SÉISME

PIERRE BAUMANN



PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX



SÉISME

Du même auteur, aux Presses Universitaires de Bordeaux :

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

Collection « un artiste / des étudiants » :
Pierre Baumann (dir.), Stéphane Thidet, *Cracovie*, 2013.
Pierre Baumann (dir.), Sabine Delcour, *De Cibecue à Lemniscate*, 2017.
Pierre Baumann, Marie Escorne (dir.), *Hélène Saule-Sorbé, l'art à chaque pas*, 2020.
Pierre Baumann, Elina Moreno (dir.), *Marbres*, 2025.
Pierre Baumann, Antoine Parouty (dir.), *Partita*, 2025.

Dans le cadre du projet Moby-Dick :
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.
Vol. 5 : *Séisme. Terres d'Achab. Création permanente, image, méthode*, 2025.

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

Films :
L'ensemble des films courts associés à cet ouvrage sont consultable sur la page du projet Moby-Dick :
https://www.mobydickproject.com/seisme/

2025 - PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX
Université Bordeaux Montaigne
33607, Pessac Cedex
www.pub-editions.fr

SÉISME

TERRES D'ACHAB. CRÉATION PERMANENTE, IMAGE, MÉTHODE

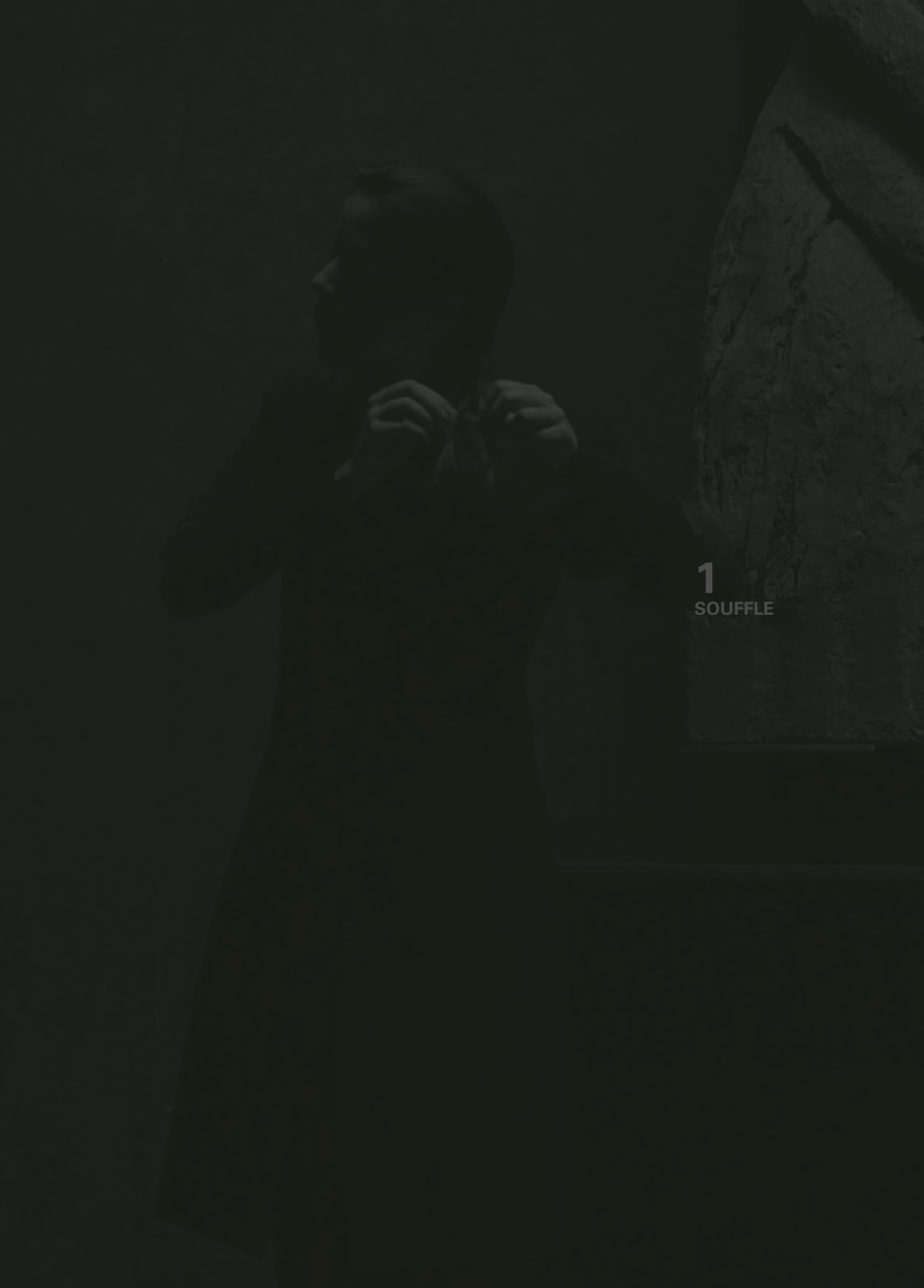
PIERRE BAUMANN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

« J'ai voulu peindre une société qui danse sur un volcan. »

Jean Renoir

MÉTAMORPHOSES ET DISPARITIONS



1
SOUFFLE



CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita Croxatto Diaz,
Chapitre LI, « Le souffle spectral », Comment respires-tu ?

LES TERRES D'ACHAB

01. LIRE MOBY-DICK
CRÉER LES 135 CHAPITRES

02. ANNE COLOMES

03. CATHERINE POULAIN
PHILIPPE JAWORSKI

04. JEAN DUPUY (SOUS LA TABLE)

05. CHRISTIAN SARDET
JEAN DUPUY

06. COLLOQUE RÉALITÉS (...)

07. OSSAU
PAU

08. ILAY

09. MARIE FAULON

10. GIONO
PARAÏS
MICHEL GUÉRIN
LURE

11. SANTIAGO
CHILLAN
COBQUECURA / PACIFIQUE

12. COLIUMO
COCHOLGUE
CHOME
FERNANDA PATY ANDRADES

13. PUERTO MONTT

14. GOLFE DE CORCOVADO
CHAITEN
ROBERTO VASQUEZ

15. CHILOÉ / QUELLON
PUNTA ZERO

16. QUEMCHI / COLOANE
LES FILEUSES
GLORIA HOWES
REINHARD FITZEK
ROSARIO ATEAGA
CHEPU / ALFREDO & CAROLE

17. TIRUA
QUIDICO
JAVIER

18. MOCHA

19. EL CARMEN, SAN VINCENTE

20. VALPARAISO
QUINTAY

21. SANTIAGO
RAMON CASTILLO
BERNARDITA CROXATTO

22. PIERRE-DAMIEN HUYGHE

23. CANARIES
ACHAB
LE CHARPENTIER
LES CRATÈRES

24. MONTRÉAL
LOUISE DÉRY
MICHÈLE THÉRIAULT

25. KITIGAN ZIBI
SCOTT, MIKE & ANNA
CONSTITUTION / BROCHET

26. ALBAOLA / LES CHARPENTIERS
MIKEL EPALZA

27. PIERREFEU / JEAN DUPUY
PIERRE-BOIS-PAPIER

28. THE WHITENESS OF THE WHALE
PETER SORIANO

I. *DIRE MOBY-DICK*
II. *RÉALITÉS DE LA RECHERCHE (COLLECTIVE) EN ARTS*
III. *SILLAGE MELVILLE*
IV. *THE WHITENESS OF THE WHALE*
V. *SÉISME*

2
LA CARTE

CARTE TACTILE
bois de renne,
37 x 27 x 7,5 cm,
technique inuite

3
ÉTYMOLOGIE DES TERRES D'ACHAB

ÉTYMOLOGIE DES TERRES D'ACHAB

Tout réside dans ce paradoxe fondateur : Achab n'a pas de terre. Pourtant il est né quelque part. Il est être de la liquidité. Il ne connait d'autre solidité que celle du pont du navire, que l'épreuve de l'eau dure et glaciale. « Jour clair, bleu acier. » Achab connait mieux que quiconque le « labyrinthe de courants et de retours de marées ». Les terres d'Achab sont inatteignables et troublées par les séismes incessants.

Achab et son monde, le Pequod, les océans, l'équipage et Moby Dick peuvent être lus comme un récit d'anticipation très précis sur l'effondrement auquel nous assistons maintenant. Quel personnage incarnez-vous ? Passé le dernier tourbillon, il ne reste plus de trace, si ce n'est une infinitésimale augmentation du niveau de la mer puisque leurs molécules se sont mélangées à l'eau, aux cétacés et aux sédiments. L'unité tellurique est restaurée. Les terres d'Achab furent mangées par les eaux, la vie n'est rien, tout corps disparu oublie jusqu'à sa propre existence. Nous sommes temporellement des étincelles et géologiquement nous poursuivons le cycle organique de la morphogénèse minérale. Le corps d'Achab est allé se dissoudre dans l'eau salée, pour se déposer avec délicatesse tout au fond avec les autres sédiments. On peut même imaginer qu'en tant que corps carboné, dans quelques millions d'années, Achab sera de marbre. Y a-t-il meilleure destinée ? Le pessimisme melvillien d'Achab, *esprit de vengeance* diront certains, n'est rien

d'autre que l'absurde. « L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites[1] », écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* en 1942. Achab sait tout ça, avant même de quitter la terre des autres (dire « sa terre » serait un bien grand mot). C'est là la force de Melville, que de décrire un monde flottant qui déploie des trésors de création géniaux, inventifs, opportunistes, dont le dessein orchestre un double effondrement, celui d'une économie capitaliste étalonnée sur la valeur de la chair (animale) et celui d'un homme qui incarne celle-ci, gouverné par une quête unique, tuer son ennemi. On sait depuis longtemps qu'Achab incarne la fin d'un monde, celui qui dit un peu comme pour le cochon que « dans la baleine et dans le cachalot tout est bon », graisse, fanons, ambre gris, dents, squelette et viscères. Ce monde, en 1851, est sur le point d'être supplanté par celui des industries fossiles tout aussi capitalistes. Autrement dit, Melville fait un coup de maître avec ce récit « déterritorialisé », puisqu'il démulitplie l'absurde comme autant de « limites à la croissance » du vivant. Vivant, terme suspect par les temps qui courent, mais c'est sans doute aussi de ça que parle Melville, de « tous ces petits êtres qui courent », chantait Bashung, sans qu'on sache vraiment où ils vont, à contre-courant, en sens inverse, débiles. Melville préfigure, en des termes littéraires, à partir d'un schéma simple, [exclusivement] des hommes sur un bateau, un modèle résolument complexe tenant compte d'un très grand nombre de données analysées, les conclusions du *rapport Meadows* paru en 1972 sous le titre *Les Limites à la croissance (dans un monde fini)*. Le *rapport Meadows*, lui, ne proposa pas un, mais douze modèles à l'appui d'un ensemble de données encore plus important et tirait une conclusion analogue sur le fait qu'on avait atteint les limites de notre monde fini. J'ai envie d'écrire, « Mais pourquoi ces abrutis n'ont-il pas compris ! » Or, c'est bien ce même aveuglement capitaliste qui semble inexorablement se répéter. Faire un tel constat n'apporte pas grand-chose, on connait la chanson, les propositions d'actions décroissantes existent et j'y adhère lorsqu'elles évitent les métaphores de l'alliance heureuse. L'énergie exemplaire du roman de Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*, tient au fait qu'elle est pragmatique. Elle jaillit de « ceux qui font », écrivait Deleuze, et elle est indifférente à la morale, amorale.

