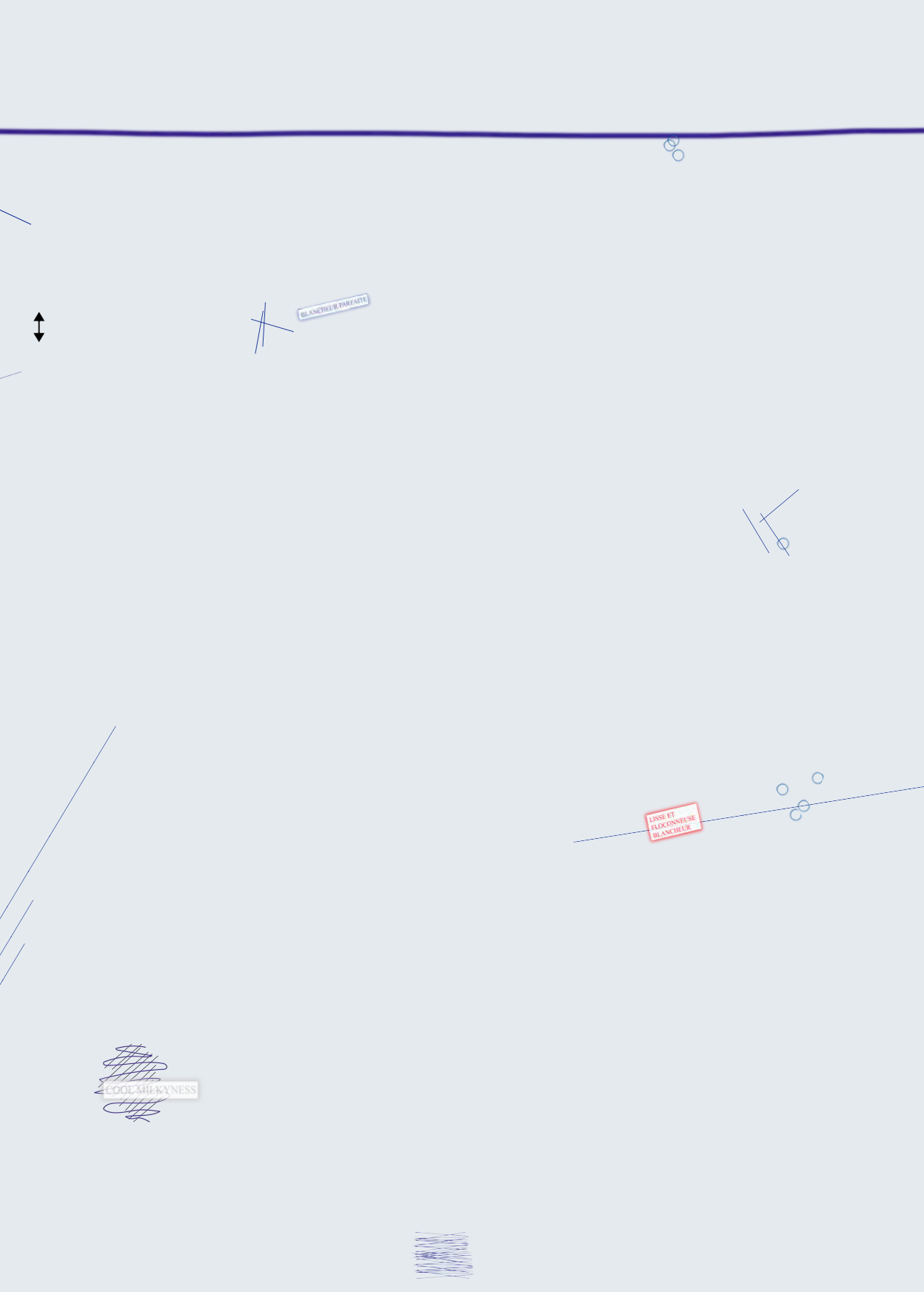
BLANCHEUR
RECHERCHE

DUMIS BLANKNESS

BORDEAUX_MDA
100621_extraits
PROJETTER

ETABLI

COOL MILKYNESS



BLANCHEUR PARENTÉ

LISSE ET
ALBA CONTEUSE
BLANCHEUR

COOLMIEKNES



V

« Une grande forme blanche, au loin, s'élevait paresseusement ; elle s'éleva toujours plus haut et, s'arrachant peu à peu de l'azur, étincela enfin devant notre proue comme une masse de neige fraîchement détachée du sommet d'une montagne. Elle jeta ses feux un instant, puis, aussi lentement qu'elle était apparue, elle s'affaissa et disparut dans les profondeurs. Elle émergea à nouveau, pour briller en silence. » (Herman Melville, *Moby-Dick*).

Le calmar géant est une figure fantomatique. La découverte de cet animal fait irruption dans une épopée qui se révèle être un riche témoignage de la vie marine et du rapport sensible à ces êtres issus d'un imaginaire profond. Ces présences sont comme des traces, des linceuls diaphanes flottants mollement à la limite de la surface.

LE CALMAR



BORDEAUX, MDA
100621 Élima
BLANCHIR

Dans le chapitre quarante-deux, sur lequel nous avons travaillé, les formes spectrales ou fantomatiques étaient ce qui allait galvaniser ma recherche. En règle générale, il réside dans cette blancheur une forme d'horreur : « Bien que, dans un grand nombre de ses aspects, le monde visible semble avoir été créé dans l'amour, les sphères invisibles, elles, l'ont été dans l'épouvante¹ ». Ce silence insaisissable, entre le visible et le non-visible, mène souvent Herman Melville à faire référence à des formes fantastiques telles que le fantôme et le spectre, formes convergentes vers un symbole de mort. En outre, la blancheur de Melville est la mort, incarnée par Moby Dick, le cachalot, l'horrible cétacé contenant toute la haine et la colère des dieux.

Une forme spéciale décrite brièvement dans le chapitre cinquante-neuf pourrait s'apparenter à cette blancheur dense et trompeuse : la rencontre avec le calmar géant. « Oubliant presque Moby Dick pendant un court moment, nous nous absorbâmes dans la

1 MELVILLE, Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, ch. 42, « La Blancheur du cachalot », Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 2006 (1851), traduit de l'américain par Philippe Jaworski, p. 224.

contemplation du plus étonnant phénomène que les mers secrètes aient à ce jour révélé à un regard humain. Une gigantesque masse pulpeuse de plusieurs furlongs d'envergure, d'une éblouissante blancheur crémeuse, flottait à la surface de l'eau ; de longs bras rayonnaient innombrablement de son centre, s'enroulant et se tordant comme un nid d'anacondas, prêts, eût-on dit, à saisir aveuglément tout ce qui aurait le malheur de passer à sa portée. On ne lui voyait ni contour, ni les traits d'un visage, rien qui pût suggérer la sensation ou l'instinct ; la chose vivante qui ondulait ainsi sur les flots était informe, comme née du hasard, hors de toute loi naturelle². »

Le calmar est cette figure fantomatique qui apparaît et disparaît littéralement en un instant. Cette apparition est d'autant plus furtive lorsqu'on se penche sur ce court épisode décrit en quelques pages. C'est cette présence que j'ai essayé de retranscrire graphiquement dans ce projet. Le calmar géant, aussi appelé *Architeuthis dux* est une créature mythique dont la taille peut atteindre les dix-sept mètres de long. Encore aujourd'hui cet animal reste très mystérieux et pour cause. Malgré nos technologies et nos avancées dans l'étude du monde sous-marin, il est rare de pouvoir observer un calmar géant dans son milieu naturel. On a longtemps douté de son existence puisque ses seules apparitions traversaient les récits de baleiniers ou se résumaient à la découverte de masses informes échouées sur les côtes.

Ce *wall painting* s'est développé au sein de cet univers particulier et mon projet consistait à retranscrire ces apparitions animales, brèves et furtives. Elles étaient signifiées par des formes circulaires créées à partir de pochoirs en cercles de différentes tailles, pleins ou vides au centre. La bombe implique une synchronisation entre l'air et le corps. Plusieurs paramètres comme la distance, les appuis ou la manière de se mouvoir peuvent générer un rendu très vaporeux ou, au contraire, très marqué, très prononcé. Ces formes circulaires se développaient en groupe, dans les coins, sur les projets de chacun.e, parfois aussi à la limite de la ligne d'horizon comme signe de remous à la surface.

Le calmar géant étant la proie préférée du cachalot, on pourrait apparenter ces marques à celles laissées par les ventouses de l'animal sur la peau du cachalot lorsque les deux animaux se livrent à un combat titanesque. Mais la peau de ce calmar décrit par Melville est d'une blancheur particulière, « éblouissante », « rayonnante » et « aveuglante³ ». Il se trouve que la peau du calmar est constituée de chromatophores, c'est-à-dire des cellules contenant des pigments colorés, qui lui permettent de changer de couleur sous l'influence de stimuli externes ou internes, les rendant presque « invisibles par homochromie⁴ ». Au moment de sa mort, le corps de cet animal prend une teinte blanche ou argentée, non

2 *Ibid.*, ch. 59 « Le Calmar », p. 312.

3 *Ibid.*

4 GUERRA, Angel, SEGONZAC, Michel, *Géants des profondeurs*, Versailles, Quae, 2014, p. 43.

pas transparente mais diaphane, laissant passer juste assez la lumière pour laisser entrevoir une forme. L'état diaphane du calmar géant pourrait être ce qui se rapproche le plus de cette matière fantomatique décrite par Melville dans son chapitre sur la blancheur et c'est d'ailleurs un état intermédiaire pour le lecteur, qui se situe au milieu du récit, à mi-chemin de la rencontre fatidique, entre la vie et la mort.

L'apparition du calmar géant dans le récit de *Moby-Dick* est un signal de mort et l'équipage lui-même le traduit de cette manière : « Tandis qu'elle s'évanouissait à nouveau avec un faible bruit de succion, Starbuck, les yeux toujours fixés sur les eaux bouillonnantes dans lesquelles elle venait de s'enfoncer, s'écria avec fureur : "J'aurais préféré voir Moby Dick et lui livrer combat, plutôt que de te rencontrer, blanche apparition !" "Qu'est-ce que c'était, monsieur ?" demanda Flask. "Le calmar géant, dont on dit que rare sont les baleiniers qui l'ont vu et sont rentrés au port vivant pour en parler⁵". »

Melville s'est grandement attaché à décrire au lecteur un monde, celui de la vie quotidienne des baleiniers en mer, les usages et techniques de ces communautés mais surtout, et avec une approche extrêmement « méthodique », le monde marin. L'auteur n'est certainement pas étranger aux actualités et aux découvertes de son temps en matière de vie marine. On peut même supposer que cette description du calmar géant est issue d'une rencontre avec celui-ci, donc d'une expérience vécue. Il se trouve que Melville est le premier écrivain à décrire le calmar géant non plus comme un monstre abyssal, mais de manière plus concrète, en se basant sur les recherches scientifiques du monde marin de son temps, comme un animal marin existant et non plus fantasmé. Toutefois, les études en matière de cétologie et du monde marin sont très pauvres, malgré l'abondante littérature les concernant⁶. On ressent à travers le personnage d'Ismaël cette ambition profonde de tout savoir et de tout expérimenter jusqu'à épuisement du sujet. Ce projet dérive naturellement vers une critique de la recherche scientifique marine, domaine de recherche bien trop incomplet : « tout en mimant le geste scientifique, Ismaël en conteste le bien-fondé⁷ ». La légende deviendra une réalité scientifique à partir de 1849, soit deux ans avant la publication de *Moby-Dick*, grâce au zoologiste danois Japetus Steenstrup qui introduira le calmar géant en tant que nouvelle espèce dans la catégorie des céphalopodes. L'ouvrage de Melville dénote une étude exceptionnelle en matière de cétologie,

5 MELVILLE, Herman, *op. cit.*, ch. 59, « Le Calmar », p. 312-313.

6 Dans la préface de l'édition Quarto de *Moby-Dick* ou le cachalot, Philippe Jaworski met en lumière une critique de la recherche scientifique interprétée sous la plume d'Ismaël. Par cette profusion littéraire, il souligne l'échec d'une méthode approximative et ancrée dans un raisonnement spéculatif. Le personnage de Melville s'en détourne rapidement à la faveur d'une écriture expansive et englobante qui vise une connaissance absolue du cachalot. « La vie comme procès, expérimentation, assemblage hasardeux de moments d'expérience » : c'est ainsi que Jaworski analyse cette méthode d'écriture qui transparaît entre les lignes du roman de Melville, p. 15.

7 *Ibid.*, préface de Philippe Jaworski, p. 13.

d'anatomie de la baleine jusqu'à son mode de vie. L'auteur en tire un portrait qui n'est plus seulement scientifique, mais profondément sensible. Comme l'affirme Philippe Jaworski dans la préface de l'édition Quarto de *Moby-Dick*, « Melville donne à voir la vie de l'animal comme on ne l'avait jamais montrée avant lui, et peut-être comme nul ne l'a montrée depuis dans une œuvre de fiction. *Moby-Dick* n'est pas seulement un geste du travail humain, c'est aussi une épopée de l'animal⁸. »

En somme, Melville décrit avec une grande justesse le règne animal marin en général et, dans ce chapitre spécifique, un calmar géant en fin de vie agonisant à la surface. Cet animal ne représente pas qu'un symbole de mort dont le dessein caché serait de préfigurer la suite du récit et l'avenir de l'équipage du Pequod, il porte en réalité la couleur de la mort sur sa propre peau, la blancheur du linceul. Comme l'énonce très justement Vinciane Despret en parlant des qualités chromatiques de la peau des pieuvres, ce type d'espèce « portent le monde à même leur peau⁹ ».

Souvent, la blancheur de Melville a une densité minimale, elle est livide et n'est que « forme brumeuse¹⁰ ». Parfois il décrit au contraire de « lugubres festons de glace dans les montagnes¹¹ » ou des « amas de neige¹² » qui recouvrent totalement un paysage. En parallèle à ces deux états physiques de la blancheur, il y a l'absence. Ces absences de son et de couleur peuvent être caractérisées par l'apparition silencieuse du calmar mais aussi, très certainement, par l'absence du cachalot tant recherché.

Vassily Kandinsky aborde lui aussi le silence du blanc dans son ouvrage *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* liant ainsi sa théorie sur le langage des formes et des couleurs aux descriptions Melvilliennes : « c'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris¹³ ». Un silence au travers duquel on perçoit la forme. Un entrelacement de formes colorées recouvertes de peinture blanche. Un silence diaphane.

8 *Ibid.*, p. 14.