L'hypothèse de ce livre, qui a surgi *a posteriori*, il faut bien le dire, consiste à pister l'intuition sédimentaire du roman qui le ramène non pas au monde liquide, mais à la morphogénèse de ses manifestations minérales. Ce livre propose une perspective, qui pourrait être qualifiée de géologique et sismographique, de l'expérience

1 Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, coll. « NRF Essais », Gallimard, 1990 (1942), p. 70.

melvillienne. En reprenant les événements que nous avons vécus souvent collectivement, j'ai tenté ici d'en réécrire une histoire personnelle, à partir de ce point de vue minéral qui nous impose de considérer nos existences à l'angle d'une temporalité *différante*, emprunt à Derrida en cela qu'elle sursoit à sa disparition et ses écarts, en acceptant qu'elles viennent se déposer et se fondre dans l'anonymat de l'organique.

Dans tout ce qui suit se tapit la charge lourde de la *limite*, que chacun tente d'oublier. En plongeant dans le corps concret et actuel de l'histoire de Melville, j'ai eu le sentiment de nager dans la boue des sédiments d'Achab, de plonger plus bas que terre, d'aller à la rencontre de ses pieds d'argile. J'ai touché quelques minutes ses pieds d'argile à Mocha. Je rappellerai plus loin le sens de cette quête sans exception, située à une quarantaine de kilomètres au large des côtes du Chili. Aussi, s'il fallait traduire en un mot la nature et les phénomènes terrestres du roman de Melville, ce qu'il permet de comprendre et de vivre, ce qu'il donne à observer de sa puissance tellurique, je crois que ce serait quelque chose comme « séisme ». Ce mot, je suppose, caractérise ce qui me touche profondément chez Melville. Je l'ai gardé avec moi en secret plusieurs années avant d'accepter qu'il porte ce livre. Même s'il existe une échelle de mesure, personne n'est à même d'aller contre un phénomène sismique, inéluctable. Le séisme balaye les civilisations avec indifférence, fait exister les mers et dresse les montagnes, provoque les catastrophes et regénère. Le séisme est l'expression brutale d'une terre en mouvement qui, en des points et des lignes bien définis, s'anime. C'est ce qui fait, qu'un beau jour, Achab, en habit de particules, surgira dans le pan coupé d'une montagne, facétieuse *dent du diable*.

Ce livre tente d'imaginer les métamorphoses de ces terres impossibles qui se transforment et s'adaptent à l'épreuve de la liquidité, traversent l'expérience du temps et du mouvement, hors du temps et maintenant.

Séisme décrit le versant spéculaire d'un corps calciné par le déclin du monde et l'esprit de vengeance. Les terres d'Achab appartiennent désormais à celles et ceux qui, aujourd'hui, réécrivent l'histoire avec des attentions et des images en transformation continue, à la fois minérales, animales et humaines.

Sur terre, Achab est résolument un être féminin et masculin, trouble et communautaire. Il a le goût du sel qu'on retrouve par magie au sommet des montagnes. Tel est en tout cas ce que j'aimerais défendre. Que serait-il advenu si Melville avait introduit un modèle féminin, qui pointe l'espace de quelques lignes au chapitre CXXXII,

« La symphonie » (soit presque à la toute fin) : « [...] de mes noces... mon épouse ?... une épouse ? Plutôt la veuve d'un mari toujours en vie ! » soupire Achab. Et Starbuck répond : « Oh ! capitaine, mon capitaine ! [...] Pourquoi faudrait-il que quiconque prenne en chasse ce poisson exécré ? Partons ensemble ! [...] Starbuck a, lui aussi, femme et enfant[2]... » Oh, on aurait sans doute encore parlé de rapport de domination et d'attachement, mais de toute manière le roman en est truffé. Au moins, on aurait pu enrichir le modèle melvillien, repousser un peu plus loin tout de même les limites.

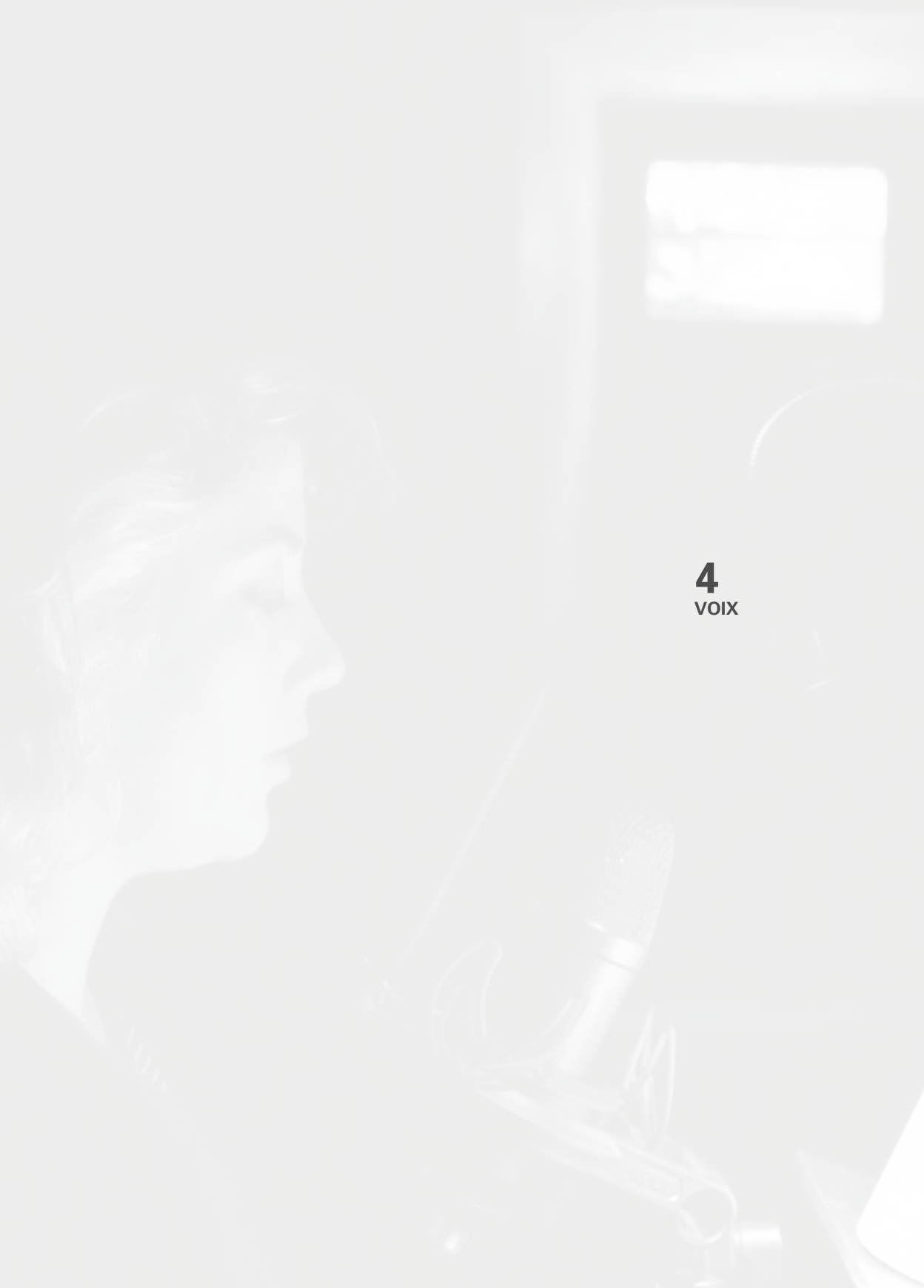
Ce livre, *Séisme*, vous l'aurez compris, par la nature même de cette entrée en matière, est résolument étrange, navigation libre à travers la lecture de Melville conduite entre les lignes et au gré des périples depuis bientôt cinq ans. Ni critique, ni historique, ni roman, à peine un essai, pas vraiment une anthropologie de l'art, c'est un *objet libre* à portée visuelle, une expérience sensible du changement. Il est fait pour être lu vite et à bâtons rompus, par fragments et étapes. Il est fait pour être vu. Les images sont là pour infuser. Ces images, d'ailleurs, ne sont que les empreintes fixes, ichnofossiles contemporains, de choses vécues et filmées. Leur ensemble cristalise une série de films[3] courts qui, mis bout à bout, représentent le pendant cinématographique de ce livre. Pour être plus précis, ce sont même ces films qui précèdent le livre. Les films fixent le temps de présence et d'attention consacré depuis plusieurs années à l'écoute de ces *terres d'Achab*, sur le *terrain*. Ces films sont des temps d'écoute. Le livre est, en quelque sorte, le moyen qui m'est donné de fixer un instant des écritures, que Raul Zurita appellerait des « écritures matérielles ». Le film enregistre et parfois même construit ces écritures matérielles. Le livre les documente et les accompagne.

Dernier volet d'un pentalogue habité par ce roman destructeur, *Séisme* [livre et film] tente d'investir le goût de l'art que les terres d'Achab laissent dans la bouche, à travers l'exploration de trois grands tracés directeurs, sur lesquels je vais revenir un peu plus loin, que sont le principe de création permanente, le statut des images selon une approche mésologique et une proposition de méthode de recherche-création nommée « méthode Melville », applicable par les chercheuses et chercheurs, étudiantes et étudiants en art. « J'ai écrit un livre malfaisant », avait déclaré Melville au sujet de *Moby-Dick*. J'ai tenté d'habiter sa dure et bienveillante faculté de transformation observable chez tous ces êtres de terre.

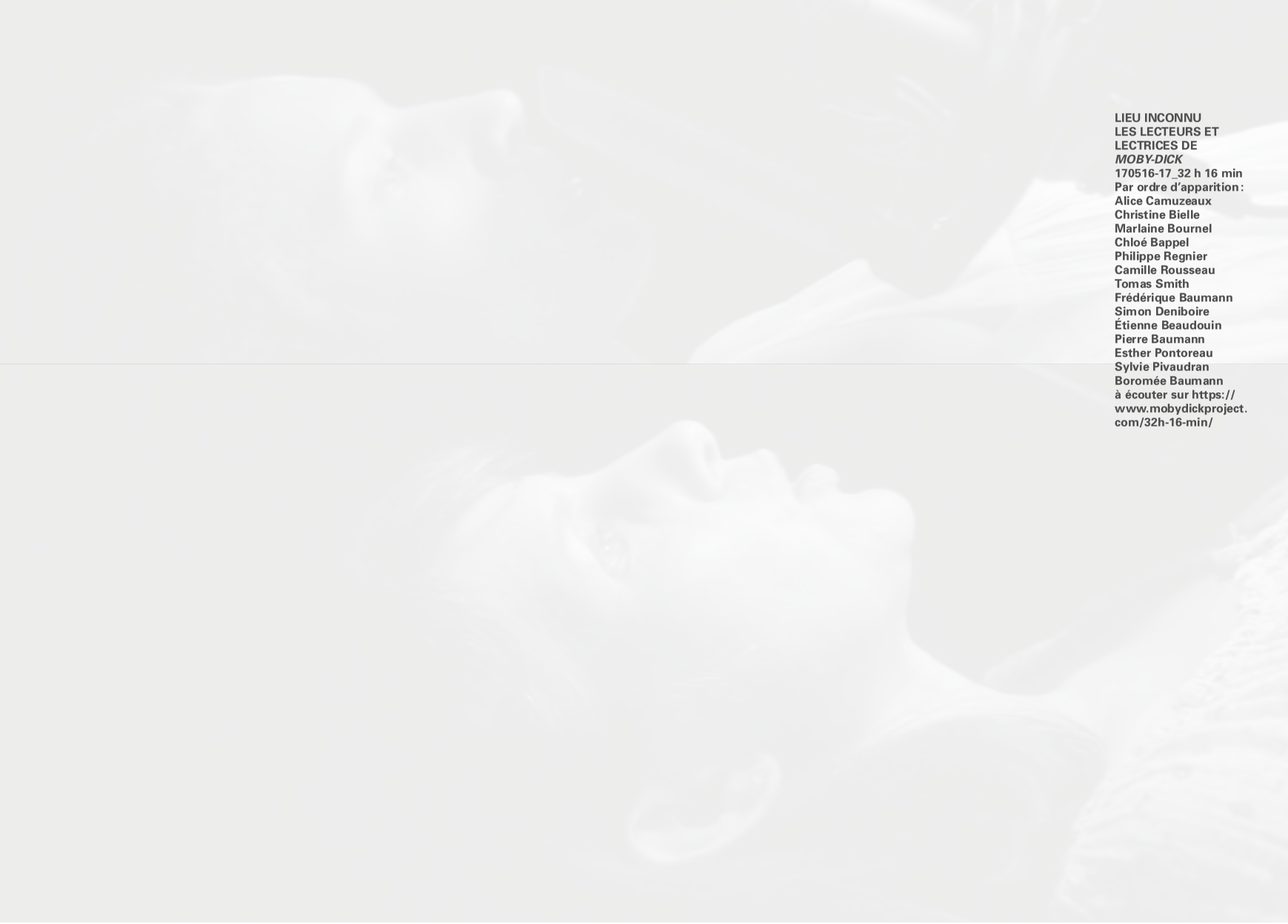
2 Herman MELVILLE, *Moby-Dick ou Le Cachalot*, Paris, « La Pléiade », Gallimard, 2006, traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Jaworski, p. 587, édition originale parue en 1851.

3 Les films de *Séisme* sont consultables sur la page https://www.mobydickproject.com/seisme/

PROLOGUE



4
VOIX



LIEU INCONNU
LES LECTEURS ET
LECTRICES DE
MOBY-DICK
170516-17_32 h 16 min
Par ordre d'apparition :
Alice Camuzeaux
Christine Bielle
Marlaine Bournel
Chloé Bappel
Philippe Regnier
Camille Rousseau
Tomas Smith
Frédérique Baumann
Simon Deniboire
Étienne Beaudouin
Pierre Baumann
Esther Pontoreau
Sylvie Pivaudran
Boromée Baumann
à écouter sur https://
www.mobydickproject.
com/32h-16-min/

LECTURE

Séisme est le cinquième et dernier volume du cycle melvillien qui m'a (pré)occupé pendant un certain nombre d'années, au point, sans doute, d'en épuiser mes camarades. Tout a commencé le 16 mai 2017 à 6h21. Nous étions onze[1] à nous lancer dans une lecture ininterrompue de *Moby-Dick ou Le Cachalot* de Herman Melville, paru en 1851, à partir de la traduction de référence publiée chez Gallimard en 2006 par Philippe Jaworski. Qui voudrait saisir la généalogie de cette aventure, devrait sans doute commencer par là.

Pendant 32 heures et 16 minutes[2], jour et nuit, opération jusqu'alors inédite sous cette forme, relayés par quarts de lecture, nous avons lu, enregistré, écouté l'intégralité du roman et inventorié l'ensemble des objets, des gestes et des sons décrits par Melville (les « OGS »). Puis, pendant une petite année, nous avons produit des formes plastiques au statut un peu particulier, qualifiés d'« objets libres », autant d'objets à l'ambition analytique, mais libérés des injonctions démonstratives et œuvrantes, contructions, images, films, dessins, sons, dispositifs et j'en passe. Chaque chapitre fut systématiquement investi par une ou plusieurs personnes. Ainsi Melville et sa cohorte de personnages, de faits et de savoirs sont entrés dans nos vies, parfois au plus près de nos chairs.

1 Chloé BAPPEL, Étienne BEAUDOUIN, Christine BIELLE, Marlaine BOURNEL, Alice CAMUZEAUX, Simon DENIBOIRE, Esther PONTOREAU, Philippe REGNIER, Camille ROUSSEAU, Tomas SMITH, Anne WAMBERGUE et moi-même.

2 L'intégralité de cette lecture est rassemblée sous forme de podcasts accessibles sur la page https://www.mobydickproject.com/32h-16-min/

Il faut ainsi entendre le mot lecture, certes, comme une opération qui s'empare du rapport entre *dire* et *faire* (John L. Austin), comme un exercice de diction, de déclamation, dont il faut tester la diversité des opérations : lire, déclamer, écouter, raconter, rapporter, bafouiller, trébucher... Mais plier un tissu, planter un clou, empiler des objets et autres gestes de percussion, en tant qu'opérations de déchiffrement sont autant de langages qui, eux aussi, participent d'une conception élargie de la lecture, celle-là même qui considère que la lecture investit absolument toutes les strates du langage, verbal, pratique et corporel. Dans ce contexte, la lecture est toujours coordonnée à une action de traduction, question de fond que celle de *la tâche du traducteur* benjaminienne.

Or, une fois encore, et c'est une des caractéristiques générales fondamentales de ce travail, nous ne sommes pas tant allés convoquer la théorie que ceux qui font, à partir d'entretiens et de consultations, pour poursuivre toujours et encore cet exercice de la parole et des gestes. Aussi, avant de devenir les petits voyous iconoclastes du récit melvillien, histoire de savoir où on mettait les pieds, comme dans *L'Aventure c'est l'aventure* de Lelouch, nous avons consulté. En tout premier, le traducteur, Philippe Jaworski, et celle qui vécut une aventure analogue à Melville, Catherine Poulain. Cette logique de la rencontre, celle qui fit de nous « des spécialistes de la clarté dans la confusion » (toujours Lelouch), ne nous a jamais quittés et cette première plongée très concrète dans les profondeurs du roman fut rapportée dans un premier livre, *Dire Moby-Dick*[3].

Il a donc fallu comprendre comment chercher et comment vivre en compagnie d'un tel roman. Il y avait déjà pas mal d'années que mes travaux étaient baignés par la compréhension des méthodes de recherche en arts. Celles-ci m'étaient même familières et journalières, enracinées dans la pensée plastique, avant d'être exotisée par quelques inspirations ethno-anthropologiques. Pour être plus explicite, si les méthodes de terrain des géographes, des ethnographes ou encore des archéologues ont beaucoup à nous apprendre, malgré tout le bien que je pense des ouvrages de Tim Ingold et autres épistémologues ou sociologues pour qui l'acte plastique est exotique, j'ai toujours trouvé les propositions d'Ingold sur le plan purement méthodologique et formel, certes séduisantes et bien écrites, mais décevantes en termes de complexité expérimentale.

3 Pierre BAUMANN (dir.), *Dire Moby-Dick, par la recherche en arts*, Pessac, PUB, 2018. Voir : https://www.mobydickproject.com/vol-1_dire-m-d/

Fin 2018, comme autant de lectures possibles de ce que peut être la recherche *par* l'art, j'ai donc rassemblé des chercheuses, chercheurs et artistes afin d'inventorier, décrire et analyser, en plus du nôtre, sept modèles possibles de recherche en arts, tous en prise avec la recherche-création et caractérisés par une dimension collective. Ce panel diversifié touchait tout autant le domaine universitaire que les écoles d'art et autres structures indépendantes, à l'échelle internationale. Les formats eux aussi étaient variés et mettaient en œuvre tout aussi bien des pratiques éditoriales que des pratiques de terrain. Certaines agissaient depuis plus de trente ans, d'autres projets s'étaient déployés sur une période plus courte de quelques années. Toutes ces équipes avaient à répondre aux mêmes questions : Comment fait-on avec les critères de la recherche (nouveauté, créativité, incertitude, systématisation et transférabilité) ? Comment *fait*-on ? Quel statut accorder à celles et ceux qui font cette recherche ? Sur quoi et avec quels moyens ? Ces travaux ont débouché sur un deuxième livre intitulé *Réalités de la recherche (collective) en arts*[4].

6
ÉCRITURE

ÉCRITURE

Le roman de Melville ne cesse d'interroger les formes et les expressions du savoir, souvent d'ailleurs avec des accents critiques explicites et moqueurs à l'égard de la littérature inexpérimentée des savants, qui tirent leurs prétendues connaissances d'ouvrages qui, eux-mêmes, colportaient des grossièretés. Ainsi, au chapitre XXXII, « Cétologie », par exemple, Cuvier, Scoresby, Beale et bien d'autres en prennent pour leur grade. C'est mérité. Melville, on le sait, forge son savoir sur le vécu et ses multiples aventures de navigation en particulier. À peine âgé de 21 ans, à la fin de 1840, il s'était fait engager sur l'Acushnet, un navire baleinier. Après moult péripéties, il fut de retour à Boston en 1844.

Autrement dit, en tant que modèle de méthode sur la manière d'écrire, terme à prendre avec le même esprit d'ouverture que pour la lecture, Melville nous a tout simplement « foutu dehors ». Zou ! Nous avons commencé fin 2018, dans la vallée d'Ossau, dans les Pyrénées, invités en résidence à l'espace d'art contemporain Le Bel Ordinaire à Pau. Puis, se sont suivis plusieurs terrains à Manosque chez Giono, dans le Jura, au Chili et ailleurs encore. Un troisième livre, *Sillage Melville*[5], raconte comment l'écriture se nourrit de ce qui se vit à l'horizon du monde marin et de celui plus

4 Pierre BAUMANN (dir.), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Pessac, PUB, 2019. Huit cas de recherche en arts à l'université, en école d'art et ailleurs : Moby-Dick, Biomorphisme, éditions Incertain Sens, Réengager Freire, La Part de l'Œil, Un Film Infini, Laboratoire des hypothèses, Suspended Spaces. Voir : https://www.mobydickproject.com/vol-2_recherche/

5 Pierre BAUMANN (dir), *Sillage Melville*, Pessac, PUB, 2020.

ou moins lointain de Melville en particulier. Il s'agit d'une expérience d'actualisation assez libre, qui permet d'interroger les récits en tant qu'objets documentaires et outils critiques. Là encore ce sont bien souvent des histoires de rencontres humaines ou territoriales. Forcément, un tel état d'esprit modifie terriblement la manière de produire des formes, puisqu'elles se trouvent confrontées aux qualités nécessairement sensibles et à l'écoute des milieux qu'elles rencontrent. Autrement dit, *Sillage Melville* a renforcé une conception frugale et conviviale de l'objet en tant qu'objet de création, de rencontre et de recherche, conception même que nous avions déjà clairement repérée dans le roman et testée dans le premier volume.

Ces deux années passées, de fin 2018 à mi-2020, nous ont certes laissé un goût d'inachevé, puisque le COVID a amputé nos travaux d'un gros volet en Amérique du Nord, mais elles nous ont permis d'enquêter sur le sens même des écritures créatrices mobiles et des expressions de résistance face aux troubles du monde contemporain. Les unes comme les autres ont un trait commun, elles agissent dans le détail, localement, avec modestie, discrétion et pragmatisme, souvent assez éloignées des grandes théories.

Dans ce contexte, il nous a paru important de confronter l'écologie de ces écritures de terrain avec celles de l'atelier. L'espace de l'atelier, lié à l'espace du laboratoire, alors fondu à l'espace de la galerie, en tant que lieu (et milieu) où l'œuvre et l'objet de recherche prennent forme, est à même d'orchestrer des mécanismes de création melvilliens (mobiles, légers, éphémères, analytiques et sensibles). Alors, en juin 2021, nous avons travaillé avec Peter Soriano et un petit groupe d'étudiantes[6] de master et doctorat en arts, dans la galerie Alban Denuit de l'Université Bordeaux Montaigne, sur le chapitre XLII, « La blancheur du cachalot ». Nous avons publié un quatrième petit livre intitulé *The Whiteness of the whale*[7].