9 DESPRET, Vinciane, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Paris, Actes Sud, 2021, p. 74.

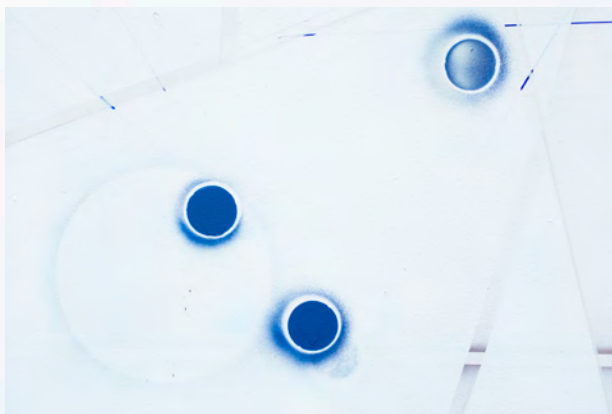
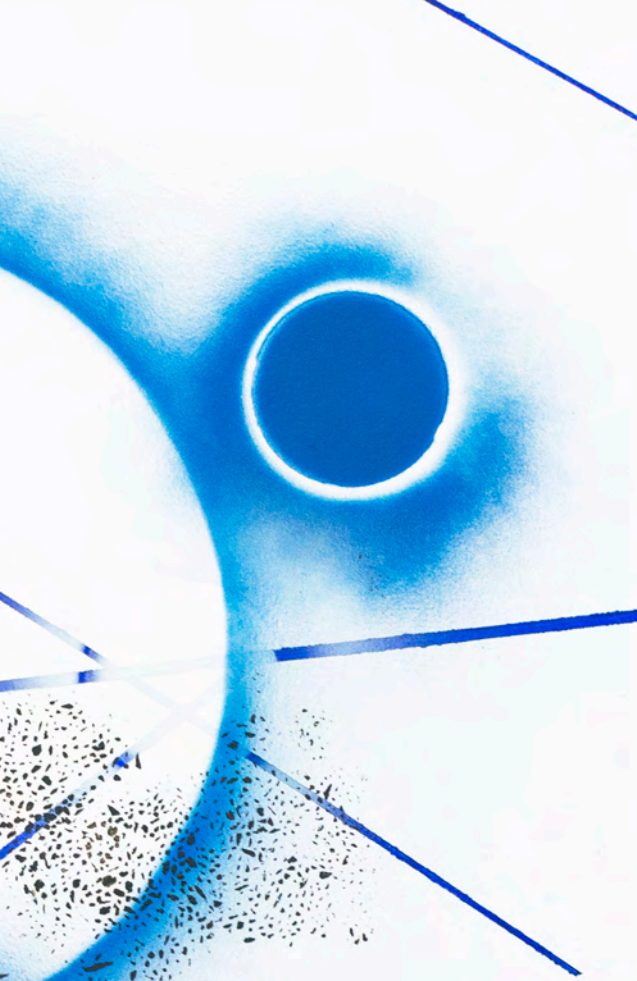
10 MELVILLE, Herman, *op. cit.*, ch. 42, « La blancheur du cachalot », p. 224.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

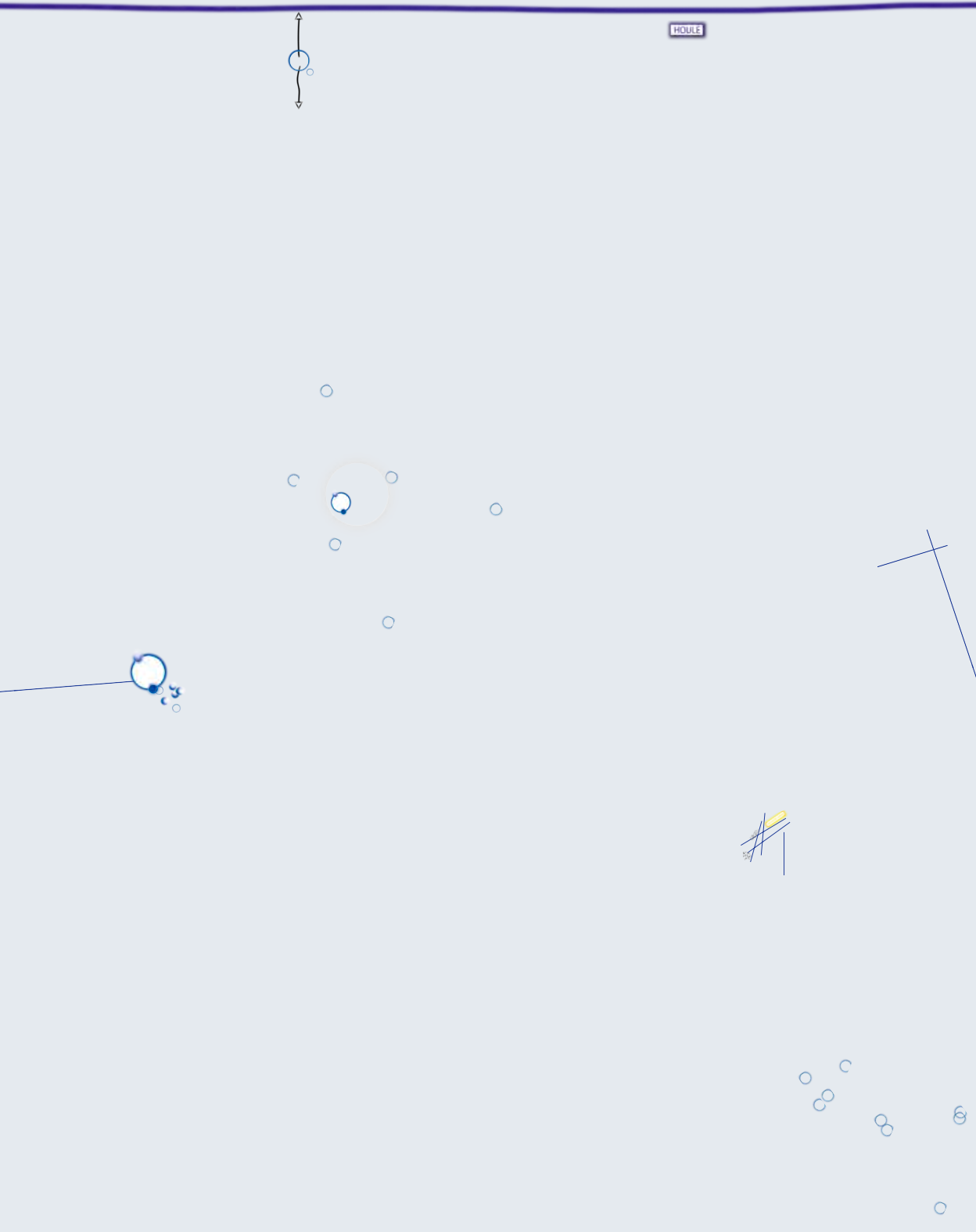
13 KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, traduit de l'allemand par DÉBRAND Nicole, traduit du russe par DU CREST Bernadette, p. 155-156.





BORDEAUX_MDA
100621_Elina
LE CALMAR

BORDEAUX_MDA
100621_le_calmar_les_rayons_la_
ligne_le_piancton_et_le_cachalot
RENCONTRER



VI

Qui est Moby Dick ? Si Melville dresse le portrait de l'animal dans le chapitre quarante-et-un et en creux, par touches et allusions, ici et là au fil du récit avant l'assaut ultime, tout compte fait, bien peu d'auteurs se sont intimement attachés à étudier cette figure insaisissable. La blancheur du cachalot fixe par sa seule blancheur toutes les propriétés fondamentales de l'animal. D'abord anormale (albinos) elle n'est pas moins banale dans le contexte du *white cube*, blanc sur blanc... Ensuite, trouble surface d'inscription, elle enregistre tous les événements, corps caméra. La blancheur aurait quelque chose de mimétique, destinée à *égarer*, mais aussi à *avertir* (Hugh B. Cott, 1940). L'animal chuchote : « tu ne me vois pas et je t'effraie. » Alerte. Moby Dick invite à reconsidérer nos attentions, ce qu'Achab fit moyennement ou peut-être pas au bon endroit, à travers l'observation de ses milles métamorphoses : être informe, flasque ou solide comme la glace, visible, invisible, liquide, transparent, évanescent, diaphane. Plus que tout, sa propriété fondamentale,

c'est sa faculté de transformation, de forme, de lieu, de temporalité. Moby Dick est celui qu'on aimerait être, celui avec qui on aimerait jouer, celui avec qui on aimerait tisser toujours et encore des liens et des récits pour comprendre un peu mieux les mystères de ses mille métamorphoses. Ces pages décrivent ceci, une suite de jeux de ficelles, un désir de filiations = chercher des parentés. Tout désir a quelque chose d'inatteignable.

LE CACHALOT

Pierre Baumann, plasticien chercheur,
professeur d'université à l'université Bordeaux
Montaigne.

La métaphore récurrente du bien contre le mal de *Moby-Dick*, guerre entre les vivants, est une conception caricaturale sans nuance et sans grande utilité, sauf si elle permet d'accentuer des images ou de contribuer à une forme d'endoctrinement de la pensée sur des rapports d'existence et de pouvoir qu'on aimerait dialectiser et simplifier. Toute analyse géopolitique et sensible d'un territoire en guerre s'avère bien plus compliquée que cela. Jean-Yves Jouannais a réalisé un long travail d'exploration dans son *Encyclopédie des guerres*, cycle de conférences données au centre Pompidou entre 2008 et 2020, destinées à lire un livre en train de s'écrire, à propos duquel il dit qu'une telle entreprise « n'est pas censée commenter le phénomène de la guerre, mais m'expliquer à moi-même en quoi ce sujet me concerne¹ ». Toute lecture est une manière pour l'auteur et pour le lecteur d'entreprendre cette expérience adressée que le texte investit au moment où il s'écrit, au moment où il se lit, au moment où il se corrige, au moment où il se lit à nouveau. Ce travail de l'œuvre (littéraire et artistique) avec nous et sur nous-même caractérise le trouble tel qu'il est pensé par Donna Haraway². Ce trouble résulte de la prise de conscience que notre monde n'est pas évident, fait d'agencements (*agency*³), d'hybridation, de mobilité et de transformation permanente. *Vivre avec le trouble*⁴, c'est accepter de jouer avec la S.F., c'est-à-dire, toujours dans l'esprit de Haraway, tripoter la science-fiction, mais aussi la fantaisie scientifique (*scientific fantasy*), la fabulation spéculative (*speculative fabulation*) ou encore le féminisme spéculatif (*speculative feminism*) et enfin les *string figures* (jeux de ficelles).

Moby-Dick est un livre habité par la multiplicité de cette poussée spéculative de la S.F, par le trouble du récit (l'histoire qu'il trame), de la manière de l'écrire, de son auteur et par mon propre trouble. Toute recherche de définition et de stabilisation est un échec, à en perdre raison⁵. J'ai mis du temps à accepter intimement cette réalité à laquelle je me confronte depuis plus de quatre ans, veine tentative de dessiner les contours d'un objet qui résolument ne doit pas être détourné, difficile expérience de tisser une communauté qui se lie et délie sans cesse. Pourtant, c'est bien ce trouble qui exacerbe les attentions, avec lequel on peut essayer de jouer, comme avec ces jeux de ficelles qui intéressent beaucoup

1 JOUANNAIS Jean-Yves, à propos de *L'encyclopédie des guerres*, site web du Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccxzkK>, consulté le 16 janvier 2022. Au moment où j'écris ces lignes, c'est la guerre en Ukraine.

2 Lire HARAWAY, Donna, « Jeux de ficelles avec les espèces compagnes. Rester avec le trouble », dans DESPRET, Vinciane et LARRÈRE, Raphaël (éds.), *Les Animaux. Deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Paris, Hermann, 2014, p. 24-25. Texte extrait de HARAWAY, Donna, *Vivre avec le trouble*, Paris, Des mondes à faire, 2020 (2016), traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien Garcia, p. 21 sq.

3 Cf. GELL, Alfred, *L'art et ses agents*, Dijon, Les presses du réel, 2009 (1998).

4 HARAWAY, Donna, *Vivre avec le trouble*, op. cit.

5 Un personnage assez marginal dans le roman s'appelle Pip. C'est un jeune garçon noir à la sensibilité artistique. Un jour il tombe à l'eau, est sauvé *in extremis*, terriblement effrayé, il en perd la raison.

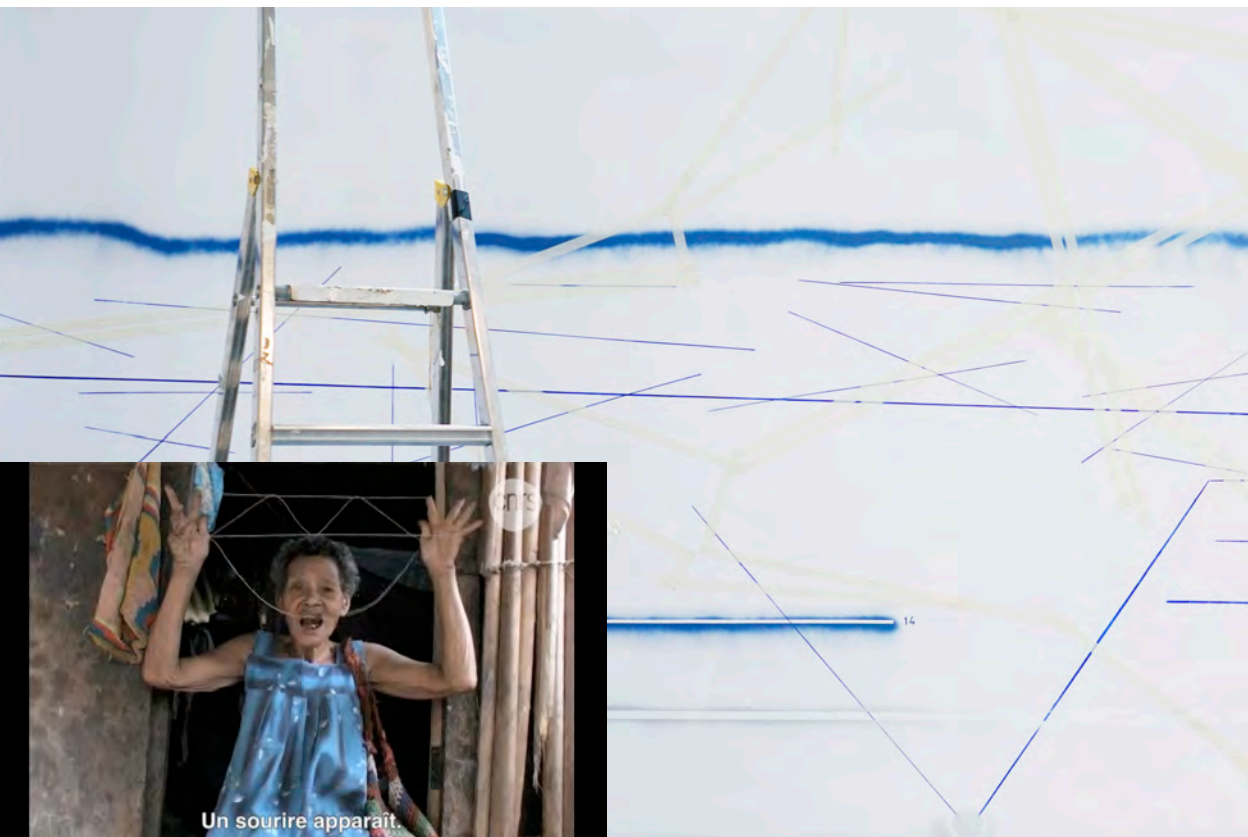
Haraway, mais aussi le mathématicien Éric Vandendrijsche⁶. Ni bien, ni mal, aucun cercle vertueux, Vandendrijsche montre combien ces jeux de ficelles sont aussi une manière de désigner l'air ou les vides inclus dans les figures, de dresser une cosmogonie ouverte à la relation, au récit et à la manipulation des formes. Ces jeux de ficelles décrivent des successions d'opérations logiques et mathématiques, se font support de mémoire. Le fil incarne le fil du récit, le souffle du langage qui se déploie en parallèle et qui prend forme par les jeux de doigts, voire de bouche et de pieds.

Moby Dick (l'animal) est l'incarnation de ce trouble, blancheur ambivalente, masculine ou féminine (qui pourrait démontrer que c'est un mâle ?), à la forme mal définie, grande saucisse assez flasque que la blancheur rend diaphane, macro-cellule douée d'une intelligence sensible chargée d'énergie (cf. la graisse de Beuys), bloc de glace qui traverse les mers.

Au début du projet, en 2017, j'avais réalisé une sculpture en bois qui cherchait à tourner autour de cette forme qu'est Moby Dick, à partir d'un jeu de facettes qu'on pourrait tout à fait assimiler à un jeu de ficelles. D'abord pensé comme un objet négatif (noir) et lourd, le travail sur l'image permettait ensuite d'aller chercher sa blancheur et son évanescence. Les masses flottantes réalisées sur les murs de la galerie avaient pour intention de renouer avec ce jeu de ficelles, à plat, d'adopter passagèrement les fils que Peter Soriano nous a prêtés, bandes de scotch et autres lignes de spray et, en dehors même de cet exercice de la forme, de jouer encore, et d'observer comment notre petit groupe nouait des relations évidentes, latentes, tendues ou distendues, « en échouant, écrit Haraway, ou en trouvant quelque chose qui marche, quelque chose de conséquent⁷ ».

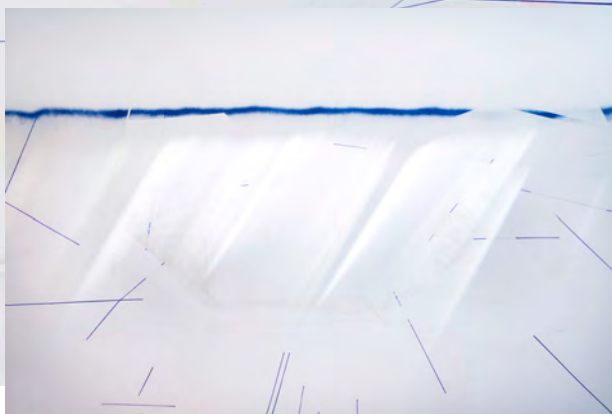
6 Voir VANDENDRIJSCHÉ, Éric, *Kaninikula, mathématiques aux îles Trobriand*, Paris, CNRS images, 2012, documentaire. [en ligne] <https://images.cnrs.fr/video/4149>, consulté le 16 janvier 2022.

7 HARAWAY, Donna, dans DESPRET, Vinciane et LARRÈRE, Raphaël (éds.), *op. cit.*, p.24.



BORDEAUX_MDA
090621_délimitation_du_cachalot
STRUCTURE

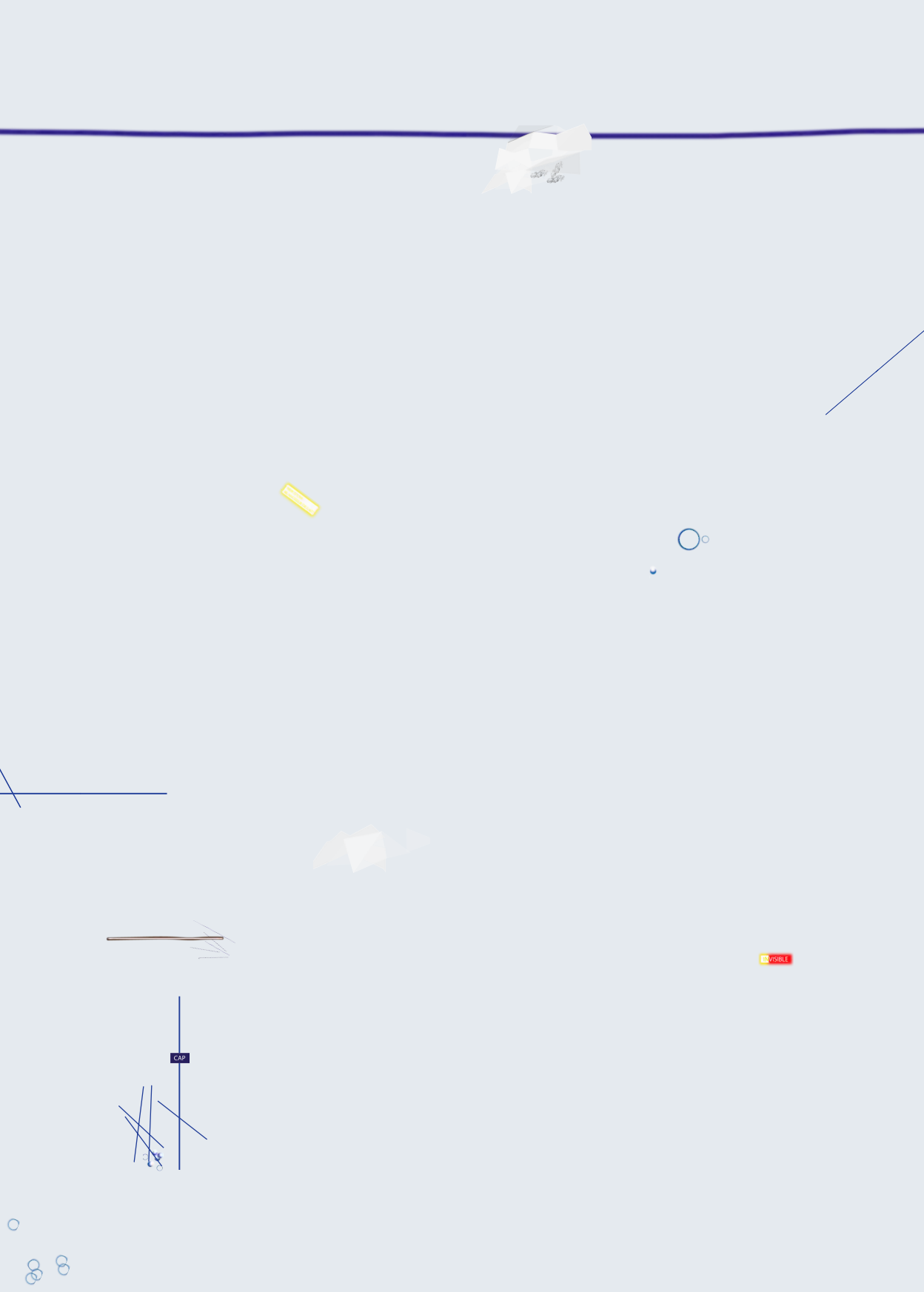
ÎLE_DE_TROBRIAND
documentaire_d'Éric
Vandendriessche, 2012, 29 min.
ANALYSER_LES_JEUX_DE_
FICELLE



BORDEAUX_MDA
080621_Pierre
TIRER_DES_FOELLES

BORDEAUX_MDA
100621_cachalot_et_horizon
VOIR_PASSER_LA_LUMIERE

NON_SITUÉ
150519_Moby_Dick
SCULPTER_PHOTOGRAPHER_
APPROCHER_LA_FORME



VII

La ligne peut incarner différentes formes en fonction de son utilité : ligne de pêche, ligne de mesure, ligne cartographique. Elle crée un réseau de relations entre six objets (le cercueil, le harpon, la baleinière, le calmar, Moby Dick et le Pequod) appartenant à l'univers de *Moby-Dick*. Elle vient dématérialiser ces objets pour amener une trace picturale uniforme. La ligne interroge le caractère disproportionné et monstrueux de l'animal et amène, par une suite d'actions, une dimension protocolaire. « Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les hommes font des lignes, en marchant, en parlant, ou en faisant des gestes. Non seulement les lignes sont omniprésentes, autant dans l'utilisation de la voix, des mains et des pieds [...] ». (Tim Ingold, dans *Une brève histoire des lignes*).

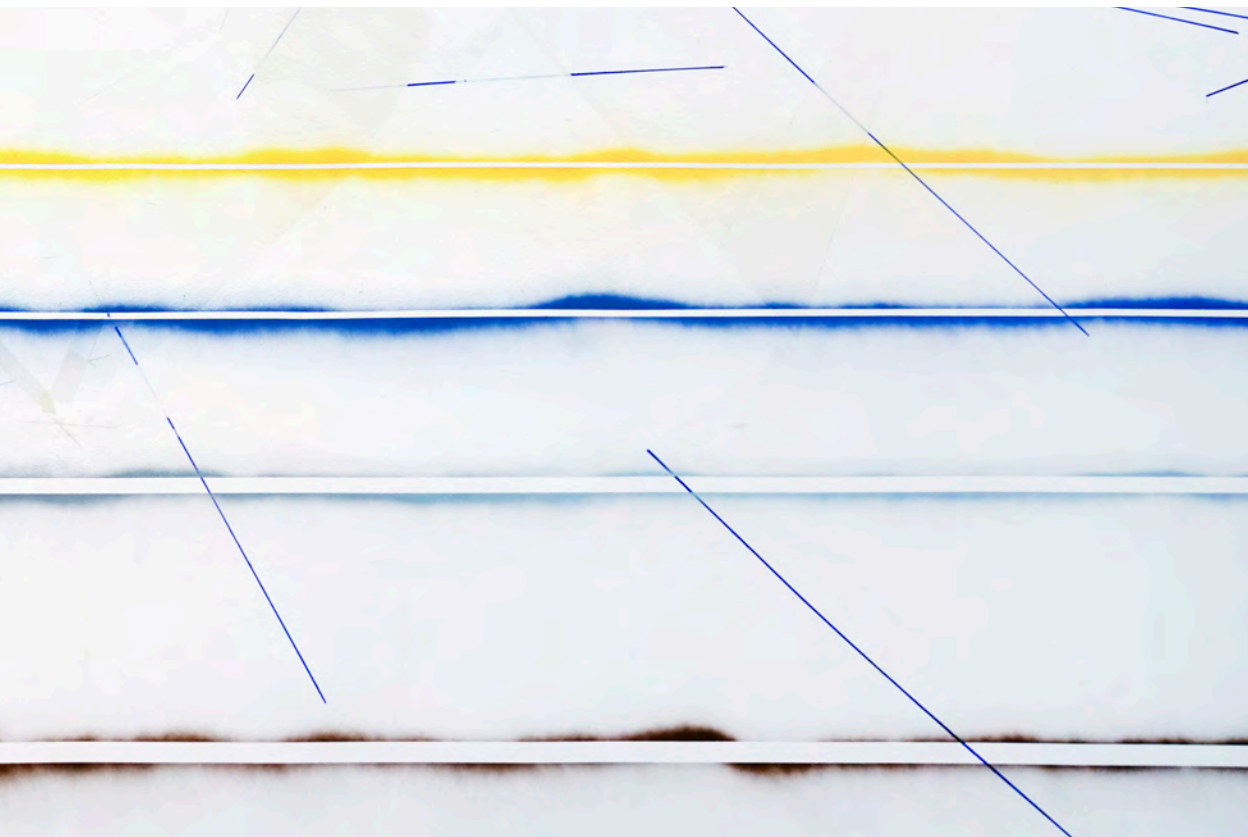
LA LIGNE



Tim Ingold écrit, dans son ouvrage *Une brève histoire des lignes*¹, que les lignes sont partout autour de nous. Nous en fabriquons tout le temps par le geste, qu'elles soient visibles ou non. Il s'agit, dans ce travail, d'expérimenter la ligne et la mesure à travers l'œuvre de Herman Melville *Moby-Dick*, à partir des codes plastiques et graphiques de l'artiste Peter Soriano. Dans ce livre, la mesure est mise en avant dans plusieurs chapitres tels que « La ligne », « Le Loch et la ligne » ou « Mesure du squelette du cachalot ». Sur un navire, elle est primordiale pour estimer le temps — notamment pour les quarts² —, la direction à prendre et pour déterminer la distance d'un point à un autre. Différents instruments existent tels que le compas, le sextant — que le capitaine Achab a brisé dans le chapitre

1 INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, (2011), 2021.

2 Le quart désigne un temps durant lequel une partie de l'équipage est en activité ou au repos. L'activité des membres de l'équipage à bord assure le bon fonctionnement du navire. Il y a un changement d'équipe tous les quarts. Quand une partie de l'équipage s'occupe du navire, l'autre partie se repose et inversement.



cent-dix-huit « Le Sextant » — ainsi que la carte marine pour établir et tracer ces diverses mesures. Mesurer, entre autres choses, permet également d'évaluer une longueur, une surface ou un volume par une comparaison, parfois, avec un individu d'une même espèce. Dans le cadre de ce projet autour du chapitre quarante-deux « La blancheur du cachalot », j'ai donc décidé de m'attacher à la taille du cachalot — qui incarne le blanc — et à plusieurs objets ou êtres vivants présents dans *Moby-Dick*.

Si Moby Dick est blanc, il est aussi caractérisé par sa taille impressionnante. Ismaël (le narrateur) explique : « [...] selon mes calculs, dis-je, le cachalot de la plus grande dimension, mesurant entre quatre-vingt-cinq et quatre-vingt-dix pieds de long et une quarantaine de pieds au plus épais de la taille, ce cachalot pèsera au moins quatre-vingt-dix tonnes [...] »³. Cette citation du chapitre

3 MELVILLE, Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, ch. 103, « Mesure du squelette du cachalot », Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », (1851), 2006, p. 494.

cent-trois « Mesure du squelette du cachalot » suscite une interrogation sur l'apparence de l'animal. Quelles informations avons-nous sur la taille du cachalot ? 90 pieds équivalent approximativement à 27 mètres de long, alors que la longueur d'un cachalot commun à l'âge adulte est en moyenne de 16 mètres, Moby Dick mesure presque le double. On constate qu'il y a une grande disproportion entre la taille estimée du cachalot commun et celle estimée de Moby Dick. Ces informations nous permettent alors de nous rendre compte du caractère monstrueux de l'animal. Afin de saisir l'ampleur de ces écarts, l'objectif de ce travail fut donc de tracer des lignes sur un mur et de comparer cette disproportion avec d'autres éléments, tels que le Pequod (le navire du capitaine Achab), le calmar géant, la baleinière⁴, le harpon de Queequeg et le cercueil (qui servira de bouée à Ismaël dans l'« Épilogue »). Tracer ces lignes a permis de réaliser l'étendue de chacun de ces éléments. Ces objets ont été réduits à une trace picturale, celle de la ligne qui a uniformisé⁵ la représentation des objets et a fait un rappel aux codes graphiques de Peter Soriano. Ces lignes ont segmenté et découpé l'espace et ont traversé l'ensemble des travaux de l'équipe afin de créer une relation entre les différents espaces et les univers graphiques de chacun.e. Le fait de dématérialiser ces objets par une ligne a permis aux autres membres de l'équipe de sentir la présence de chaque objet. De plus, placer la mesure du Pequod à côté de Moby Dick est venue, *a contrario*, démontrer le peu d'écart qu'il y avait entre ces deux éléments. Les objets furent réduits à leur représentation la plus élémentaire : leur longueur.

Une suite d'actions a donc permis de transcrire les mesures des objets. Un croquis préparatoire de la salle d'exposition a d'abord été dessiné afin d'indiquer les dimensions de chaque mur et aider à la conception des lignes dans l'espace dédié. Ensuite, avant de tracer, il a d'abord fallu convertir la longueur approximative de pieds en mètres — puisque dans *Moby-Dick* les mesures sont décrites en pieds — de chaque objet : le Pequod (98 pieds : 29,8 mètres), Moby Dick (90 pieds : 27,4 mètres), le calmar (45 pieds : 13,7 mètres), la baleinière ou pirogue (32 pieds : 9,7 mètres), le harpon (8 pieds : 2,4 mètres) et le cercueil (6 pieds : 1,8 mètres). Enfin, les étapes qui ont suivi ont introduit plusieurs actions : mesurer, tracer, scotcher et bomber. Les gestes du corps qui ont été engagés renvoient à l'idée du « tendeur de corde » décrit par Tim Ingold⁶. Ce qui nous intéresse ici, c'est la question du métrage que décrit Ingold (cf. note 5). De la même manière que le « tendeur de corde » qui, avec son outil (la corde) ponctue la longueur par des nœuds, la règle oblige ici à tracer mètre

4 On appelle baleinière, la barque (ou la pirogue) dont se servent les marins pour la chasse à la baleine ou au cachalot. À ne pas confondre avec le baleinier qui désigne le navire entier.

5 La ligne donne le même aspect à tous les objets pour éviter une différence d'apparence entre eux. Seules leur longueur les différencie.