Vous pourriez penser, pour tout dire comme beaucoup de collègues et amis qui prennent des nouvelles de mon travail avec diplomatie, qu'un tel projet n'en finit pas de finir, qu'il est temps d'aller voir ailleurs. Or, je constate que ce roman étrange, au titre tout compte fait assez déplacé, « Moby Dick », autrement dit « grosse queue », ni ne s'épuise, ni ne m'épuise. C'est sans doute parce que je ne l'aime pas particulièrement, parce que parfois même j'ai trouvé sa lecture rébarbative et parce qu'il est facile d'aller contre, qu'il résiste à l'usure. On ne peut pas adhérer à l'obstination d'Achab. Et

6 Anna CONSONNI, Johanna DE AZEVEDO, Manon GUENARD, Jaulène LACHAUD, Elina MORENO et Sara NEBRA.

7 Pierre BAUMANN, Peter SORIANO (dir.), *The Whiteness of the whale*, Pessac, PUB, 2022.

pourtant, bien souvent, j'ai eu le sentiment de « faire mon Achab » un peu contre mon gré, ou parfois même à dessein. Je sais aussi qu'on m'a traité d'Achab. Mauvais caractère... La faculté de comprendre la finesse et la complexité des phénomènes d'Achab reste un modèle. Dans les pas de Pierre Senges, je serais pour la réhabilitation d'Achab. Ce roman n'est pas idéal. Je suis peu sensible à sa métaphysique. J'aime sa *science du concret*, pour reprendre une expression de Caillois. Ce roman touche à l'intime de mon être, parfois au plus trouble et au plus fort de mes convictions. Il sait déceler les attentions qui peuvent nous servir de guide, de modèle ou de contre-modèle. J'ai vite pris mes distances avec le texte et mes camarades aussi[8]. En d'autres termes, l'important n'est pas d'avoir fait une étude appliquée, encore moins une analyse critique, mais d'avoir engagé une expérience, qui est celle de vivre avec ce texte et ses composantes biographiques pour en faire un instrument de connaissance sensible.

Année après année, tout ceci m'a permis de dessiner un modèle de méthode toujours perfectible, qui ouvre quelques perspectives pédagogiques portées par l'expérience du dehors et l'écopédagogie, c'est-à-dire une pédagogie engagée, ouverte, libre et indépendante.

7
FAIRE AVEC DES IMAGES USÉES

FAIRE AVEC DES IMAGES USÉES

Depuis 2020, pendant quatre ans, j'ai porté les images des terrains à la rencontre desquels je suis allé. Je les ai même exposées, elles se sont trouvées fixées pour bon nombre d'entre elles dans *Sillage Melville*. Je parle désormais en mon nom, de mon point de vue, même s'il s'est souvent trouvé fondu dans le collectif. À l'image d'Ismaël, le récit contenu dans ce cinquième livre, *Séisme,* est celui qui m'est propre, parmi d'autres, d'une aventure partagée.

L'ambition de ce livre est de réinterroger l'usure et la portée des images dans un contexte de création généralisée. En quelque sorte, quand le premier volume, *Dire Moby-Dick,* était resté très attaché aux objets, par la force des opérations et des situations, produire des objets lorsqu'on va au devant du terrain se traduit par la production d'objets à la matérialité faible que peuvent être, parfois, les images photographiques, filmiques, textuelles et sonores.

8 J'ai vécu ce projet en compagnie de nombreuses personnes. Mais il y eut un noyau dur, avec lequel nous avons beaucoup partagé, même si nos trajectoires se sont éloignées, Chloé Bappel, Tomas Smith, Étienne Beaudoin, Esther Pontoreau, Marlaine Bournel et Christine Bielle en particulier. Il y eut des artistes qui ont inspiré le travail en profondeur, comme Jean Dupuy, Olga Adorno et Peter Soriano. Il y a eu de nombreuses rencontres fertiles et bienveillantes, à l'image de Louise Déry, des observateurs lointains comme Philippe Jaworski ou Christian Sardet, et toutes ces rencontres inattendues croisées en chemin, Fernanda Andrades, Scott Duncan et bien d'autres... Il y a eu et il y a toujours des étudiant·es du Master recherche arts plastiques de l'UBM, des doctorant·es en art avec qui et pour qui ce travail fut pour beaucoup pensé, parmi elles et eux, Elina Moreno, Manon Guenard, Johanna De azevedo, Jaulène Lachaud, Anna Consonni ou encore Océane Maireaux.

Que faire de ces objets étranges que sont les images ? Entre fin 2018 et maintenant, et depuis plus longtemps d'ailleurs, j'ai employé le médium vidéo comme une manière de procéder à la construction d'une image photographique qui prend du temps à se former et impose à l'opérateur un travail insistant d'observation qui sort du processus même de fabrication technique de l'image. Pire, cette image existe parce qu'elle enregistre une situation sculpturale, plus précisément agentielle. Dit plus simplement, le temps de l'image agit comme un prétexte pour intensifier le travail d'observation et de dialogue. L'image est la conséquence de cette phase d'observation et non pas le motif. Dit autrement encore, l'image impose simplement un temps de vie.

Dans ce contexte, l'image est résolument relationnelle et doit être envisagée à l'angle d'une écologie élargie. Tel est ce que ce livre cherche à explorer. J'y parlerai donc de *relation* et de *milieu*, de *mésologie*. Ce qui se passe à cet instant, au cours de cette minute de contemplation, parfois pendant beaucoup plus longtemps, est quelque chose de particulièrement compliqué qui nécessiterait que l'on convoque une histoire du cinéma, attachée au temps de l'image. J'irai plutôt chercher quelques balises, que j'appellerai toponymiques, en cela qu'elles permettent de qualifier une relation entre être, lieu, durée et ancestralité, dans la lignée des travaux de Keith Basso.

Dès qu'on commence à produire des images, on prend en pleine face l'épineuse question de la fiction, celle-là même dont s'empara Melville avec *Moby-Dick,* pour parer au reproche de l'affabulation faite à ses précédents récits de voyage (*Omou*, *Mardi*, *Taïpi*), trop extraordinaires pour être acceptés comme des biographies ordinaires et véridiques. Au cœur du débat sur la fiction, Frédéric Pouillaude a remarquablement renversé la question en parlant de *représentations factuelles*[9] dans un ouvrage éponyme, reposant autrement les enjeux du documentaire. Melville expose quelque-chose de l'ordre de cette *factualité* détachée de ses obligations. Une factualité qui, en quelque sorte, fait sa vie.

Il y a quelques années, j'étais tombé sur une petite explication d'Annick Bouleau qui m'a beaucoup accompagnée. Annick Bouleau disait, dans une conversation avec elle-même :

« C'était mon idée de départ pour *L'instant fatal*. Demander à des gens qui n'y étaient pas préparés de me donner un peu de leur vie, simplement en filmant leur visage pendant un temps déterminé à l'avance. En m'arrêtant de filmer quand ils me le demanderaient. Je voulais voir si l'image enregistrée pouvait, dans le mouvement de la durée, avoir été le dépositaire d'une trace de fiction. Comme si la fiction ne naissait pas seulement d'une idée plaquée sur la réalité et

9 Frédéric POUILLAUDE, *Représentations factuelles*, Paris, Cerf, 2020.

développée par l'enchaînement des plans et du récit, mais pouvait venir du cinéma lui-même, directement de la prise de vue. Comme si la fiction était une sorte de cancer, de prolifération démesurée et incontrôlée des cellules de la réalité et que le cinéma allait pouvoir, dans sa spécificité, me donner à voir ces passages de prolifération. J'ai mis dix ans pour ouvrir le *Gaffiot* au terme « *fingo* » et découvrir que le premier sens de ce verbe, c'était modeler, façonner. *Fingere ceram*, modeler la cire, c'est l'exemple du *Gaffiot*. Alors je m'obstine à toujours remettre les choses à nu pour retrouver le cinéma qui va travailler, modeler, façonner, fictionner, si je lui en laisse le temps, ce milieu du monde qui vient à la rencontre de ma caméra[10]. »

J'aurais aimé écrire ces lignes, j'y souscris. Elles illuminent la poussée organique de la fiction sur la factualité melvillienne. Que se trame-t-il à cet endroit de l'instant fatal avec toutes celles et tous ceux qui, alors, agissent. Tel est ce que je tente d'interroger au fil de ces images et que je cherche à verbaliser dans le chapitre XII. On l'aura compris, derrière toute image fixe de ce livre, se tapissent en premier lieu une image filmique, mais plus encore un réseau de relations gravées intimement dans ma mémoire. En acceptant l'idée de faire apparaître toujours et encore des images que le lecteur a pu voir dans l'ouvrage antérieur qu'est *Sillage Melville,* je défends l'idée qu'elle appelle cette expérience d'une factualité qui tenterait de faire proliférer un tissu de récits, de sensations et de formes sans cesse remodelables, au fort pouvoir de régénération. Le livre me semble être une part affaiblie de cette expérience intense, difficile à traduire. Il fait de son mieux, mais j'ai le sentiment que l'intensité de l'expérience va avec le visionnage des films qui, eux-mêmes, on l'aura compris, procèdent, en premier lieu, à des écritures de la constatation où, certes, la fiction prolifère, mais sera toujours plus faible que ce que j'ai vécu.

Autrement dit, ce que je défends là ne consiste pas seulement à produire des images, mais à tirer profit de toutes les strates de la vie comme expression d'actes de création. Une telle conception touche à la manière de construire des relations entre les individus (humains, non humains, fourmis, cailloux et *tutti quanti*), de former des objets, de se déplacer, de s'alimenter, etc. Tout ceci a naturellement fort à voir avec la pensée de Filliou sur la *création permanente* et avec l'esprit léger propre à Jean Dupuy. Inutile d'épiloguer sur la question, la création permanente est un principe de vie dont les conséquences sont nombreuses sur nos manières de vivre avec l'art, ainsi que sur les modes de partage de l'apprentissage.

10 Annick BOULEAU, *Passages du cinéma, 4992*, Paris, Ansedonia, 2013, p. 404.

Une telle conception, par définition, ne révoque pas pour autant le sujet de l'image. Au contraire, elle inscrit la recherche de compréhension des mécanismes de production des images dans une écologie élargie. Il s'agira d'interroger ces relations multiples au monde minéral, animal et humain, au diable ce schématisme, en particulier à travers quatre chapitres, VI, XII, XXIV et XXXI, comme autant de perspectives relationnelles possibles.

Enfin, ces travaux sur Melville ont permis de construire des méthodes et d'élaborer un style de pédagogie qui permet de développer de la recherche-création, guidé par l'expérience du dehors et la convivialité. Ces outils pédagogiques se sont eux aussi forgés au fil des années de manière empirique. Dans cet ouvrage, j'ai choisi de présenter et d'analyser en des termes explicites cette méthode que j'ai nommée *méthode Melville*. J'entends par là non pas offrir un ensemble de recettes, mais plutôt des outils, des instruments, des conditions simples et quelques grands principes qui, avec le temps, me paraissent représenter des propriétés nécessaires dans ma manière de travailler dehors, collectivement et créativement. De là à dire qu'elles sont suffisantes, c'est une autre histoire, puisque la recherche-création, comme toute recherche et comme toute création, est résolument indécise et circonstancielle.

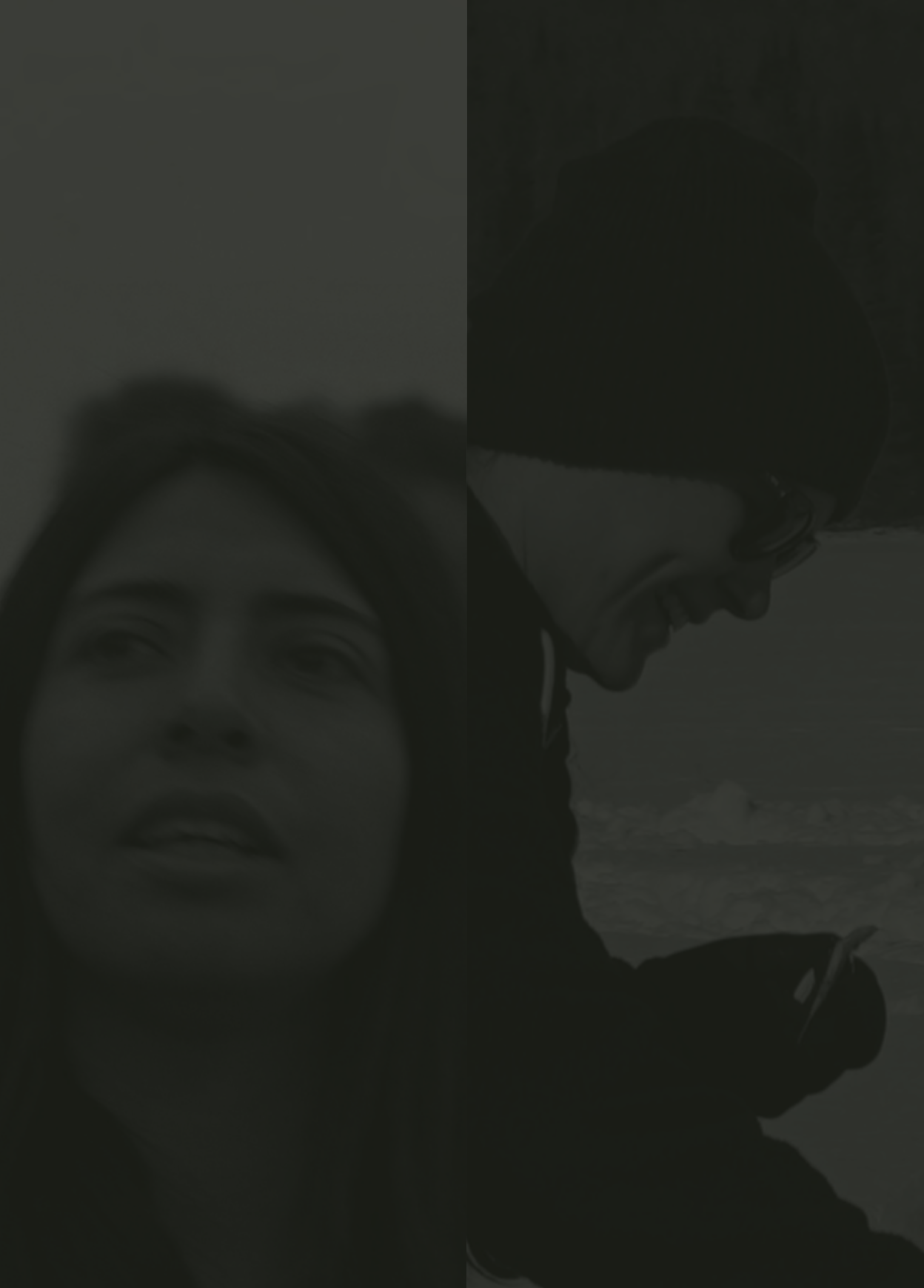
Le livre est donc structuré en trois grands axes. Le premier, résolument visuel et empirique, tire une ligne sur *la création permanente* à l'épreuve des terrains multiples qui jalonnèrent ce projet. Le deuxième axe rassemble des textes sur *l'image* en avançant une spécificité : deux furent rédigés académiquement et deux autres furent d'abord construits comme des films courts, puis convertis en chapitres. En début de chapitre, je donne le lien qui permet de les visionner. Enfin, un troisième et dernier axe porte donc sur la méthode et l'expérience pédagogique. Quelques couleurs différenciées guident cette partition au fil des pages.

Bien évidemment, les pensées s'entrecroisent, mais ainsi structuré, j'aimerais faire en sorte que ce livre puisse potentiellement représenter un outil pour penser un certain type de conception de la recherche-création, un peu pour les collègues et un peu plus encore pour les étudiantes et étudiants, qui n'ont pas forcément besoin d'un prof pour développer de telles expériences intenses et joyeuses.

J'ai évoqué, en ouverture de ce livre, le point de vue fondamental que j'entends adopter vis-à-vis du monde de Melville. Mon horizon n'est pas l'océan ou la mer, ce sont les terres d'Achab, celles qui sont résolument absentes du livre de Melville. « Mon Melville », si on peut dire, s'interroge d'abord sur nos relations à la terre en tant qu'objet profondément minéral.

LES ÊTRES

















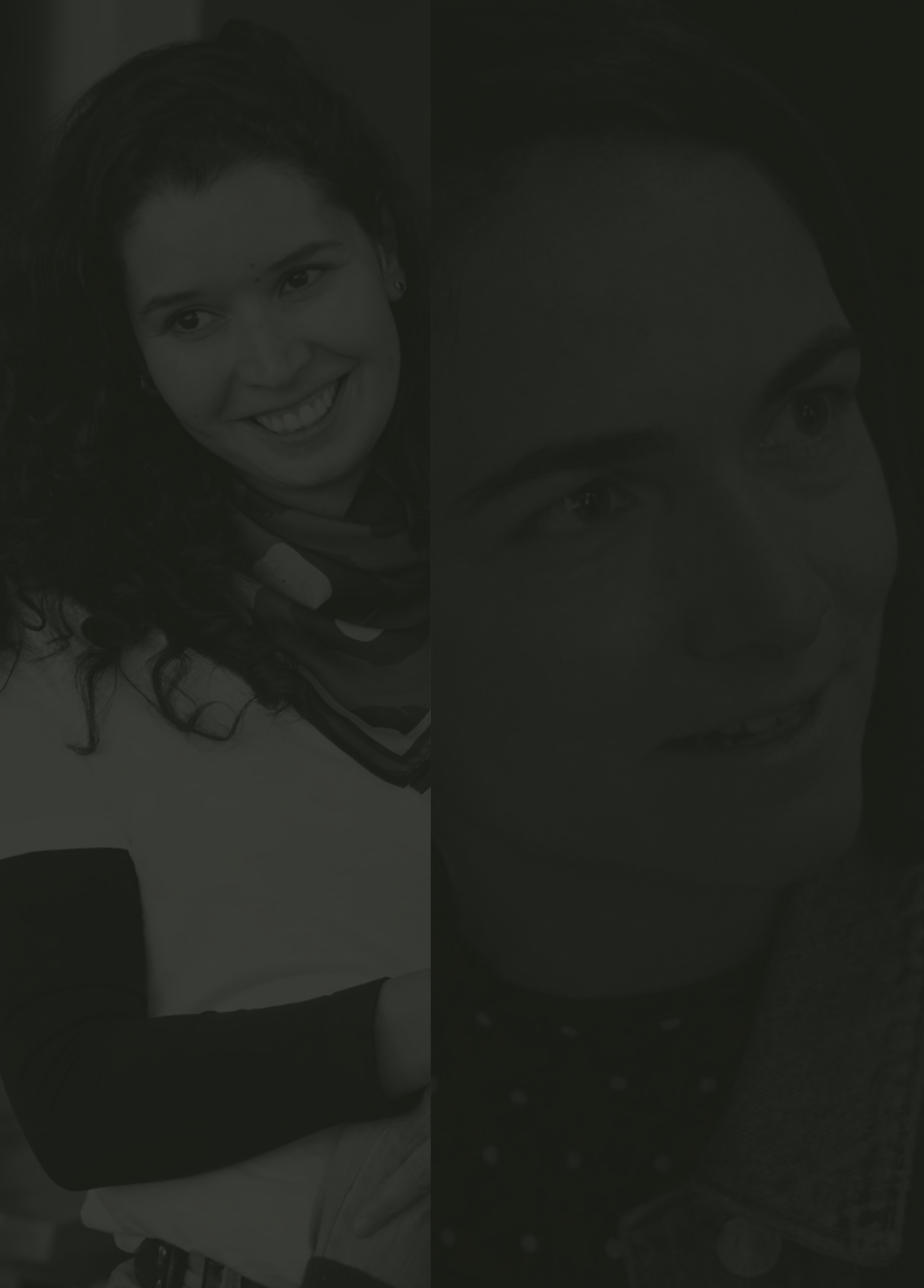
















CHILI ESPAGNE
CANADA FRANCE
LES RENCONTRES
Du 171005 au 210611
Par ordre d'apparition :
Pêcheur de Cocholgue
Fernanda Andrades
Anna Cote
Anne Colomes
Bernardita Croxatto Diaz
Ramon Castillo
Mike Diabo
Louise Déry
Philippe Jaworski
Catherine Poulain
Christian Sardet
Wim Geirnaert
Frédéric Martos
Reinhard Fitzek
Scott Duncan
Pêcheur de Quidico
Fileuse de Quemchi
Alfredo Atucha
Carole Andreucci
Boromée Baumann
Pierre-Damien Huyghe
Michel Guérin
Peter Soriano
Mikel Epalza
Javier Lobos Herrera
Marie Faulon
Gloria Howes
Rosario Ateaga
Roberto Vasquez
Jean Dupuy
Olga Adorno

LES PIERRES

9
PIERRES















Par ordre d'apparition :
PIERRE DU COL D'OSSAU, ESPAGNE, 2018

PIERRE DE LA MONTAGNE DE LURE, FRANCE, 2019

SABLE DE TIRUA, CHILI, 2019

PIERRE DE CHAITEN, CHILI, 2019

PIERRE DE MOCHA, CHILI, 2019

PIERRES DE FUERTEVENTURA, CALDERON HONDO, CANARIES, ESPAGNE, 2020

VI

L'IMAGE MINÉRALE



L'INACTUEL[1]

Le minéral est inactuel. Sous l'eau qui coule, la roche fendue était là bien avant. Elle est toujours là et le sera encore pour longtemps. L'eau, elle, passe. Paradoxalement, le minéral parle sans doute de ce qui pourrait advenir. Dans le cas de cette pierre, l'inactuel est un devenir. L'expérience minérale est en premier lieu une expérience de l'usure. Là où le végétal est génératif, les transformations métamorphiques du minéral se manifestent à travers un phénomène principal qu'est la percussion. Percussion humaine, mais d'abord naturelle. Choc ou frottement de l'eau, du vent, des corps… Il est une science de l'usure, la tribologie. Ces transformations humaines, parfois élémentaires, génèrent des artefacts ; les transformations naturelles, sous l'action du vent ou du gel, produisent quant à elles des ventifacts ou des gelifacts. Toute pierre, sans exception, n'est jamais anodine. Dès lors qu'elle va à la rencontre d'une altérité, elle écrit une relation. La sculpture, à elle seule, emporte avec elle cette rencontre fondamentale.

TOPONYMIE ET MÉSOLOGIE DES PIERRES

Si on évacue tous les petits cailloux, une pierre est souvent ancrée dans son territoire. Parce qu'elle est inactuelle, sa valeur en tant que signe, pierre carrée, roche coupée, dent du diable, contribue à dresser une toponymie des lieux qui interroge sur la nature même du minéral, son inscription dans l'espace et sa fréquentation comme autant de « sites » remarquables.