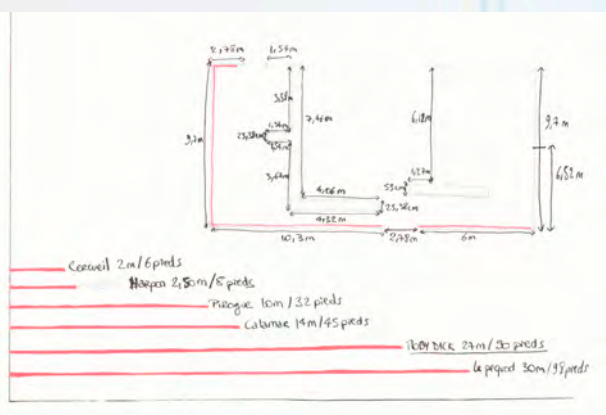
6 « En Égypte ancienne, les pratiques d'arpentage et de mesurage de la terre avaient une importance particulière ; [...]. L'outil principal du métrage était une corde de cent coudées de long, ponctuée à intervalles réguliers par des nœuds. [...] l'arpenteur était surnommée le "tendeur de corde" ». INGOLD, Tim, *op.cit.*, p. 205.

par mètre des traits pour arriver aux dimensions estimées. Cette démarche implique un processus de répétition des gestes de traçage tout au long de l'élaboration de ces lignes. Ces actions mises en œuvre peuvent se rattacher au travail protocolaire de Peter Soriano pour réaliser ses « wall paintings⁷ ». Sébastien Pluot écrit à propos du protocole que « Les œuvres ayant recours à des protocoles ont cette particularité d'être engendrées par des énoncés linguistiques comme moyen de détermination de gestes, d'actions ou de formes⁸ ». Le protocole — selon Pluot, d'après son article « Protocoles de traductions » dans la revue *l'Art même* — permet d'imposer des règles à respecter pour mener un travail précis. Il sert de guide à la compréhension et au bon déroulement du travail. Dans le cas de Peter, il peint d'abord sur les murs de son atelier afin de réaliser des tests, puis constitue son protocole à partir de photos et de mesures prises une fois le test mural terminé. Tous ces éléments lui permettent alors d'écrire une notice des différentes étapes de créations, sous forme d'instructions, de schémas et de chiffres. Dans mon cas, le croquis préparatoire nous rattache au travail de Peter, il fait trace et peut être employé comme donnée protocolaire afin de voir ce qu'il va advenir et ce qui pourrait être réactivé dans n'importe quel lieu. Il induit un geste avec les différents éléments inscrits dessus : un plan de la salle (avec les dimensions de chaque mur), l'ordre des lignes et leurs mesures (en pieds et en mètre).

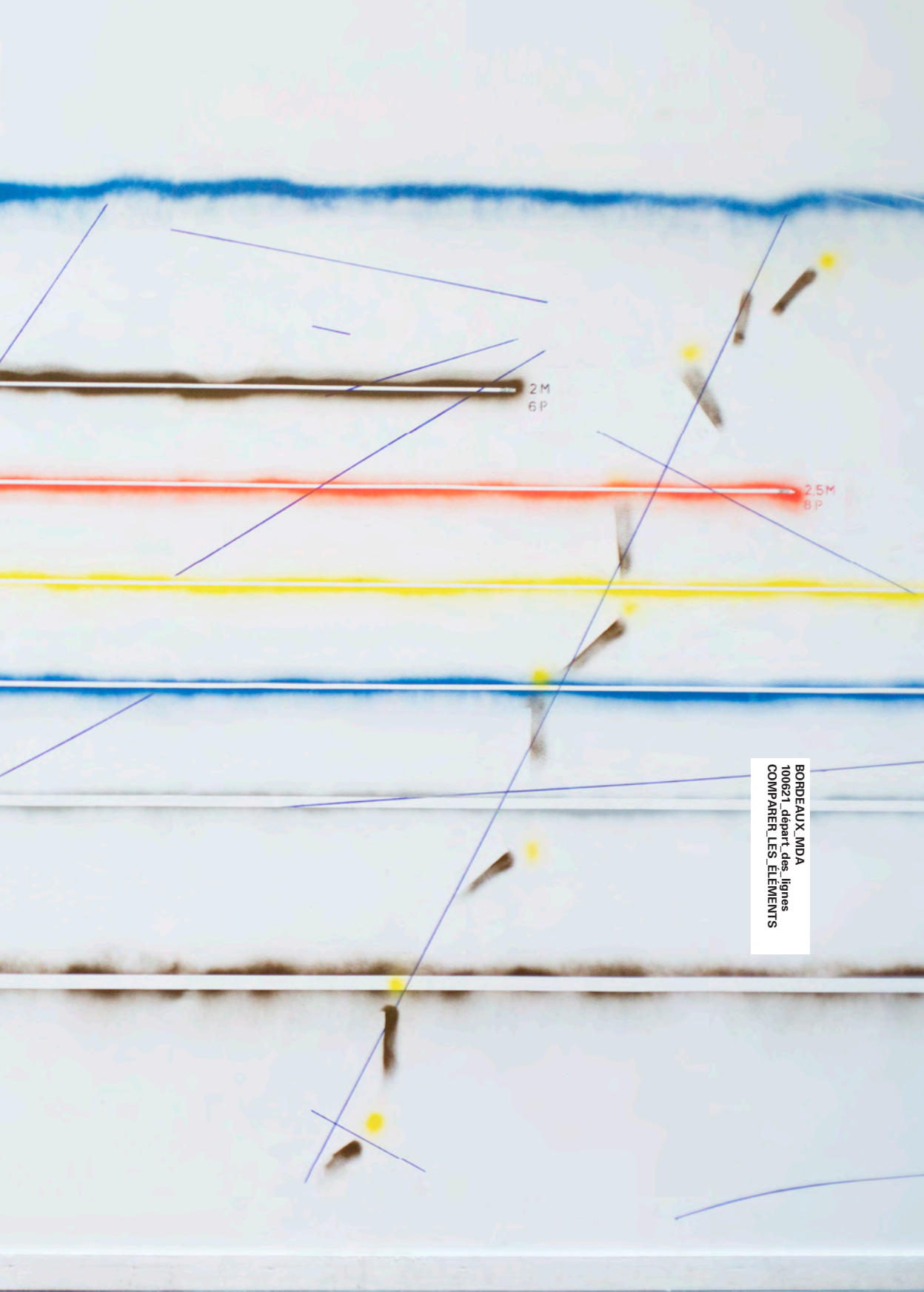
On constate, par cette expérience de comparaison, que tracer la ligne avec une bombe de peinture en continu permet d'appréhender le geste du spray. La ligne n'est pas droite, la position du corps doit tenir pendant une longueur suffisante sans trop vaciller — comme le marin sur un navire doit s'habituer au mouvement constant de la mer. C'est l'effort du corps pendant le parcours qui définit ce à quoi va ressembler le tracé de peinture. Ces tracés sont liés aux déplacements dans l'espace — qu'on ne maîtrise pas toujours selon la position que l'on prend ou la vitesse à laquelle on se déplace. Avant de s'engager dans l'action de bomber, il faut prendre position, avoir de bons appuis pour garder le rythme tout le long. Le geste « tenu » participe à la logique protocolaire engagée dans ce travail. Ce geste, mis en œuvre, crée une relation et une unité entre les éléments (le pequod, Moby Dick, le calmar, la baleinière, le harpon et le cercueil), par une forme picturale, la ligne.

7 Les « wall paintings », selon Peter Soriano sont des peintures murales qu'il pense en élaborant un protocole. Ce protocole permet ensuite de les réaliser lors d'expositions comme à la galerie Jean Fournier. Un travail en amont est donc fait dans son atelier afin de structurer la peinture et le protocole en lui-même.

8 PLUOT, Sébastien, in CNT COLLABORÉ, « Protocoles de traductions », *L'Art Même*, #77, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, Janvier-Avril 2019, p. 4.



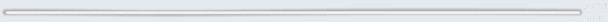
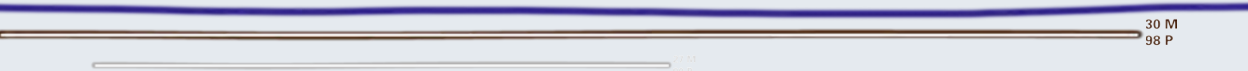
BORDEAUX_MDA
 080621 étude protocole lignes
 CROQUIS PRÉPARATOIRE



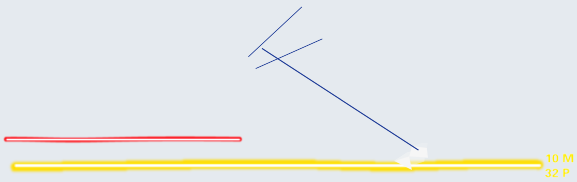
2M
6P

2.5M
8P

BORDEAUX_MDA
100621_départ_des_lignes
COMPARER_LES_ELEMENTS



Κητος
CETUS
WHEEL
HVALT



VIII

Le cachalot blanc de Melville agit comme un messenger entre deux mondes : le territoire aux frontières claires au-dessus de la ligne bleue et un autre, plus trouble, dans les tréfonds de l'océan. Pour un artiste, questionner l'inconnu est illimité. Sous la ligne bleue, chaque forme, chaque idée a sa place. Si Melville navigue dans l'univers marin pour trouver des réponses, c'est en creusant dans la terre pure et dure que je les cherche. Il est important de proposer aux spectateurs une échappatoire à notre mortalité tout en l'invitant à une réflexion plus collective sur le monde qui nous entoure. Avec le cachalot blanc, nous explorons collectivement l'énigmatique abysse de Melville.

LA MORT

Le chapitre « The Whiteness of the Whale » nous accompagne dans les profondeurs d'une sensation blanche, de ce blanc qui, à lui seul, donne à Moby Dick un caractère profondément métaphysique¹. Le cachalot surgit des tréfonds, terrifiant les matelots par sa blancheur insondable et irréelle.

Face aux murs de la salle d'exposition, sur ce support blanc, nous déposons nos questions et nos réponses, nos lignes, nos formes et nos couleurs. Le blanc omniprésent de la galerie fait écho à celui de Moby Dick. Il semble agir comme un maillon qui nous attache les uns aux autres. Ce blanc qui nous lie laisse passer l'espace, crée une respiration comme pour permettre une étude ouverte et libre d'interprétations sur la réelle blancheur du cachalot. Le blanc, omniprésent, conduit subtilement notre réflexion. Melville écrit : « Comment espérer m'expliquer, pourtant il le faut, ne serait-ce que confusément et au hasard, faute de quoi tout ce récit serait vain² ». Même sans réponses définitives et précises, nous avons participé à cette chasse. Nous avons cherché à mettre des mots, des formes et des couleurs sur l'inconnu, sur le mystère de Moby Dick.

Le mur n'agit pas uniquement comme un support mais plutôt comme un milieu initial. Peter Soriano ne se laisse pas dépasser par l'ensemble ; au contraire, l'immensité du mur lui permet de visualiser la manière dont nos éléments « s'interconnectent³ » visuellement. Il médite et réfléchit aux connections entre les idées, les formes et les espaces, il saisit les distances créées. Chaque élément est à la fois autonome et dépendant d'un ensemble. L'espace, le vide et les « blancs » font ainsi partie intégrante de notre processus. Si la blancheur fait écho au travail de Peter Soriano et à l'ouvrage de Melville, elle entre également en résonance avec mon travail de plasticienne. La blancheur, et plus particulièrement la notion de vide et d'inconnu, est un des nombreux aspects questionnés à travers mes installations.

1 Le mot « métaphysique », selon MORFAUX, Louis-Marie dans le *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 214, désigne la métaphysique comme étant « chez Aristote la philosophie première [...], la recherche des principes et des causes premières, et l'étude de l'être en tant qu'être, qui comprend la connaissance des choses divines en même temps que celle des principes de la science et de l'action [...], chez les scolastiques dans la ligne de Saint-Thomas, [la métaphysique désigne une] partie de la philosophie qui partant du réel et de l'expérience en cherche l'explication rationnelle et aboutit ainsi à des réalités absolues ou transcendantes, c'est-à-dire qui les dépasse ; traditionnellement, la métaphysique ainsi entendue comprend la métaphysique générale ou ontologique et, d'autre part, la métaphysique spéciale qui traite des êtres et se divise en trois parties : la cosmologie rationnelle, ou philosophie de la nature, théorie du monde et de l'essence de la matière, la psychologie rationnelle ou science de l'âme et la théologie rationnelle, connaissance de l'essence de Dieu et preuves de son existence ; cette science est capable de s'élever par la raison à la connaissance absolue du monde, de l'âme et de Dieu. [...] Chez Kant, en opposition à la philosophie traditionnelle [...] la métaphysique [...] est une disposition naturelle et invincible à l'Homme, qui, si elle ne peut être objet de connaissance, peut-être celui d'une foi rationnelle, c'est-à-dire d'une croyance en la liberté, en l'immortalité de l'âme et en Dieu, qui fonde la morale. »

2 MELVILLE, Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, ch. 42, « La blancheur du cachalot », Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade » 2006, traduit de l'américain par Philippe Jaworski, p. 224.

3 DANIEL, Marion, in DANIEL Marion and SIMS Patterson, *Peter Soriano, Other Side (num)bers and what*, Paris, Edition Lienart / Galerie Jean Fournier, 2012, traduit de l'américain par John Tittensor, p. 2.

Mon travail porte sur des éléments et des matières brutes, (terre, sel, eau, briques, débris, vêtements usés) afin d'aborder des questions fondamentales sur l'être humain, l'esprit, la nature, Dieu, la vie, la mort. Autrement dit, il s'agit ici, d'interroger la dimension métaphysique des éléments fondamentaux.

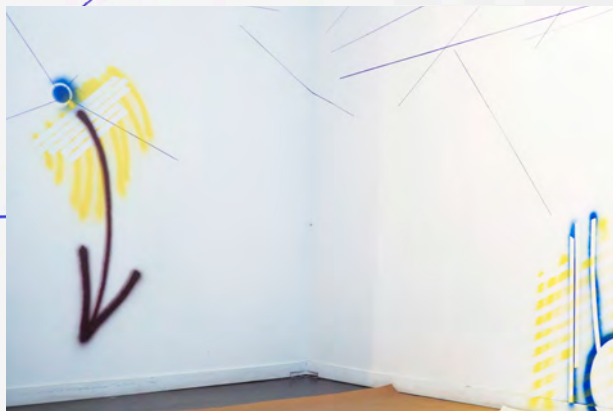
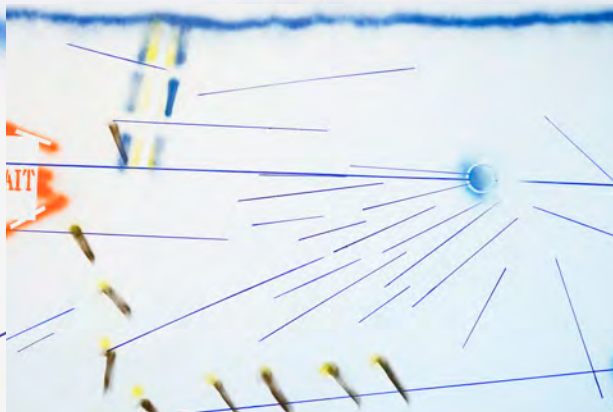
Dans le cadre de notre production collective, j'ai décidé de proposer deux formes composées de deux couleurs jaune et bleu. Un premier tracé vertical prend une forme tubulaire. L'espace et le vide entre les lignes interrogent les profondeurs inconnues de l'océan. La colonne donne l'illusion d'une descente, partant de la surface des eaux jusqu'à ses abysses. Le trouble et l'ignorance des matelots sur les tréfonds résonnent avec cette forme tubulaire : l'inconnu de la mort et ses frontières vagues constituent le liant entre ce que j'expérimente et Moby-Dick. D'où vient le cachalot ? Que trouve-t-on dans les failles marines ? Telle est l'expérience de la blancheur insondable décrite par Melville. La seconde forme est composée de petits et fins bâtonnets marrons portés par le courant de l'œuvre collective. La descente dans les ténèbres des nombreuses âmes qui coulent dans le gouffre bleu prend la forme d'une série de traits qui soulignent l'aspect éphémère de la condition humaine. Dans sa folie orgueilleuse, le capitaine Achab et son équipage, à l'exception d'Ismaël, périssent, inspirant ainsi l'amas des âmes tracées et sombrant dans les tréfonds. La mort, enveloppée de blancheur, est ainsi interrogée à travers nos gestes et nos tracés.



An abstract graphic design featuring a white background with a dense pattern of vertical yellow dots. Overlaid on this are several blue circles of varying sizes. Thin blue lines crisscross the composition, some connecting to the circles. The word 'SOUFFLE' is printed in blue capital letters on the left side. A white rectangular box in the bottom left corner contains contact information. On the right edge, the word 'COOL' is partially visible in red capital letters.

SOUFFLE

BORDEAUX_MDA
090621_les_âmes_le_calmar_la_
ligne_la_traductrice_et_le_pequod
SUPERPOSER

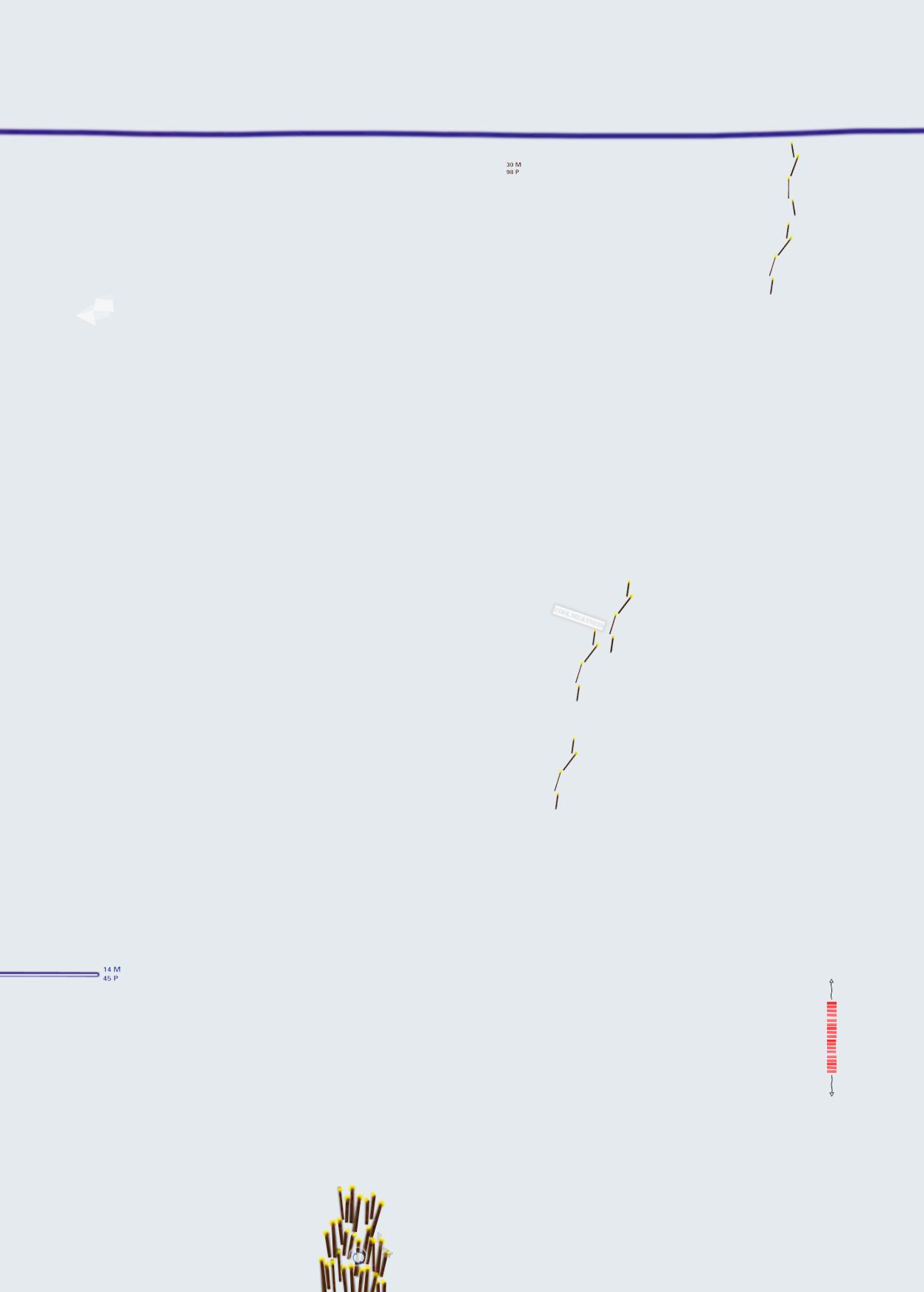


BORDEAUX_MDA
070621_descente_et_ames
DESCENDRE

BORDEAUX_MDA
100621_le_calmar_et_la_mort
MARRER

BORDEAUX_MDA
080621_l'horizon_et_la_mort
SORTIR DES PROFONDEURS

HEBREU
GREC
LATIN
ANGLAIS
DANNOIS
NORVEGIEN
SUEDOIS
ESPAGNOL
FRANCAIS
PORTUGAIS
ITALIEN
ALLEMAND



XI

Une ligne bleue apparaît. Tracée en un geste continu, à hauteur de bras tendu, elle parcourt la totalité du mur de la Galerie Alban Denuit. Elle fixe la limite d'un travail qui plonge dans les profondeurs des eaux melviliennes. Elle est accompagnée de lignes beaucoup plus fines, flottantes, fracturées et structurantes : le squelette.

Pour Peter Soriano, les murs de la galerie englobent l'entièreté de l'espace et permettent de façonner un environnement sous-marin modelable. La ligne d'horizon et le squelette dessinent alors les bases sculpturales du travail collectif. À la faveur de cet environnement, nous nous sommes déployés comme des particules, plancton, ligne, charpente, calmar et autres organismes graphiques.

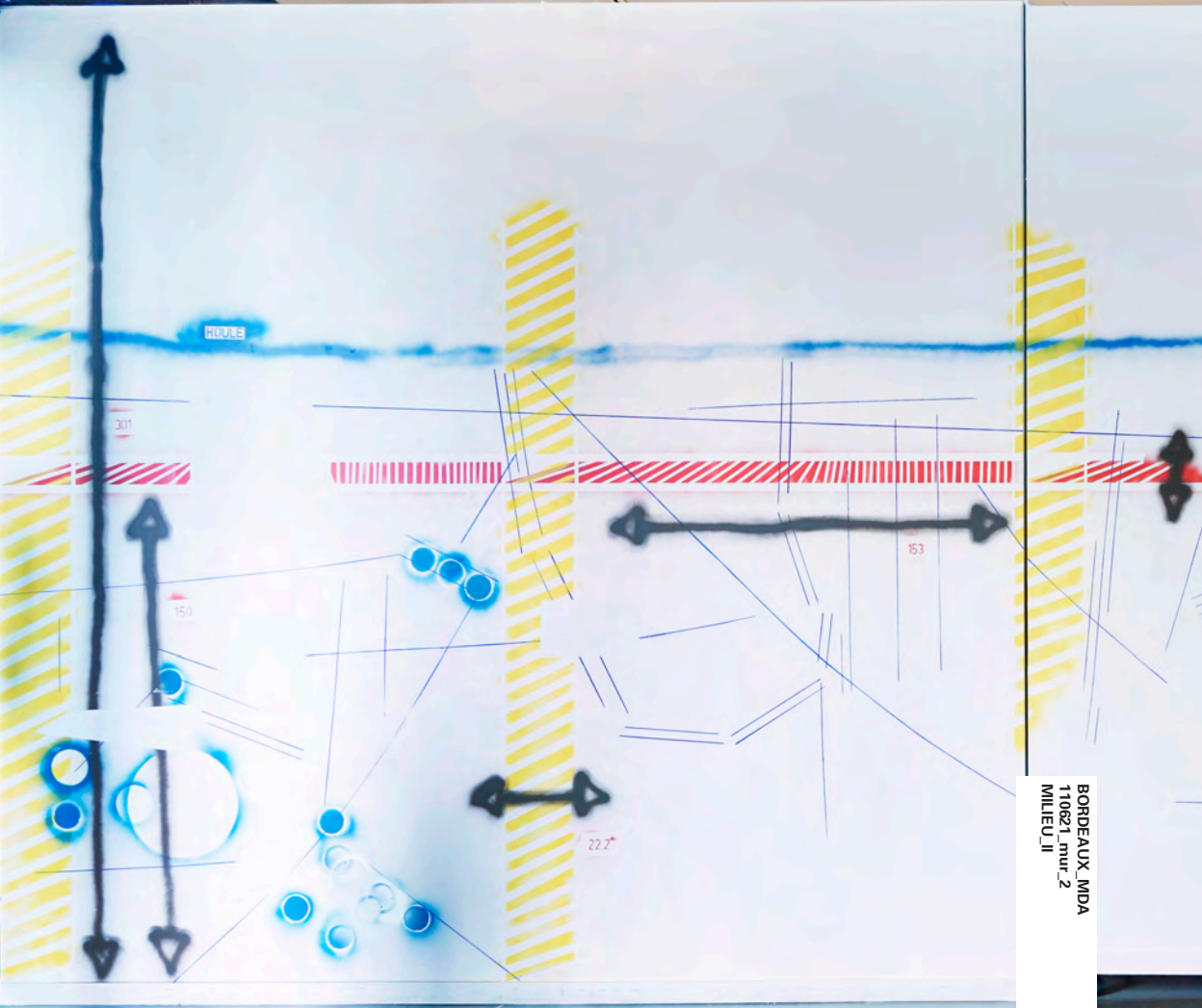
Le dialogue fut omniprésent sous forme verbale ou non verbale. Il fit apparaître une chorégraphie articulée autour des gestes de Peter et de sa manière d'aborder l'espace. Les pensées, les lectures et les discussions furent traduites en signes graphiques, en gestes, en déplacements et, inversement,

ces derniers susciterent de nouveaux dialogues et de nouvelles interactions. Le mur fut donc composé de multiples espaces intermédiaires, de souffles, de blancs mais aussi d'ombres, de mouvements, de déplacements et d'expressions variées du langage. La blancheur de Melville, au regard du travail de Peter Soriano, pourrait s'apparenter à quelque chose de l'ordre de l'éphémère, qui apparaît, disparaît, réapparaît sans cesse, se forme et se dilue, pour disparaître de nouveau.

Un peu plus tard, ce projet fut recouvert de blanc. Toutefois, un peu malicieusement, les formes remontent ponctuellement sous la surface de peinture blanche qui agit comme un voile, à l'image de la quête inlassable de la forme blanche, fugitive et insaisissable présence incarnée par Moby Dick.

THE WHITENESS OF THE WHALE

Anna Consonni, Johanna De azevedo, Manon Guenard, Jaulène Lachaud, Élina Moreno, Sara Nebra, Pierre Baumann, Peter Soriano, Galerie Alban Denuit, 7 juin au 11 juin 2021, Université Bordeaux Montaigne.



BORDEAUX MDA
110621.pmr.2
MILIEU II



BORDEAUX_MDA
110621_mur_1
MILIEU J



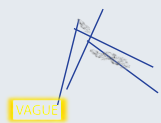
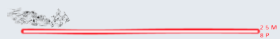


THE WHITENESS
OF THE WHALE



BORDEAUX_MDA
110621_mur_4
MILIEU_IV

BORDEAUX_MDA
110621_mur_3
MILIEU_III



La transcription qui suit est la partie émergée de l'iceberg. Ce sont les mots qui surnagent d'une conversation entre Peter, Anna, Manon, Élina, Sara, Jaulène, Johanna et Pierre qui dura presque deux heures. C'était un peu comme si on avait lancé des cailloux dans l'eau pour observer et discuter des rides circulaires générées par les ondes de choc. Trou dans l'eau ou ricochet. La parole de Peter Soriano est à l'image de son travail, de sa manière de réaliser ce travail, claire, évidente, fragile et hésitante, à la croisée du français et de l'américain ; Peter est transcontinental. Il n'y a pas de création sans hésitation, sans incertitude et sans déplacement.

Au fil du temps, s'est mis en place quelque chose de l'ordre de la dépossession, du partage et de la délégation, condition même d'une plus grande liberté qui s'enrichit à travers la collaboration, condition d'une subsistance de l'œuvre, mais signature aussi. Le modèle organique que dessine Peter est mésologique puisqu'il consiste de plus en plus à déterminer les conditions

environnementales (lieux, formes et collaborateurs) qui permettent à l'œuvre de prendre forme, de faner, puis de germer à nouveau la saison d'après. La graine, le code fondamental, c'est le protocole, le livre d'instruction, enrichi par le dessin omniprésent.

LA LIBERTÉ DU MUR

Entretien avec Peter Soriano,
9 juin 2021, Galerie Alban Denuit,
Bordeaux.

00'02'37

Pierre : Comment ton travail d'artiste et plus précisément de sculpteur a commencé ?

Peter : J'ai commencé à peindre quand j'avais quinze ans. J'ai choisi de faire des études d'histoire de l'art et non une formation pratique aux Beaux-Arts. L'Université où j'étais n'enseignait pas bien les cours de pratique, puis je voulais avoir une éducation plus générale. Après mes quatre ans d'études à l'Université, j'ai passé l'été dans une école d'art, qui s'appelle *Skowhegan School*. Cela fut un choc total pour moi. J'ai rencontré des artistes de mon âge doués et motivés, mais surtout des artistes qualifiés qui nous donnaient beaucoup, comme Vija Celmins, Milton Resnick et celui qui m'a fait la plus grande impression, Ronald Bladen, un sculpteur minimaliste. Je pense que je produisais déjà des objets avant de le rencontrer, mais c'est lui qui ma montré comment regarder une forme, sentir sa présence et sa légèreté.

Au début, j'utilisais des objets que je trouvais dans les bois du Maine, puis plus tard dans les rues de New York. J'étais très influencé par une pensée post-minimaliste. Ensuite, j'ai commencé à travailler des formes en plâtre, cire, résine polyester, aluminium et en bronze. À l'époque, je regardais beaucoup les travaux d'Eva Hesse et Louise Bourgeois. Un jour, un ami à moi est venu me rendre visite à l'atelier, il m'a demandé pourquoi je n'utilisais pas du plastique. Une ampoule s'est allumée au-dessus de ma tête, et avant même que mon ami soit parti, je savais instinctivement comment fabriquer ces pièces, avec de la résine polyester, matière que j'ai connue dans ma jeunesse, lorsque je faisais des réparations sur des bateaux. Eva Hesse en utilisait beaucoup aussi, mais moi j'essayais de faire mes couleurs directement dans la résine, comme pour la teindre de l'intérieur. Aussi, la matière « plastique » évoquait toute une gamme de références nouvelles comme la ligne « bd », et certains objets du quotidien. Puis ce matériau permettait de rendre la forme plus légère que le poids historique du bronze, qui l'alourdissait. Les formes nageaient dans un langage biomorphique. Je ne cherchais pas des formes si faciles, je voulais qu'elles soient fluides. Finalement, je pensais à la manière dont ces formes apparaissaient et au rôle de la mémoire.

D'où venaient ces formes ? Est-ce qu'elles étaient préenregistrées dans le coin de mes yeux ou est-ce qu'elles étaient issues d'un amalgame d'éléments qui se comprendrait dans un moment futur ?

00'05'26

Ces pièces étaient très longues et difficiles à faire. Pour avoir les couleurs telles que je les imaginais il fallait poncer à la main, comme un fou. Je produisais environ cinq pièces par an. Puis, la résine polyester est une matière polluante et mauvaise pour la santé et qui, naturellement, ennuyait mes voisins. Après quelques années, j'ai commencé à douter de ma façon de travailler. Ce mélange entre formes biomorphiques et machines futuristes devenait de plus en plus une évidence. Dans ma position d'artiste, j'ai toujours été plus attiré par les idées qui font travailler, qui définissent un chemin artistique, plutôt que la production elle-même.

La rupture avec la résine polyester s'est réellement concrétisée pendant ma résidence à l'atelier Calder en 2004. J'ai rapidement épuisé le budget donné avec la fabrication de mes dernières pièces en résine. J'ai été obligé de travailler avec des matériaux moins chers, comme le bois, des tubes d'aluminium, et des sangles. De plus en plus, je pensais à la mobilité, à la légèreté et à l'interaction du corps et de l'objet. Ce qui m'intéressait, c'était ces objets comme des bobsleighs (« squelettes »), des traîneaux, qui pouvaient glisser d'un lieu à un autre. Ces sortes de luges ont été une des idées qui m'ont intriguées à cette période. Une autre idée était la réalisation d'une pièce roulante mais attachée au mur, réussir à créer une contradiction entre le mobile et l'immobile. Aussi, j'étais intrigué par des formes qui évoquaient un radeau, ou plus globalement des objets qui flottaient. En fait, c'est vers ce moment que tout est devenu plus clair dans mon esprit, ce qui m'intéressait vraiment dans mon travail, c'était la notion de transition. La tension entre la forme fixe et celle en mouvement. Attendez, je vais vous montrer. [Peter projette des images.]

00'11'26

Pierre : C'est de là que vient ton intérêt pour l'aluminium ?