1 Ce chapitre est la transcrition du film court *L'image minérale*, consultable sur https://www.mobydickproject.com/seisme/

10
L'INACTUEL

11
TOPONYMIE ET MÉSOLOGIE DES PIERRES

ARAGNOUET
UNE IMAGE DE EAU S'ÉCOULE LE LONG DU ROCHER EN TRIANGLE (OBJET LIBRE)
Vidéo HD, 1 min, 2017



MARTINIQUE
UNE IMAGE DE *EAU GLISSE SOUS UN ROCHER PLAT (OBJET LIBRE)*
Vidéo HD, 3 min 45, 2017

Le travail de Keith Basso sur les Indiens Cibecue de la tribu Apache a montré comment la culture indienne et la cartographie de ses territoires se dégagent de la représentation, au profit de ce que l'anthropologue linguiste a appelé des « cartes de points de vue ». Cette cartographie se fonde sur des formes verbales très courtes qui se transmettent oralement et décrivent, tout à la fois, une situation topographique et un point de vue qui lui fut transmis par ses ancêtres. Dans ce contexte, le minéral agit comme un invariant toponymique, qui entre en jeu dans un dispositif qui pourrait être qualifié de mésologique, au sens où la compréhension de cet entourage minéral est influencée par le partage des subjectivités, j'y reviendrai plus loin. Mon point de vue endosse celui de mon ancêtre.

Les descriptions verbales sont simples, les plus brèves possibles, investissent autant que faire se peut des caractéristiques relativement immuables, de type :

« Eau s'écoule en dessous d'un peuplier. »

ou

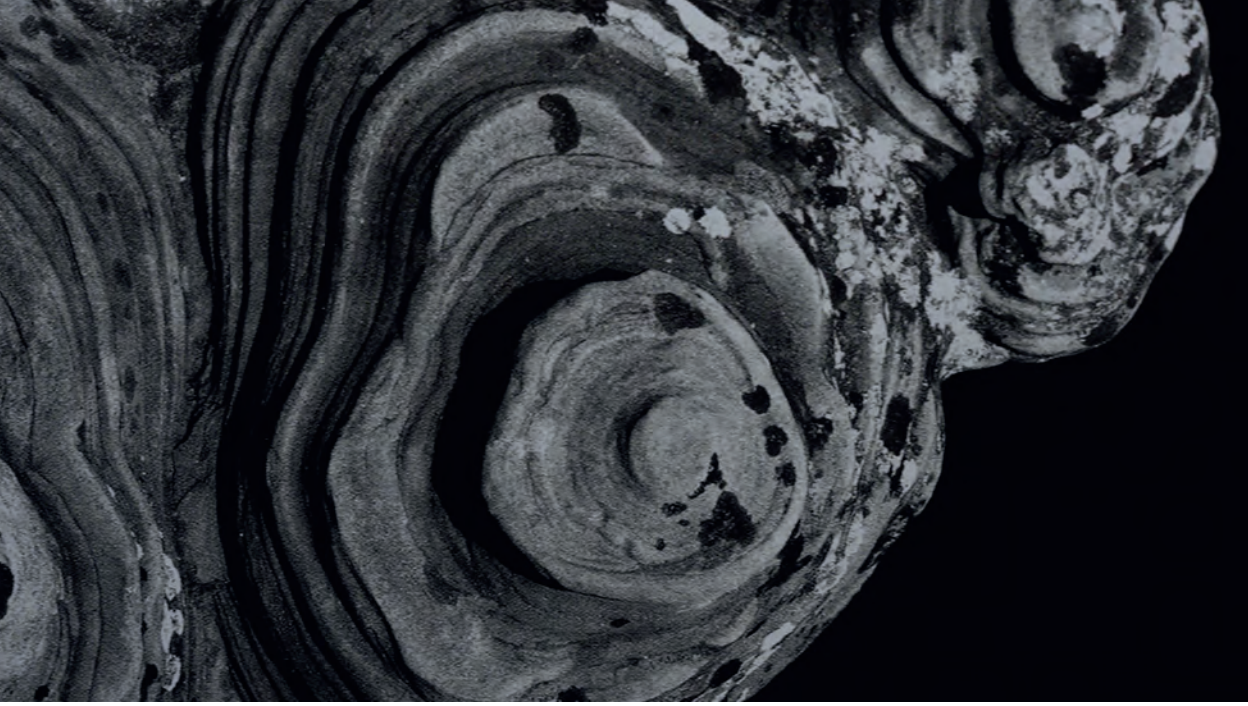
« Eau s'écoule au-dessus d'une succession de rochers plats. »

ou

« Groupe compact de rochers blancs en hauteur[2]. »

Ce sont, en quelque sorte, des haïkus apaches. Une telle approche verbale du minéral, cela va sans dire, est guidée par une évidence

2 Keith BASSO, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Paris, Zones sensibles, 2016, p. 115-116.



pratique, dont la simplicité, la fixité et la réduction paradoxale du langage ont guidé, depuis plusieurs années, ma manière de faire des images comme des prises de vue habitées par cette mésologie. Le minéral est une constante variable qui permet de construire une écologie des images, sous-tendue par le désir et la recherche de simplicité. Désir de langage visuel, sans doute. Simplicité, telle que l'entend Barthes : lisibilité, chose en soi et évidence.

LES INVARIABLES

Accorder toute son attention au minéral, c'est risquer d'être ralenti à chaque pas par cette altérité omniprésente. Une pierre sur laquelle on trébuche (c'est le facteur Cheval). Prendre ce risque nous met face au sens premier du terme, puisque risque vient de récif. Le risque est pris par le navire menacé de s'échouer sur les récifs.

Avant d'aller chercher l'exception du minéral, la rareté de tel ou tel marbre œil de perdrix ou rouge de Saint-Pons, de telle météorite, l'extraordinaire surgit de relations souvent ordinaires entre une pierre et un animal (le petit cheval gravé par l'homme à Combarelles, les traces de griffures d'ours à Chauvet), une pierre et une autre pierre, entre une pierre et un arbre, entre une pierre et de l'eau. Si on voulait contempler la relation entre une pierre et un individu, ce serait le monde entier qu'il faudrait embrasser.

À y regarder de plus près, notre relation au minéral est absolument extraordinaire, parce que fondamentalement omniprésente et

12
LES INVARIABLES

UNE IMAGE DE LA PIERRE DU FACTEUR CHEVAL filmée dans le livre de Jean de Loisy, *Histoires de pierres*, Villa Medicis - Delpire, 2023



UNE IMAGE DE CHEVAL DE LA GROTTE DES COMBARELLES filmée dans le livre de Michel Julien, *Les Combarelles,* L'écarquillé, 2017

ordinaire. Il n'y a presque pas un jour où la nature humaine ne se confronte au minéral. Lorsque cette relation est naturelle, on ne réalise sans doute pas qu'elle est nécessaire. L'expérience esthétique, pas en tant que discipline mais en tant qu'entreprise analytique sensible, renforce la considération de cette relation fondamentale. La thèse, si on peut dire, de ce que je vais décrire, se situe à l'opposé de la recherche d'exception. Elle se tapit dans l'ordinaire et la constance de son expérience. Les pierres qui m'intéressent sont celles, en apparence, sans exception.

13 ORDINAIRE MINÉRAL

ORDINAIRE MINÉRAL

L'expression élémentaire d'une telle attention se manifeste lorsqu'on ramasse une pierre qui croise notre trajectoire. Il y aurait bien d'autres pierres qui mériteraient telle attention, mais c'est simplement parce que celle-ci s'est permis de nouer une relation à partir de sa plus simple et originale expression. Parfois, bien souvent, on emporte cette pierre avec soi. « Ça ne fait pas de mal car elle est sans valeur. » Parfois c'est une image, une cicatrice ou une description verbale qu'on emporte avec soi. La pierre peut être l'expression d'un soulèvement. La collecte des pierres n'est rien d'autre qu'une manière d'écrire un roman inachevé sur l'intensité de nos relations avec le minéral et sa mésologie. Si Le Clezio a rappelé, dans *Haï,* que les pierres, avant, parlaient, certes elles continuent de parler, mais elles gardent la plupart du temps sous silence l'essentiel de leur vie et le motif intime de notre relation.



14
COMME UN LEGO MAIS SANS MÉMOIRE

COMME UN LEGO MAIS SANS MÉMOIRE

La mémoire des pierres est un vaste sujet, que j'effleurerai ici mais qui traverse ce récit visuel. En effet, le titre de ce chapitre souligne combien mémoire et forme représentent un sujet fondamental.

La chanson de Bashung, *Comme un lego,* décrit un monde, le nôtre, comme s'il était contemplé de très haut, par Dieu, le cosmos ou nous, mais en plus grand, comme si on s'adonnait à une observation au microscope. On y découvre des micro-organismes vivants (en chemises blanches), petites briques de lego, qui frétillent en tous sens, sans qu'on ne saisisse tout à fait la signification de ces agitations décadentes.

Cette démultiplication dimensionnelle de l'espace, cette lecture macrocosmique et microcosmique du monde mettent hors d'échelle de temps, de vie et de taille tous les organismes qui sédimentent et se fossilisent sur un mode analogue aux expériences du minéral. Ces petites pièces de lego font penser à ces organismes fossilisés qui se lovent dans le magma et les sédiments. La fossilisation est sans doute l'un des processus de transformation métamorphique les plus spectaculaires, variés et complexes, même si au cœur des pierres, tout un chacun dira que tout est spectaculaire, puisqu'il vient enfermer les organismes vivants dans une prison dorée. Ainsi, l'enfouissement des formes et des significations va de pair avec un double processus d'occultation et de transformation.

UNE IMAGE DE DE ROCHERS PLATS filmée dans le livre de Keith Basso, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert,* Zones Sensibles, 2016



Il y a donc une relation essentielle entre expression des intensités formelles internes et celles externes. Dès lors, donc toujours, que l'usure agit, la structure interne affleure ou tranche le visible. Percuter et casser, avant même de contribuer à produire par un geste élémentaire une arête saillante d'un biface par exemple, révèle la part interne jusqu'ici inatteignable. Sauf en de quelques précieuses exceptions, le minéral n'est jamais aussi transparent qu'une méduse.

C'est sans doute ce qui fait que toute entreprise de découpe d'un bloc de pierre agit littéralement comme une révélation, puisqu'on est à même d'embrasser du regard en un seul plan, presque cinématographique, le saisissement du temps, des corps pétrifiés et des évolutions métamorphiques. Le minéral donne corps, incarne la métamorphose. C'est pour cela que l'événement auquel on assiste lorsqu'on coupe une montagne n'est vivable que si on accepte qu'il n'y a de commune mesure entre cette « tranche de cake », qui sublime l'organisation et l'inorganisation minérale, et nous-même. C'est peut-être cette troublante incompatibilité dimensionnelle, entre la pierre et nous, qui suscite une forme d'extase lorsqu'on se trouve face à un pan de marbre coupé.

Il y aurait ici, sur le plan sculptural, beaucoup à écrire sur l'attention que la sculpture accorde à ces propriétés fondamentales du minéral (Moore, Penone), pour qui cette conscience de la tension augurale que je viens de décrire est indiscutablement liée au fait

MARTINIQUE
UNE IMAGE DE *EAU S'ÉCOULE SOUS UN ROCHER ROND (OBJET LIBRE)*
Vidéo HD, 4 min, 2017



que, là où la coupe fixe un plan qui peut stupéfier autant qu'elle révèle de façon extra-rapide des processus millénaires, la taille stimule la sensibilité à travers des méandres résolument plus complexes.

La taille « enrichit l'expérience de la forme[3] », écrit Henry Moore, de manière sensible. Elle épouse les propriétés internes du minéral. La taille, à l'image de l'eau qui érode les cavités ou les galets, se trouve toujours influencée par les variations de dureté.