Peter : Oui, exactement. L'aluminium est une matière qui m'intrigue pour sa couleur froide, sa légèreté. C'est aussi une matière

que nous voyons beaucoup autour de nous et dans des bâtiments. Par exemple, je pense aux rambarde d'escaliers. J'ai trouvé beaucoup de producteurs en France et aux États-Unis qui fabriquent des pièces pour de nombreuses configurations. Ces tubes et joints en aluminium m'ont permis de prendre de la distance avec le biomorphisme. La référence au corps était réduite à des prises de main. J'étais de plus en plus intéressé par les objets démontables, adaptables et légers. Puis de manière progressive j'ai commencé à diminuer la forme et à mettre en valeur l'espace. En fait je m'accrochais aux espaces entre les formes.

00'13'26

Manon : C'est drôle, même quand tu étais dans la sculpture tu as toujours eu un rapport au mur.

Peter : J'avais un rapport au mur et un rapport très anxieux avec le sol. Mes pièces n'étaient jamais posées lourdement sur le sol. Elles étaient toujours en train de tâtonner, ça bougeait et elles étaient toujours un peu mobiles. Le rapport au mur est très familier : on pose des outils contre un mur, on peut s'adosser contre un mur. Le lien entre la forme et le mur était un attachement provisoire. Je cherchais un rapport au mur violent et transitoire. C'est là que j'ai commencé avec les bombes de spray. [Peter montre les images de ses premiers tests au spray.] Les formes se réduisaient de plus en plus. Elles étaient un mélange de câbles, de tubes d'aluminium et de spray bombé sur le mur en utilisant un vocabulaire de flèches, points, guillemets, etc. Je dirai que c'est à ce moment-là que les choses se sont ouvertes. Le spray avait pour moi la même qualité que la résine polyester, celle d'être un médium contemporain. D'ailleurs, c'est vers cette période que j'ai commencé à m'interroger sur le geste du spray. Ce geste est individuel, pourtant je voulais voir ce qu'il se passait lorsque le geste était exécuté par quelqu'un d'autre. Il fallait quand même des instructions pour les mettre sur les murs.

Anna : Et donc à cette époque-là tes œuvres étaient déjà reproductibles, tu faisais déjà des protocoles ?

Peter : Oui, bien que le protocole fût naturellement très simple, plutôt un dessin illustratif. C'est avec ce travail que j'ai commencé les protocoles. [Peter cherche sur

son ordinateur.] Alors ici c'est toute une série que j'ai réalisée dans mon atelier à New York.

Pierre : C'est la série des *Other Side* ?

Peter : Oui, on peut les retrouver bien reproduites dans l'un de ces livres. Je voulais jouer avec cette histoire de placement et d'erreur. Dans ce catalogue on le voit, l'ordre premier puis celui que j'ai corrigé.

Pierre : Quand on voit ces pièces, qui sont très minimales et très dynamiques, on dirait presque qu'elles induisent des mouvements.

00'16'59

Peter : Exactement, comment créer un langage qui capte le mouvement de l'œil ? Ce lexique d'une grammaire non-verbale nous entoure quotidiennement, à New York en particulier, mais vraiment partout dans les zones urbaines. Puis après, quelques années, je me suis demandé ce qu'il se passerait si j'éliminais la forme elle-même. Et là, ce fut un autre moment charnière, parce que soudain, je m'approchais encore plus du dessin, pratique que j'affectionne. Je dessine tout le temps et partout. Et là, je tenais tout à coup la liberté du mur avec le dessin. Et ce qui était clair, c'est que mon environnement était le sujet. J'étais dans une position d'observateur, où je mesurais les choses fluides, comme les ombres des objets. Un jour, j'étais dans un train qui allait de Paris à Bordeaux, dans un moment « flou » en quelque sorte, et c'est ce que j'ai essayé de capturer. Pour moi, c'était ça, faire de la sculpture. Je bougeais dans l'espace et l'espace bougeait autour de moi.

La question était de savoir comment capturer ça. Comme je l'ai dit à Manon, j'ai toujours évité d'utiliser la photographie. Je l'utilise uniquement comme un aide-mémoire, mais je ne fais pas de « photos », car je veux que les sujets soient digérés par mes yeux puis avec mes mains. Je prépare toute une exposition sur une boîte « colissimo » et sur comment gérer cet objet dans tous ces états de dépliages. Le dessin est parfait pour cela. Il permet de ne pas avoir de conclusion, il incarne des idées.

00'24'08

Pierre : Je suppose que tu vas pouvoir continuer à détailler des choses, pourquoi t'es-tu intéressé à Melville ? À quel moment ?

Peter : J'ai lu Melville pour la première fois, je devais avoir vingt-et-un ans. C'est un livre que l'on doit relire plusieurs fois et à des époques



différentes de notre vie. Quand Pierre m'a proposé ce projet, bizarrement j'étais en train de le relire. Et, comme la fois d'avant, j'ai découvert beaucoup de choses qui m'avaient échappées auparavant. Les passages qui me paraissaient lourds me fascinaient maintenant. Par exemple, les passages sur toutes les mesures. C'était comme si je lisais un livre que je n'avais jamais lu avant. J'adore faire de la voile, et la première fois que j'ai lu *Moby-Dick* je faisais une croisière de New York au Maine. Et avec ce livre entre mes mains, près de Cap Cod, nous sommes passés à trois mètres d'une baleine ! À cette époque, je reconnaissais particulièrement le rapport que Melville avait avec la mer. Mais tous les aspects sur le racisme, — parce que ce livre fut écrit quelques années avant la guerre civile, et on ressent les tensions de l'esclavagisme — ainsi que la tension écologique, m'avaient échappés. Mais cette fois-ci, c'était très fort. J'adore aussi le fait que ce livre soit terriblement ambitieux, les chapitres sont à peine cousus ensemble, ils mêlent le narratif à l'observation. C'est un livre très complexe.

Pierre : Et là pourquoi tu t'es fixé sur ce chapitre en particulier, sur lequel on travaille, « La blancheur du cachalot » ?

Peter : Je pense d'abord que j'étais conscient

que tout le monde ici n'allait pas lire le livre en entier, et je voulais trouver un chapitre plutôt pictural. Aussi, ce qui m'intrigue, c'est que ce chapitre est en constante mutation. On commence avec la spiritualité de la blancheur et on termine avec son caractère effrayant. En fait, on termine aussi très spirituellement, mais de façon totalement différente du début. On part des objets spirituels puis on finit par l'absence. La terreur d'être seul, la terreur de la mort. La blancheur m'évoque la glace et un projet sur lequel je travaille en ce moment. Il y a deux ans, j'ai commencé une étude sur la neige qui fond. J'ai passé trois semaines à regarder comment la neige fondait. J'ai dessiné le gros tas en train de disparaître sous la chaleur du printemps. [Il montre des photos.]

00'29'57

Le projet continue et je vais au Groenland dans deux semaines pour regarder et dessiner des icebergs. Dans les nouveaux projets, je dessine de plus en plus ce que je vois. C'est très particulier, je dessine beaucoup ce que j'essaie de voir, de saisir ce que j'observe d'une façon ou d'une autre. Et comme ce sont des choses qui sont assez complexes à capturer, il faut que j'invente une façon de les attraper.

Manon : J'avais lu une interview de toi où

tu disais que lorsque tu travailles sur un mur, c'est un peu comme si tu faisais une partition. Est-ce que tu considères que cette expérience collective est aussi l'écriture d'une partition graphique ? Est-ce que ce que tu nommes « partition », c'est le protocole ou c'est ce qui reste sur le mur ?

00'42'53

Peter : Si je comprends bien Manon, il y a deux questions. La première est « est-ce que cette expérience collective fonctionne comme une partition ? ». Non. Mais l'expérience de recréer une pièce en utilisant un protocole me paraissait similaire au pianiste utilisant une partition pour jouer. J'utilise le terme partition comme une façon de comprendre l'échange entre les dessins muraux faits à l'atelier et les versions suivantes.

Manon : Le rapport au collectif, ça te permet peut-être de légitimer tes protocoles et de savoir si ça marche, ou pas ?

01'04'40

Peter : Non pas exactement. Mais la meilleure confirmation que le protocole marche, c'est lorsqu'une autre personne l'applique.

Anna : Et cette question de faire un protocole, de l'utiliser dans tes pièces classiques, elle s'est posée avec celle de la collaboration ? Par exemple, tu disais que tu n'as pas beaucoup de temps pour construire. Est-ce que le fait de faire appel aux autres, c'est parce que tu avais besoin de mains. Donc as-tu inventé le protocole pour qu'on puisse t'aider ?

Peter : Pas exactement, je crois que la relation entre les autres et le protocole s'est développée différemment. Comme je le disais, le protocole a débuté avec ma série *Other Side*. Il fallait un langage d'instructions pour réinstaller ces pièces, par moi ou quelqu'un d'autre. Les dessins muraux que je réalise maintenant sont des pièces plus denses et plus complexes. Il y a une évolution dans mon travail. D'une part, il se libère de la fabrication de formes. D'autre part, j'augmente l'importance du protocole. Les possibilités que ce dernier offre furent introduites par Sol Lewitt, dont ses idées m'ont énormément aidé. Je crois que tout s'est développé au même moment. Lorsqu'on me propose un espace, comme l'a fait Pierre ici, je ne pense pas les sections de murs comme on les pense en accrochant des peintures ou des photos. Je pense à la surface entière du mur qui enveloppe un

espace. Sans oublier que je me considère toujours sculpteur.

Anna : Tout à l'heure, tu disais que l'important dans tes formes, c'est qu'elles soient fluides, qu'elles soient éphémères et pas lourdes. En fait, pour contrer ça, tu réalises des protocoles pour qu'il y ait quand même quelque chose qui subsiste, une trace.

Peter : En effet, il doit rester quelque chose si je souhaite que mes pièces soient refaites. C'est paradoxal, je le conçois, j'essaie de réduire cela le plus possible. Dans mon travail, il y a toujours une expansion des dessins muraux dans mon atelier, pour ensuite faire une réduction de ces derniers sous forme d'instructions et de mesures, afin de pouvoir réutiliser ces données autre part.

Pierre : Est-ce que tu penses qu'on pourrait imaginer, à partir de ce qu'on a fait là, un protocole qui permettrait de réactiver le processus ?

01'10'05

Anna : Et j'en profite pour rajouter une question : est-ce que ça permettrait de réactiver notre pratique collaborative ? C'est-à-dire qu'on serait co-auteur de ce protocole. Ou est-ce que ce serait un protocole sur ta manière de collaborer ? C'est-à-dire que tu serais l'auteur du protocole avec le processus de départ, la ligne d'horizon et l'arrière-plan ou chacun serait libre de rajouter son travail sur Melville.

Peter : À l'origine j'avais envisagé un protocole, comme je le fais normalement, que nous pourrions ensuite tous réaliser dans la salle Alban Denuit. J'ai même fait une maquette pour m'aider à visualiser l'espace. Cette version où j'étais le seul auteur n'allait pas, il fallait penser différemment. J'ai décidé de repenser le projet en donnant très peu d'indications sur là où nous allions. J'ai commencé à douter du temps que nous allions avoir pour faire une pièce murale et un protocole. J'ai gardé un texte de Melville choisi par Pierre et moi. Puis je vous ai apporté mes « outils » les bombes de spray, les rubans adhésifs et des pochoirs avec les phrases découpées. Si tu veux, dès le début je pense que nous n'étions pas sur le protocole, mais sur une façon de travailler en collaboration, sur des grandes surfaces et en partageant mes gestes. Si vous voulez, l'idée était de mettre ma façon de travailler dans vos mains. Pour moi, le protocole n'est

lié qu'aux pièces qui ont pour vocation d'être refaites.

Pierre : Mais alors, est-ce que par exemple on peut imaginer faire un protocole ensemble qui apparaît dans le livre ?

Peter : Je pense qu'il nous faudrait plus de temps.

Manon : Est-ce que par exemple, pour nos textes respectifs, on peut essayer d'imaginer un protocole ?

01'12'42

Peter : On peut. Mais ma première réaction est que la question est très compliquée ! J'hésite, parce que je pense qu'il nous faudrait trois fois plus de temps. Dans ma tête on pourrait vraiment penser à cette question si nous avions un semestre. Je prends des mois pour faire une pièce.

Pierre : Un protocole fait qu'il y a quand même une dimension reproductible...

Peter : Je crois oui. Sinon c'est autre chose.

Manon : Et dans ce cas-là, individuellement, est-ce que l'on pourrait imaginer un protocole qui soit simplifié, dans le sens où l'on explique la notion qu'on a voulu mettre en forme et de quelle manière, mais sans être dans la précision ?

Peter : J'aime beaucoup cette idée, mais pour savoir si cela fonctionne réellement il faudrait qu'elle soit expérimentée par quelqu'un d'autre et voir le résultat.

Pierre : C'est-à-dire que si le protocole est trop approximatif, est-ce qu'il est encore utile ?

Manon : Non ce n'est pas ça. Je me demandais si l'on ne pouvait pas écrire un protocole sans avoir besoin de dire qu'ici il faut faire une ligne de 22,2 cm, de donner des mesures.

Peter : Clairement, c'est possible. On dérape quasiment dans le chaos, ce qui peut être très bien. Cela me fait penser à une collaboration que j'ai menée avec un artiste, Philippe Richard, dans un lieu à New York, plus précisément à Williamsburg. On voulait faire une installation basée sur la folie du développement immobilier à New York. Nous avons loué un immeuble et créé de nouveaux espaces dedans, pour les louer à des artistes et leur permettre d'exposer. Comme dans la vraie vie, les idées des autres se sont mélangées et parfois la cohabitation devenait un véritable chaos. Ce que nous avions imaginé était très loin de la réalité.

Anna : Il y avait de la copropriété.

Peter : Mais revenons au présent.

Anna : J'ai l'impression que cette histoire de protocole défini, ou pas assez défini, rejoint la collaboration. Et dans la collaboration entière comme ce que l'on vit aujourd'hui, j'ai l'impression qu'elle est différente de tes autres pièces. Ici tu partages un peu l'autorité, mais en commençant par nous guider avec ces deux gestes pour nous montrer la marche à suivre. C'était pour que la collaboration se passe mieux. Parce que sans cela, tu as déjà essayé et ça ne fonctionnait pas.

Peter : Oui à mon sens, ça n'aurait pas fonctionné. Et je suis d'accord qu'ici nous sommes dans la collaboration artistique, où j'ai dû poser les premières questions mais n'oublions pas le rôle de Melville ! Pour ma part, je souhaitais voir comment mes idées de collaboration peuvent se poser différemment. En fait, je ne savais pas ce que je voulais mais je voyais bien qu'il ne fallait être ni trop vague, ni trop précis.

Pierre : En même temps, il y a quelque chose de particulier, j'aime bien le rapprochement à la danse. C'est-à-dire que chacun ne ferait pas ce qu'il ferait dans son propre travail. En fait, c'est un peu comme si on venait danser avec toi. On vient habiter les gestes que toi tu développes, et on essaye de faire avec. Et c'est une situation assez particulière pour chacun d'entre nous. Il ne s'agit pas de se mettre dans la peau de Peter Soriano, mais c'est vraiment faire avec cette gestualité. Dans ce que tu décris avant, c'est peut-être encore un problème d'artiste. [...] C'est un peu la difficulté aussi pour chacun d'essayer d'apprendre tes gestes.

01'19'39

Peter : J'essaie de me demander aussi ce que ça apporte de vous prêter mon langage, et ce à quoi ça pourra vous servir dans le futur. Est-ce que vous ferez des protocoles ? Comment faire avec les autres en créant un langage qui soit assez simple pour que d'autres personnes puissent l'utiliser ?

Pierre : C'est assez rare qu'un artiste prête ses outils.

Peter : Quand on crée des protocoles il faut repenser l'originalité, le geste et, comme tu disais, l'autorité. Comment faire pour que mon idée reste intacte, même après sa reproduction par d'autres personnes que moi ?

Anna : Parce que pour moi, quand la

collaboration est entière, les auteurs sont communs. J'ai l'impression qu'ici, à l'inverse de tes autres œuvres, tu partages aussi l'invention.

Peter : Oui, totalement.

Anna : En fait, j'ai l'impression que ce qui est en cours, c'est la forme picturale, mais j'ai l'impression que le travail qu'on fait ensemble peut être considéré comme une pratique artistique, une œuvre, un processus.

Pierre : Cela pose aussi question de la nature des objets qu'on produit. Toi, tu produis des œuvres qui sont vendues et exposées dans une galerie assez emblématique de Paris, avec un galeriste qui avait toute une histoire, Jean Fournier. Mais en te positionnant ici sur un autre type d'activité, est-ce qu'on ne met pas aussi de côté la question de l'œuvre en abandonnant la valeur marchande ? En un sens c'est quelque chose d'autre qui se passe.

Peter : Je suis tout à fait d'accord, totalement. Et on doit être un peu méfiant et ne pas prendre une production artistique comme le seul moteur créatif.

01'29'58

Anna : Tu disais aussi que ce qui t'intéressait se trouvait entre les choses, ce qui se déplace. Et je me demande si récemment tu ne t'intéresses pas à travailler en collaboration pour te déplacer un petit peu aussi.

Peter : Je crois qu'il y a effectivement quelque chose de cet ordre-là, le chaos qui peut arriver aujourd'hui, lors de ces quatre jours, m'intéresse. Et quand on veut créer un chaos, il faut laisser la boule tomber, mais il faut quand même la guider pour qu'elle roule. Ce qui m'intéresse, c'est de déclencher ces choses avec vous, et de sortir de l'atelier. Je ne veux pas forcément trop en parler, car j'aimerais digérer et essayer de ne pas préconcevoir des conclusions. C'est bizarre, car ça fait à peu près deux ou trois ans qu'on parle de faire ce projet.

Pierre : Oui ça fait deux ans, et je pense que si aujourd'hui ce travail prend cette forme, c'est qu'il s'est passé d'autres choses entretemps.

Peter : Oui c'est exact, et heureusement je dirai. En plus, avec ma maquette, je crois que j'avais un peu foiré aussi.

01'34'20

Pierre : Je pense juste que ça s'est passé différemment aussi parce qu'il y a un élément qui est très symptomatique dans ton travail,

dans ta façon de faire, c'est l'hyper-mobilité. Tu voyages tout le temps.

Peter : Oui, le voyage est très stimulant pour moi.

Pierre : Et ça, c'est une nécessité ?

Peter : Je pense que je deviens anxieux si je ne voyage pas. J'aimerais croire que ce n'est pas une nécessité, mais je ne suis pas sûr.

Manon : C'est drôle parce que j'ai l'impression que tu représentes des états transitoires, parce que toi-même tu te mets dans un état de transition.

Peter : Absolument, c'est tout à fait vrai. Et à côté, je veux finalement m'ancrer sur les murs, c'est une façon de mettre en évidence cette tension. Tension psychologique et très émotionnelle.

Anna : D'où le protocole.

Pierre : Finalement c'est assez rare d'assumer le fait que tu fais toujours pleins de choses qui sont vouées à disparaître.

Peter : C'est mon anxiété oui.

Pierre : Tu es peut-être l'artiste de chez Fournier dont la plupart des œuvres n'existent plus, j'imagine. Viallat a son atelier rempli. Toi non. Et est-ce que tu penses que tu serais prêt à quitter le statut d'artiste pour être quelqu'un qui vit, juste comme ça et qui pourrait abandonner le statut d'artiste ?

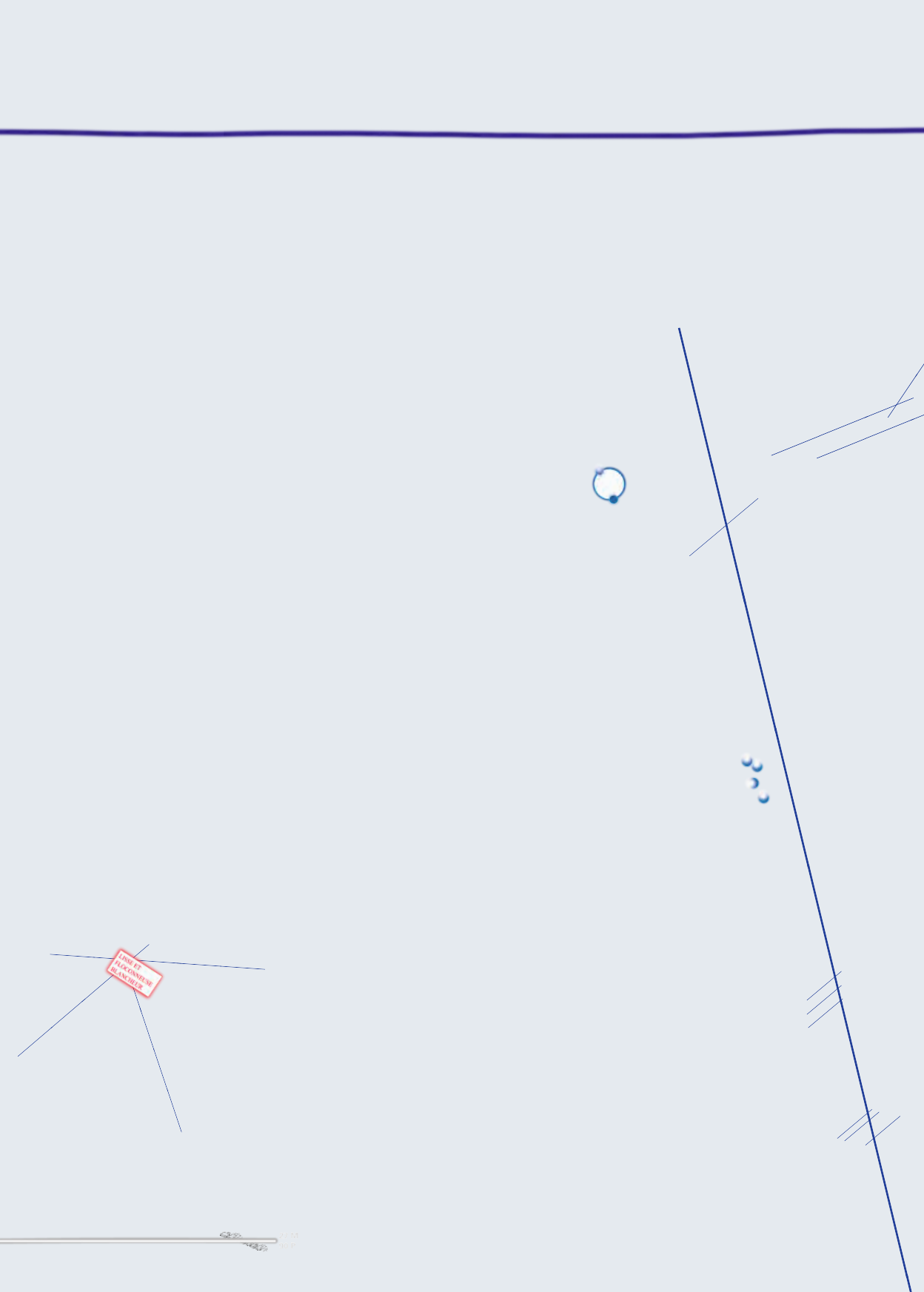
Peter : Non, enfin je ne sais pas si je connais vraiment le sens du statut de l'artiste, mais je crois que j'ai besoin de créer un ordre et de créer des choses pour me sentir là. Dessiner m'aide à voir et à exister. Être artiste c'est la façon que tu as de gérer le monde.

Pierre : Autrement dit, tu vois le statut d'artiste un peu comme un traducteur.

Peter : C'est une des fonctions de l'artiste, mais ce n'est pas tout.

Manon : C'est un comportement en fait, presque.

Peter : Oui, je pense que c'est ça. C'est une manière de comprendre la vie, de comprendre l'espace, ma relation avec les autres, avec tout.

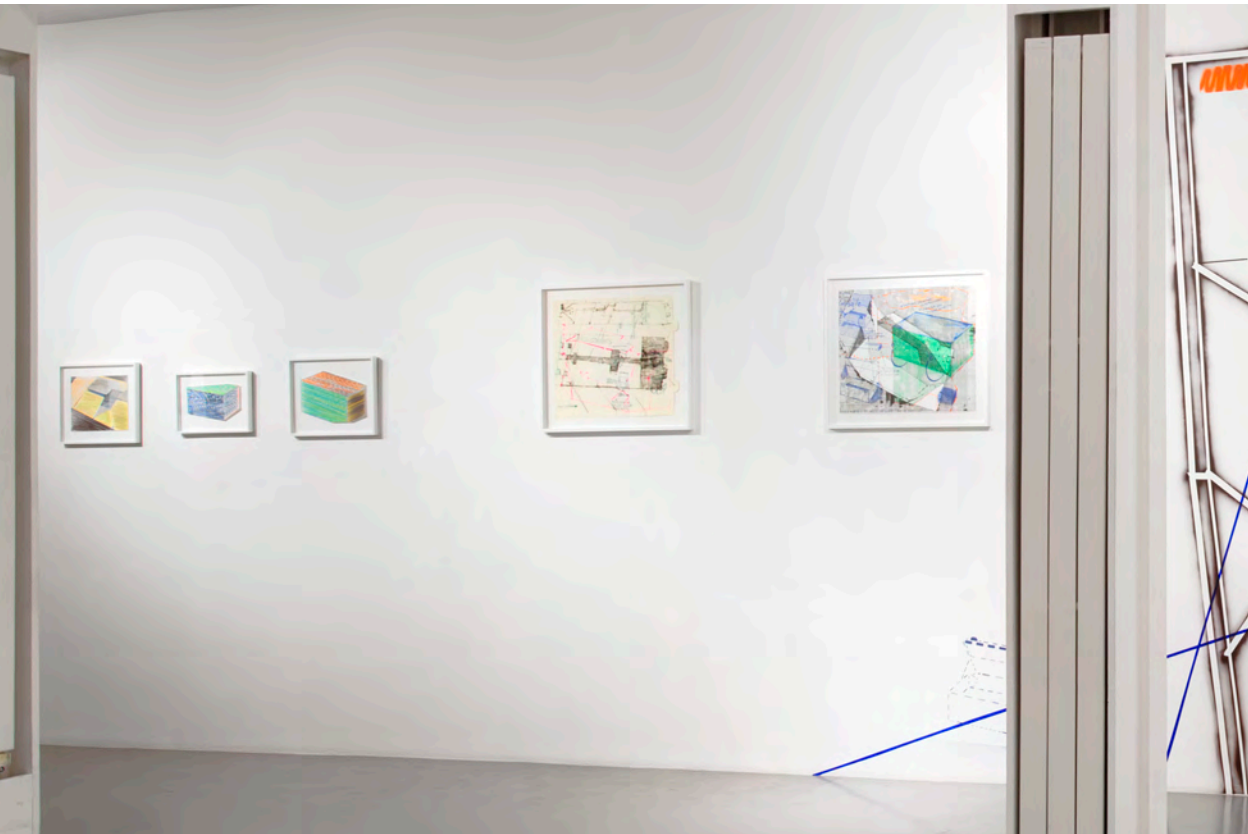


X

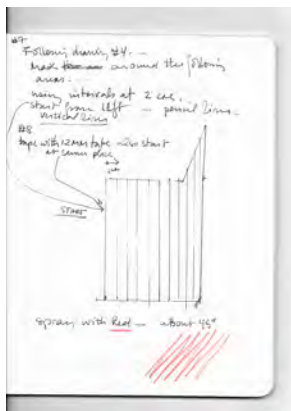
Au sein de l'expérience de travail *The Whitniss of the whale*, la posture de Peter était ouverte à l'incertitude, à faire émerger des formes par l'expérimentation, à chercher des manières de voir cette blancheur. Cette posture s'apparente à celle qu'il adopte dans son atelier, après avoir épuisé son objet d'étude par le dessin et les estampes, de manière plutôt intuitive, au quotidien. Peter travaille sur les murs de son atelier, ce processus est long, incertain, les murs sont souvent repeints en blanc, jusqu'à ce qu'il parvienne à la forme désirée, à partir de laquelle il tire un protocole. Ce protocole, décrit sur un petit carnet et des plans, lui permet de déléguer le travail de peinture. Les échelles et les distances sont inscrites, les assistants et Peter avancent donc à vue. Tout le travail de Peter est centré sur ce qui existe entre, ce qui est en mouvement. Le protocole est cet objet qui fait transition, entre l'œuvre de Peter dans son atelier et dans la galerie Jean Fournier, dans la suivante. Il fait relation.

MÉDITATION SUR UNE BOÎTE EN CARTON

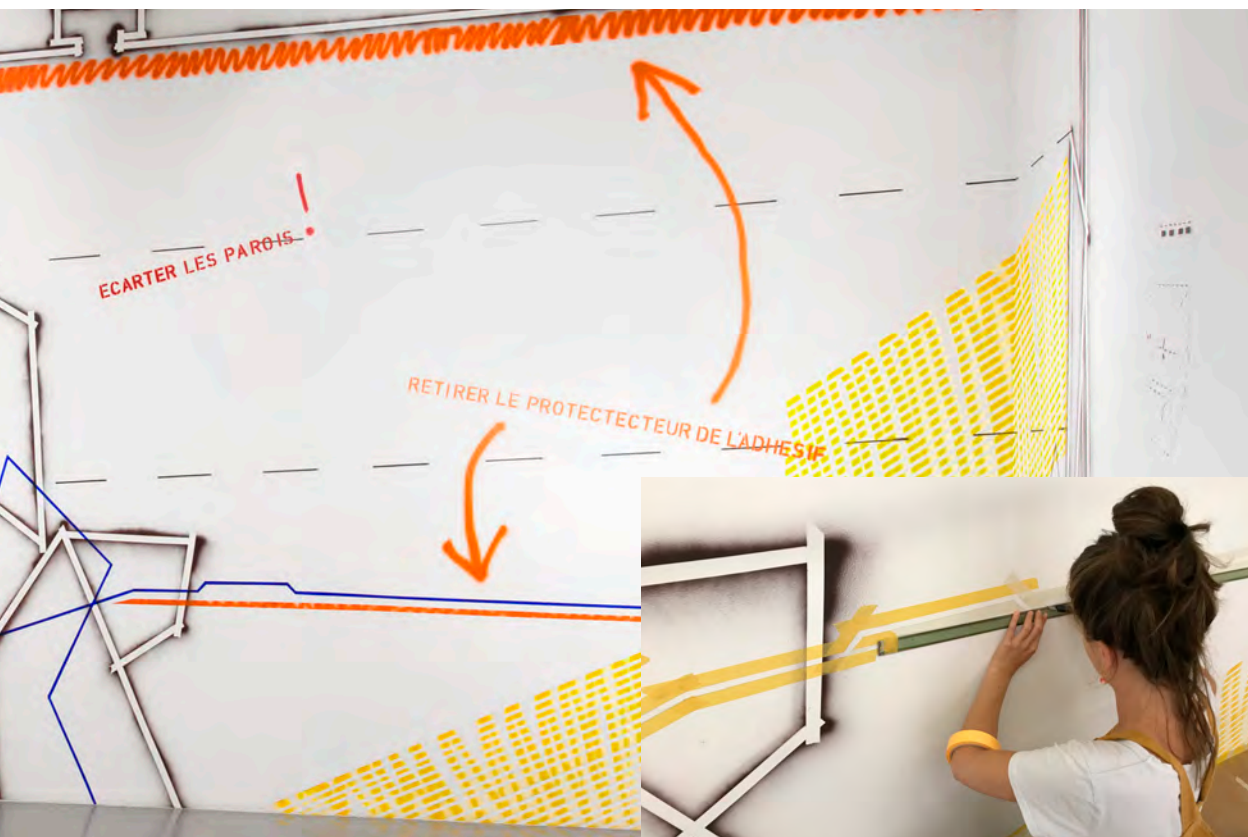
Exposition Peter Soriano, *Méditation sur une boîte en carton*, Galerie Jean Fournier, Paris, montage avec Anna Consonni et Manon Guenard, du 09/09 au 18/09/2021, exposition présentée du 18/09 au 11/12/2021.