DISSOLUTION

Ainsi diluée sous l'effet de l'érosion, la pierre se mélange avec la terre et s'organise sous l'action du ruissellement, pour créer des méandres minéraux. L'une des excavations les plus extraordinaires de ces lapiaz est sans doute celle entreprise par Roger Rousseau dans le Sud-Ouest de la France. Ce n'est plus la pierre qui sort de terre, mais la terre qui est sortie de la pierre. Roger Rousseau, dans un court documentaire réalisé par Olivier Loubières, dont sont extraites les images présentes dans la version filmique de ce texte, dit qu'à l'origine de ce travail, « Il y avait quelque chose d'absolu, de l'ordre de la résistance au monde qui m'environnait. (…) Je suis arrivé là tout à fait par hasard, encore rempli de ce besoin d'absolu et d'existence hors du sens commun. »

15
DISSOLUTION

3 Henry MOORE, *Notes sur la sculpture*, Caen, L'Échoppe, 1990, p. 11.

LOT
UNE IMAGE DE LA SÉRIE *PIERRES POSÉES, LE TERRAIN* DE ROGER ROUSSEAU
Photographies, 2020



16
EXTRACTION

EXTRACTION

Il y a, en effet, une métaphysique du minéral, en cela que le contact avec le minéral contribue à donner du sens à l'existence. Elle prend son sens dans la dureté du concret. Si l'expérience du minéral peut être légère, c'est d'abord au poids et à la dureté que la pierre nous confronte. L'expérience sensible de la pierre est souvent, en premier lieu, une expérience de l'effort. Une épreuve du corps. Le langage des pierres s'acquiert sans doute d'abord en tant que langage du corps. C'est une danse de l'effort. Quoi qu'on en dise, ce rapport-là est omniprésent : le galet résulte des efforts de l'eau. Le bloc de marbre résulte de l'effort du carrier, supporté par la haveuse ou le câble à perles diamantées.

Jean-Marie Massou, c'est le Artaud du caillou. Il éclaire l'ordinaire minéral avec cruauté, en portant des pierres et en creusant des tunnels dans des failles de calcaire. Antoine Boutet a réalisé en 2009 un documentaire sur Massou. Ce n'est pas un documentaire sur un artiste de l'art brut. Il s'agit plutôt d'une rencontre qui permet de comprendre comment l'archaïsme minéral va de pair avec un langage matériel, formel et poétique premier, porté par la logorrhée, les mélopées et les percussions animistes et cosmiques. L'ordinaire minéral n'est pas discontinu. Son expérience sensible est absolue.

UNE IMAGE DU DOCUMENTAIRE *LE PLEIN PAYS* d'Antoine Boutet, sur Jean-Marie Massou, dvcam, 58 min, 2009



JURA
UNE IMAGE DE *EBOULIS*
Performance de Sacha Baumann et vidéo HD, 4 min, 2024

17
PHILOSOPHIE DE L'ÉBOULIS

PHILOSOPHIE DE L'ÉBOULIS

L'éboulis est le lieu exemplaire de l'archaïsme minéral, résultat de gélifractions successives ou d'érosions glacières qui s'accumulent au pied d'une montagne. Souvent pentu et actif, l'éboulis est un terrain en mouvement, où la roche ruisselle par gravité. Le terme éboulis vient de *esboëler,* « éventrer, arracher les entrailles » ou les boyaux. Le lieu de l'éboulis serait celui où les entrailles de la montagne s'épandent — comme on verra plus loin s'épendre les entrailles de cétacés —, là où la montagne perd son unité. Les pierres de l'éboulis sont saillantes, instables, blessantes, archaïques et ingrates, fruit d'un concassement inadressé. J'ai toujours aimé dévaler les éboulis, comme mon fils Sacha s'y adonne depuis quelque temps avec assiduité, créativité et intensité, sans avoir connaissance de ces antécédents. Il y trouve d'ailleurs sa propre écriture du corps, et c'est bien lui qui motive ces lignes. Il faudrait consacrer un texte à part entière à la philosophie de l'éboulis. La philosophie de l'éboulis désigne un style de vie attaché à la prise de risque, à la chute, à la glissade, au saut, à la gratuité et à la témérité ludique et absurde, puisque la fin et les complications se trouvent toujours en bas de la pente, là où les roches sont plus grosses et plus blessantes, là où elles tordent plus durement les chevilles, mais aussi là où elles sont plus stables, sur la terre ferme. Contre toute attente, cette expérience est éminemment conceptuelle et spirituelle et fait preuve d'un engagement dégagé des trajectoires évidentes, allant contre tout régime d'autorité. C'est une philosophie du corps, du



UNE IMAGE DE *BUILDING A NEW SETTLEMENT, NEVE DANIEL* filmée dans le livre d'Ad van Denderen, *Stone*, FW:Books, 2017

jeu, de l'intuition, de la liberté et de la solidité. Qui dévale un éboulis doit être bien ancré sur ses jambes, doit accepter la blessure et l'abandon dans la pente. Ce plaisir du dialogue éphémère, muet, mais sonore et physique, avec la roche et le vide, va, de surcroît, avec l'intensité et les stratégies détournées de l'ascension, puisque pour dévaler un éboulis, il faut d'abord le gravir à l'affût du moindre appui un peu stable au milieu du mouvant. Cette image-minérale n'est ni linguistique ni visuelle. Elle est avant tout physique et sensible.

18
PASSEURS DE PIERRES

PASSEURS DE PIERRES

Pour bien faire, pour essayer de sentir un peu plus précisément le caractère élémentaire de l'image minérale, il faudrait envisager une situation spéculaire de l'éboulis, qui serait celle qui consiste à faire remonter les pierres contre les processus d'éboulement.

Dans son ouvrage, *Stone* (1993-2017), Ad van Denderen retrace, avec beaucoup d'indépendance et de subtilité journalistique, un travail de plus de vingt-cinq années consacré à la compréhension du conflit israélo-palestinien. Le livre s'ouvre sur une séquence photographique en deux temps. La première date de 1995. Des ouvriers palestiniens du bâtiment traversent un terrain vague pour se rendre en Israël. Dans la seconde séquence, prise en 1993, un groupe de juifs israéliens porte des pierres pour reconstruire symboliquement la colonie Neve Daniel en Cisjordanie, colonie considérée comme illégale au regard du droit international. Cette scénographie photographique montre



toute l'aporie de l'équation. D'un côté, la migration impossible des corps, de l'autre, la colonisation tout aussi impossible marquée par l'empilement du corps minéral. Derrière ce mécanisme d'effondrement et de reconstruction permanent, Ad van Denderen montre combien le minéral se trouve au centre du problème israëlo-palestinien. Il ne s'agit pas de prendre parti, mais de comprendre comment le pouvoir de l'humain va avec le désir élémentaire de civilisation de la pierre, pour peu qu'on puisse considérer qu'un acte de colonisation relève d'action civilisée.

.

INTIFADA

« Après la prière du vendredi, l'*Intifada* commence — avec des jets de pierres — au point de contrôle de Qalandiya », écrit Ad van Denderen en février 2017.

Écoute le sifflement du vol des pierres. « Alors tout s'embrase, écrit encore Georges Didi-Huberman, dans *Le soulèvement infini*. Les uns n'y voient que pur chaos. Les autres y voient surgir, enfin, les formes mêmes du désir d'être libre[4] ». La pierre, en tant qu'arme de point et de jet, puise dans les racines élémentaires de l'opération armée, designe sans doute par son envol, certes, l'intention d'un coup aussi meutrier que possible, aussi révolté que désarmé. Mais le soulèvement de l'*Intifada*, en tant que retour de la pierre à l'envoyeur, signerait le renversement et le démantèlement révolutionnaires des édifices minéraux produits par la colonisation israélienne, histoire de rétablir les appartenances. Chaque pierre à sa place, à bon entendeur.

4 Georges DIDI-HUBERMAN, Louise DÉRY, *Le soulèvement infini*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2919, p. 156.

19
INTIFADA

UNE IMAGE DE PIERRE DE L'*INTIFADA* du livre d'Ad van Denderen, *Stone*, FW: Books, 2017



UNE IMAGE DE *FERYAL* du livre d'Alfred Yaghobzadeh, *Le Corps des femmes yézidies comme champ de bataille*, CDP, 2015

20 SYNGUÉ SABOUR

SYNGUÉ SABOUR

La pierre écoute. Elle enregistre en elle les récits intimes et les actes de résistance. Puis, elle implose. Telle est la trame du récit de *Syngué Sabour, pierre de patience* d'Atiq Rahimi. Une femme, sans doute afghane, livre tous ses secrets à son mari blessé devenu pierre, emprisonné dans son corps paralysé. Et elle, elle reprend le pouvoir. C'est ce que souffle cette image.

Les pierres supportent avec empathie silencieuse les *soulèvements* qu'on aimerait *infinis* des femmes opprimées. Cette jeune femme a 18 ans. Elle s'appelle Feryal. Son mari a été tué par les combattants de Daech. Photographiée en 2014 par Alfred Yaghobzadeh, elle fait partie de la minorité ethnique kurde des Yézidis, victime du génocide de l'état islamique irakien depuis 2014. Avec ses sœurs d'armes, elle fait partie du YPJ (Yekîneyên Parastina Jin), Unité populaire de défense des femmes. Les images de Yaghobzadeh et du documentaire *Sœurs d'armes* (2019) de Caroline Fourest montrent leur apprentissage du maniement des armes, mais aussi une sororité qui entretient « l'amitié, l'estime de soi et une forme de liberté[5] ». Si le minéral recueille les secrets et les prières, il porte aussi *concrètement* les fondements, les lignes de front et les remparts contre l'enfer. En apparence, ce minéral n'est que poussière, topographie du désastre. Je pose une idée que je récupérerai plus loin après quelques ricochets. Il y aurait, contenu dans l'image minérale, un ferment résistant hyperpuissant, actif dans un autre type d'image que j'appellerais des *images in-humaines,* qui seraient le contraire de l'inhumain. Elles mettraient la sensibilité minérale au cœur de l'humain et l'humain au cœur du minéral.