PARIS, GALERIE JEAN FOURNIER
210905-18, une, page, du,
protocole de montage
DECRIRE, EXPLIQUER, MESURER



PARIS, GALERIE JEAN FOURNIER
210917, cinq, estampes, sur la,
boîte, collissimo, et, détail, du,
wall, painting
VARIER

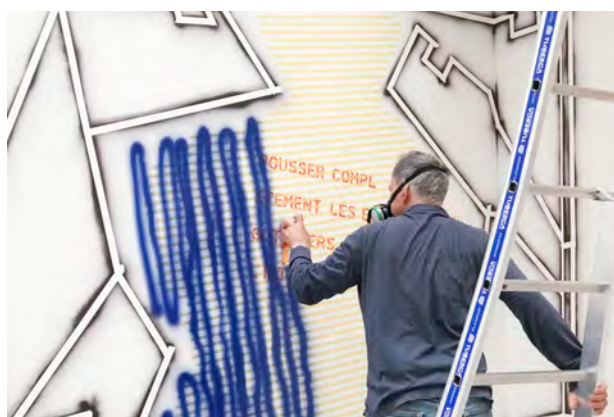


PARIS_GALERIE_JEAN_FOURNIER
210918_Manon_trace
MESURER_TRACER_MASQUER

PARIS_GALERIE_JEAN_FOURNIER
210918_Peter_bombe_le_pochoir
PULVERISER



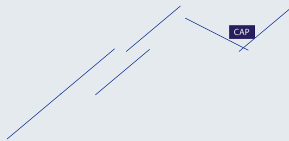
PARIS GALERIE JEAN FOURNIER
210916 Peter_mesure
MESURER



PARIS, GALERIE JEAN FOURNIER
210918, vue de l'installation,
terminée
NAVIGUER DANS L'ESPACE

PARIS, GALERIE JEAN FOURNIER
210918, Peter, trace
ZIG-ZAGUER

ORGANIC GHOST



THE WHITNESS



La bibliographie sélective présente un choix des principales publications parues autour du travail de Peter Soriano, ainsi qu'un ensemble de sources qui furent utilisées pendant le développement de ce projet, rassemblées autour de notre « bibliothèque de voyage ».

Cette bibliographie vient compléter celles qui furent constituées dans les trois ouvrages parus précédemment (*Dire Moby-Dick*, *Réalités de la recherche collective*) en arts et *Sillage Melville*).

SOURCES

PETER SORIANO

ALLEMAND Évelyne-Dorothée, Philippe Richard, *Peter Soriano, peintures sculptures 1990-2000*, Tourcoing, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 2000.

ARANGO Jorge S., « Entre deux expositions, Cove Street Arts est ici, là-bas et partout », Maine, *Press Herald*, 2021.

BROCK Hovey, *Peter Soriano sculpteur : Formes futures*, Paris, Galerie Jean Fournier, 1996, traduit de l'anglais (États-Unis) par Éric Suchère.

CARRIER David, « In Search of the Mutable : Peter Soriano at Lennon Weinberg », *Art Critical*, Londres, 2013.

DANIEL Marion, **SIMS** Patterson, *Peter Soriano, Sculptures et dessins sur papier*, Paris, Édition Lienart, 2011.

DANIEL Marion, *Peter Soriano du dessin-signe à la Pensée Visuelle*, Roven, n° 5/ Printemps-Été 2011.

CHASSEY (de) Éric, **SUCHÈRE** Éric, *Running Fix*, Auvergne, Fonds Régional d'Art Contemporain (Frac), 2007.

DUPONT Brian, « Where I am Now : In Conversation with Peter Soriano », New York, *Idiom*, 11 Septembre 2012.

FINCH Elisabeth, **SWENSON** Kristen, *Peter Soriano : Permanent Maintenance*, Maine, Colby Museum, 2017.

KERNER Anne, « Peter Soriano », *Ouvres tes yeux* [article en ligne], 2014. URL : <http://ouvretesyeux.fr/2014/01/06/peter-soriano-paris-galerie-jean-fournier-du-211113-au-041214/>.

KLEIMAN Daniel, *Peter Soriano : Tous Ensemble 7/7*, Juvisy-sur-Orge, Espace d'art contemporain Camille Lambert, *Daily Motion* [Vidéo], 2018. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x6vqqhj>.

MACADAM Barbara, « Vasari Diary : "Artists Against Originality", Peter Soriano, and Nathalie du Pasquier », *Art News*, New York, 2017.

MAINE Stephen, « Peter Soriano à Lennon Weinberg », *Artillery Magazine*, New York, 2013.

O'CONNOR Terrence, « Peter Soriano on His New Museum Installation », *The Colby Echo*, Maine, 2015.

OVAERE-CORTHAY Emilie, *Peter Soriano, Dessins, Drawings 2009 - 2018*, Paris, Éditions Galerie Jean Fournier, 2018.

RUBINSTEIN Raphaël, *Other Side, (IDOL, AJAC, IONA, EMEU...)*, Paris, Galerie Jean Fournier, 2008.

RUBINSTEIN Raphael, « Provisional Painting », New York, *Art in America*, 2009.

SORIANO Peter, *La mémoire fautive*, Paris, Éditions Little Single, 2006, traduit de l'américain par Éric Suchère.

SORIANO Peter, *New work*, New York, Lennon Weinberg, Inc., 2013.

SUCHÈRE Éric, « Situations de Peter Soriano », *Art Absolument*, n°64, Paris, 2015.

WASCHEK Matthias, « Une entrevue avec Peter Soriano », *The Pulitzer Foundation for the Arts*, 2009.

WEINBERG ADAMS Jill, *Peter Soriano : 3 murals & related drawings*, Gallery Lennon Weinberg Inc., New York, 2016.

YAU John, « Surveyor of Shadows », *Hyperallergic*, New York, 2016.

BLANCHEUR ET UBIQUITÉS

ASHER Michael, in **BO-KYOUNG** Lee, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », *Marges* n°05, [En ligne] <http://journals.openedition.org/marges/705>.

BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil/IMEC, 2003.

BAUMANN Pierre (dir.), **BAPPEL** Chloé, **BEAUDOUIN** Étienne, **BOURNEL** Marlaine, **PONTORÉAU** Esther, **SMITH** Tomas et autres contributions, *Dire Moby-Dick, par la recherche en arts*, Bordeaux, PUB, 2018.

BAUMANN Pierre (dir.), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Bordeaux, PUB, 2019.

BAUMANN Pierre (dir.), *Sillage Melville recherche en arts et monde mobile*, Bordeaux, PUB, 2020.

BAUMANN Pierre (dir.), **CONSONNI** Anna, **DE AZEVEDO** Johanna, **GUENARD** Manon, **LACHAUD** Jaulène, **MARIN** Sarah, **MORENO** Élina, **PASQUALI** Nativa, **SANCIT** Laura, **SOM** Marie, **SIMON** Albane, *Cairn, Expérience sur le travail du regard*, Bordeaux, Laboratoire des objets libres, 2021.

BEALE Thomas, *The natural history of the sperm whale : To which is added a sketch of a South-Sea whaling voyage, in which the author was personally engaged*, Londres, J. Van Voorst, 1839.

BLANCHOT Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955.

CAMPER Adriaan Gilles, **CAMPER** Petrus, **CUVIER** Georges, *Observations anatomiques sur la structure intérieure et le squelette de plusieurs espèces de cétacés*, Paris, Dufour, 1820.

CAZEILS Nelson, *Dix siècles de pêche à la baleine*, Rennes, Ouest-France, 2000.

CNT COLLABORE, « Protocoles de traductions », *L'Art Môme*, #77, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, Janvier-Avril 2019.

CONTI Anita, *L'océan, les bêtes et l'homme*, Paris, Payot et rivages, Petite bibliothèque Payot, 2002.

DESCARTES René, *Discours de la méthode* (1637), Paris, Flammarion, 2016.

DESPRET Vinciane, *Autobiographie d'un poule et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021.

- DESPRET** Vinciane et **LARRÈRE** Raphaël (éds.), *Les animaux. Deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Paris, Hermann, 2014.
- DELEUZE** Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DEWEY** John, *L'art comme expérience*, Paris, Folio, 2010.
- FERRARA** Silvia, *La Fabuleuse Histoire de l'invention de l'écriture*, Paris, Seuil, 2021.
- GARDE** François, *La baleine dans tous ses états*, Paris, Folio, 2016.
- GELL** Alfred, *L'art et ses agents*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- GOUDINOUX** Véronique, *Cœuvrer à plusieurs, Regroupement et collaborations entre artistes*, Québec, Septentrion, 2015.
- GUERRA** Angel, **SEGONZAC** Michel, *Géants des profondeurs*, Versailles, Quae, 2014.
- HARAWAY** Donna, *Vivre avec le trouble*, Paris, Des mondes à faire, 2020 (2016), traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien García.
- INGOLD** Tim, *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2013.
- INGOLD** Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2021.
- JAWORSKI** Philippe, *Melville, Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.
- KANDINSKY** Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette Du Crest.
- LE BRUN** Dominique (présenté par), *Le mystère de la baleine blanche, aux origines de Moby-Dick*, (avec des textes d'Owen Chase, Thomas Nickerson, Herman Melville), Paris, Omnibus, 2015.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1851.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick*, New York, avec *An authoritative text before Moby-Dick : International controversy reviews and letters by Melville analogues sources review of criticism*, London, Norton & Company, 2002.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick*, Paris, Gallimard, NRF, 1941, traduit de l'américain par Jean Giono.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick*, Paris, Le Sagittaire, 1954, traduit de l'américain par Armel Guerne.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick Pierre ou Les ambiguïtés*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, traduit de l'américain par Philippe Jaworski.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2018, traduit de l'américain (2006) par Philippe Jaworski.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick*, Paris, Flammarion, GF, 2012, traduit de l'américain par Henriette Guex-Rolle.
- MELVILLE** Herman, *Moby-Dick or the whale*, Mineola, New York, Calla Editions, Dover Publications, 2015.
- MORFAUX** Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1999.
- MOORE** Henry, *Notes sur la sculpture*, Caen, L'Échoppe, 1990.
- O'DOHERTY** Brian, *White cube L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Jrp ringier, 2008.
- PHILBRICK** Nathaniel, *La véritable histoire de Moby Dick, le naufrage de l'Essex qui a inspiré Herman Melville*, Paris, J. C. Lattès, 2000, traduit de l'américain par Géraud Messadié.
- PARKER** Hershel, *Herman Melville, a biography, volume 1, 1819-1851*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- POULAIN** Catherine, *Le grand marin*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016.
- POULAIN** Catherine, *Le cœur blanc*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2018.
- POULIN** Céline, **PRESTON** Marie, **AIRAUD** Stéphanie (dir.), *Co-Création*, Brétigny-sur-Orge, CAC Brétigny, 2019.
- RANCIÈRE** Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.
- RAMOS** Philippe, *Capitaine Achab*, [long métrage], Arte Éditions, 105 min, 2007.
- REY** Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000.
- ROMANOVSKY** V., **FRANCIS-BOEUF** Claude, **BOURCART** Jacques, *La mer*, Paris, Librairie Larousse, 1953.
- SARDET** Christian, *Plancton, aux origines du vivant*, Paris, Ulmer, 2013.
- SAUVANET** Pierre (dir.), *Écriture et création*, Les Cahiers d'Artes n° 12, Atelier de Recherches Transdisciplinaires Esthétique et Sociétés, Pessac, PUB, 2016.
- SENGES** Pierre, *Achab (Séquelles)*, Paris, Gallimard, 2015.
- STUMPFHAUS** Jürgen, *La véritable histoire de Moby-Dick*, [documentaire], Arte, 2015, 52 min 29s.
- UEXKÜLL** Jacob von, *Milieu animal, milieu humain*, Paris, Rivages, 2010 (1956), traduit de l'allemand par Charles Martin-Fréville.
- UNOBTAINIUM** **PHOTOBOOKS**, « The Whiteness of the Whale by Paul Graham », *Youtube*, 2018, 2 min 29 s, [en ligne] <https://youtu.be/Da4clRn6viA>.
- VANDENDRISSCHE** Éric, *Kaninikula, mathématiques aux îles Trobriand*, Paris, CNRS images, 2012, 29 min [documentaire].
- VINCENT** Guillaume, **SARANO** François, *La planète des géants*, [film documentaire], 3 min 52s, Ciné Film Europe, 2015.



Ligne d'horizon



**Déplacement
biomorphe**

Ἰπ
Κῆτος
CETUS
WHEEL
HVALT

**Cétologie et
traduction**



Lexique melvillien



Ossature



Extraits



Gestes et grilles



Ombres



Squid



Cachalot



Mesures



Âmes



Âmes



Squelette

Cet ouvrage est le quatrième volume du programme de recherche Moby-Dick (2017-2022), développé par le *Laboratoire des objets libres*, projet collectif, artistique, pédagogique et scientifique de recherche expérimentale, rattaché à l'Unité de Recherche ARTES, UR 24141 de l'Université Bordeaux Montaigne.

Il est le fruit d'une collaboration engagée avec Peter Soriano qui s'est déroulée du 7 au 11 juin 2021 dans la Galerie Alban Denuit de la Maison des Arts à l'Université Bordeaux Montaigne.

Coordination :

Pierre Baumann (professeur, UR ARTES, Université Bordeaux Montaigne - UBM), Peter Soriano (artiste).

Membres de l'équipe :

Anna Consonni, Johanna De azevedo, Manon Guenard, Jaulène Lachaud, Élina Moreno, Sara Nebra, Peter Soriano, Pierre Baumann.

Crédits photos (copyright) :

Florian Kleinfen : p. 7 ; Peter Soriano : p. 4, 6, 8, 11 ; Éric Vandendrijsche : p. 54 ; A. Ricci / Courtesy de la Galerie Jean Fournier : p. 86-87, 89.

Crédits photos (copyleft) :

Anna Consonni, Johanna De azevedo, Manon Guenard, Jaulène Lachaud, Élina Moreno, Sara Nebra, Peter Soriano, Pierre Baumann, pour l'ensemble des documents à l'exception des pages mentionnées en *copyleft*.

Déjà parus :

Vol. 1 : *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, 2018.
Vol. 2 : *Réalités de la recherche (collective) en arts*, 2019.
Vol. 3 : *Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile*, 2020.
Vol. 4 : *The Whiteness of the whale, recherche en arts et expérience collective*, 2022.

L'ensemble des activités du projet est consultable sur le site : www.mobydickproject.com

Nos plus sincères remerciements s'adressent :

à Peter Soriano, aux auteurs et autrices, à la Galerie Jean Fournier (Paris), Pierre Sauvanet, Élisabeth Magne et Alexandre Peraud, Florence Pouletty, au Pôle Culture de l'Université Bordeaux Montaigne, à la MSH de l'Université Bordeaux Montaigne.

Édition :

Conception graphique : Johanna De azevedo et Élina Moreno.
Suivi de publication : Pierre Baumann.

Transcription des entretiens : Manon Guenard.

Bibliographie : Jaulène Lachaud et Sara Nebra.

Post-traitement des images : Anna Consonni.

Relectures et corrections : l'équipe.

Comité scientifique :

Jean Arnaud (AMU), Pierre Baumann (UBM), Amélie de Beauffort (ARBA Bruxelles), Michel Guérin (AMU), Danièle James-Raoul (UBM), Pierre Sauvanet (UBM), Diane Watteau (U. Paris 1 Panthéon Sorbonne).

Projet réalisé avec le soutien financier :

- de l'Unité de Recherche ARTES UR 24141, Université Bordeaux Montaigne ;
- de l'UFR Humanités de l'Université Bordeaux Montaigne ;
- du fonds de soutien à la pédagogie de l'Université Bordeaux Montaigne ;
- du pôle Culture de l'Université Bordeaux Montaigne.

Ouvrage tiré à 500 exemplaires.

Composé en caractères Univers, sur papier Sirio color jasmine, 290 g et Amber graphic 120 g.

Achévé d'imprimer en avril 2022,

sur les presses de l'Imprimerie Escourbiac, 81300 - Graulhet - France.

ISBN -979-10-300-0797-8

2022 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Université Bordeaux Montaigne,
33607 Pessac Cedex - www.pub-editions.fr