5 Alfred YAGHOBZADEH, *Le corps des femmes yézidis comme champ de bataille*, Paris, CDP, 2015.

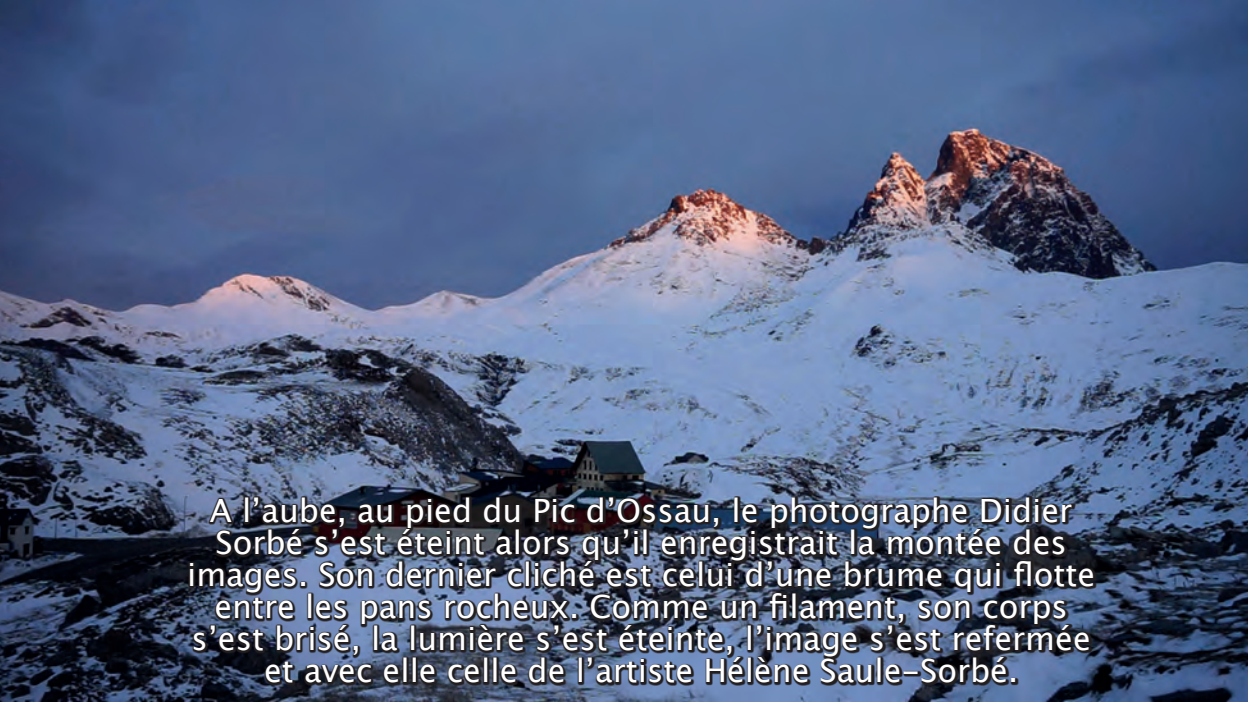
ÉPILOGUE



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

21
L'AURORE

VALLÉE D'OSSAU
181218_L'épilogue, avec une citation de Herman Melville, *Moby-Dick*, Pléiade, p. 623

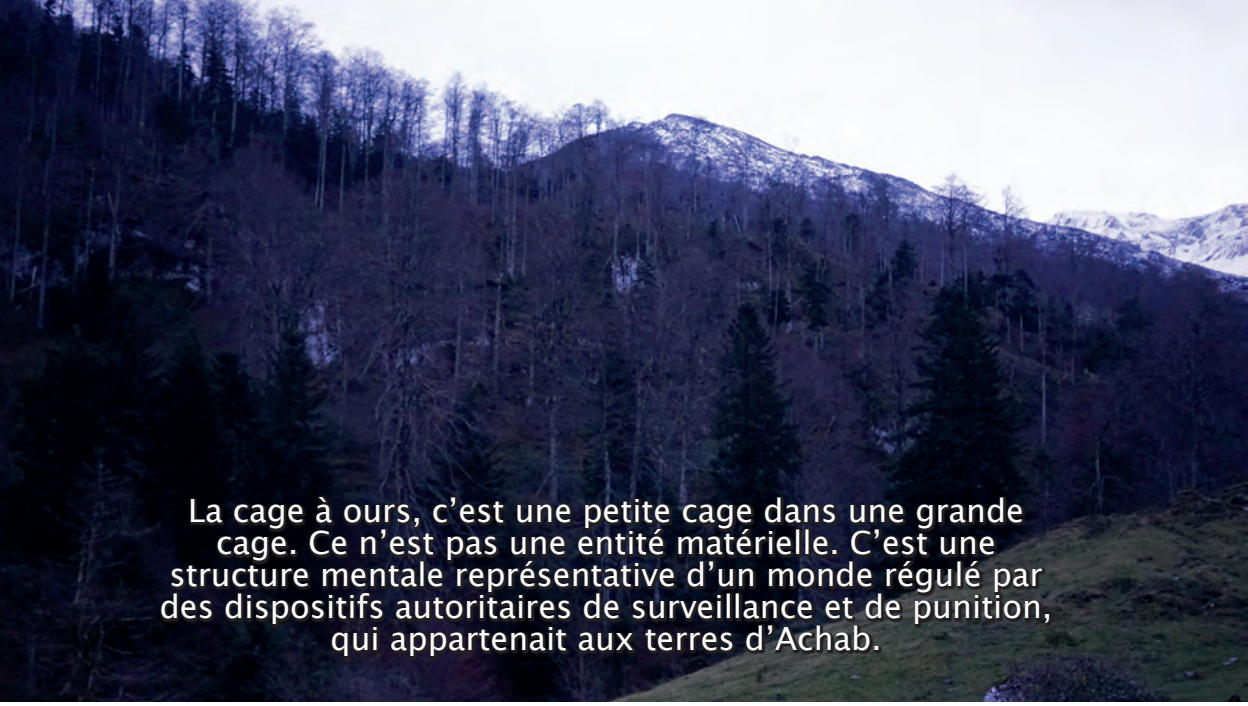


A l'aube, au pied du Pic d'Ossau, le photographe Didier Sorbé s'est éteint alors qu'il enregistrait la montée des images. Son dernier cliché est celui d'une brume qui flotte entre les pans rocheux. Comme un filament, son corps s'est brisé, la lumière s'est éteinte, l'image s'est refermée et avec elle celle de l'artiste Hélène Saule-Sorbé.

22

OSSAU (DIDIER ET HÉLÈNE SORBÉ)

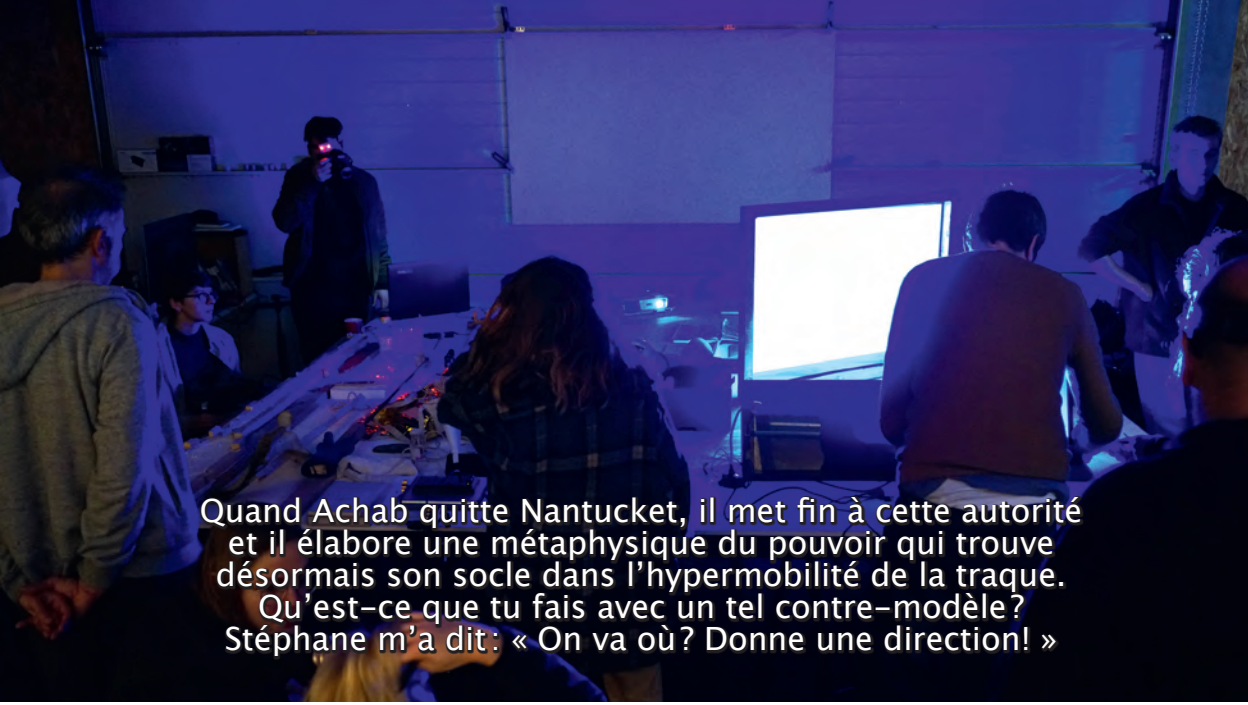
VALLÉE D'OSSAU
181218_Le Pic d'Ossau



La cage à ours, c'est une petite cage dans une grande cage. Ce n'est pas une entité matérielle. C'est une structure mentale représentative d'un monde régulé par des dispositifs autoritaires de surveillance et de punition, qui appartenait aux terres d'Achab.

23
LA CAGE À OURS

VALLÉE D'OSSAU
181218_La tombée de la nuit



Quand Achab quitte Nantucket, il met fin à cette autorité et il élabore une métaphysique du pouvoir qui trouve désormais son socle dans l'hypermobilité de la traque. Qu'est-ce que tu fais avec un tel contre-modèle? Stéphane m'a dit: « On va où? Donne une direction! »

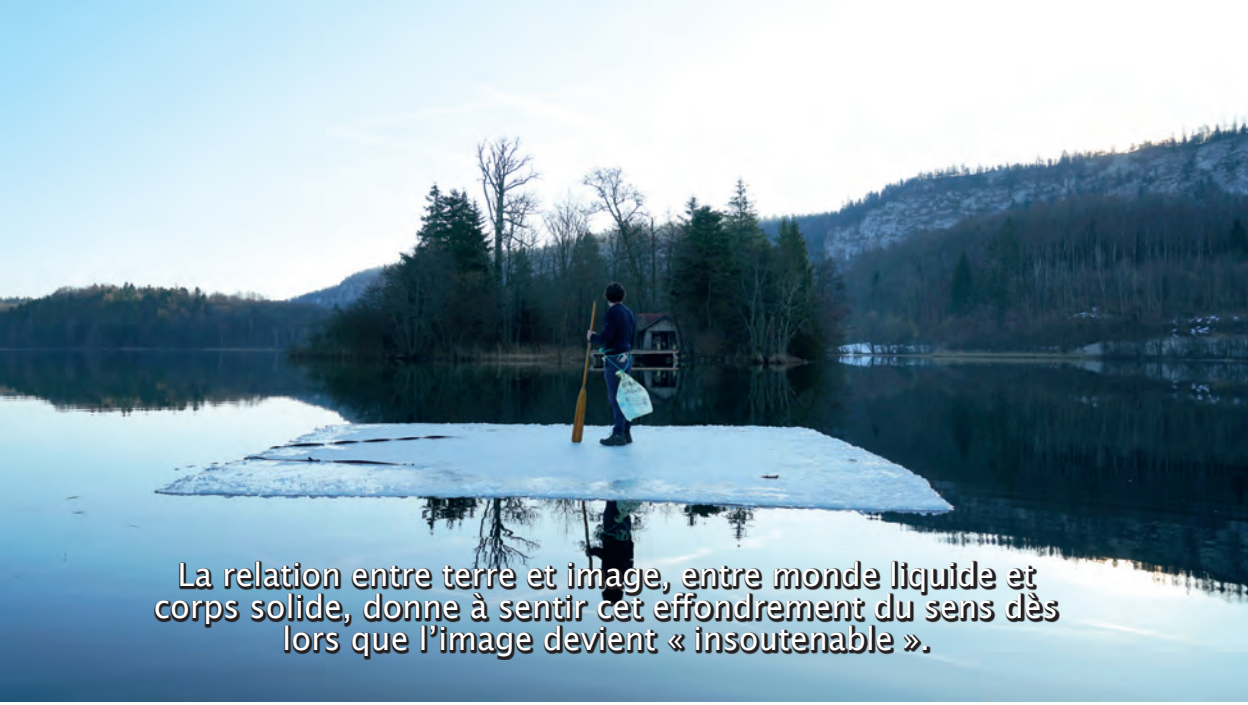
24

LES CONDITIONS DE L'EXPÉRIENCE (PREMIÈRE APPROCHE DE LA MÉTHODE MELVILLE)

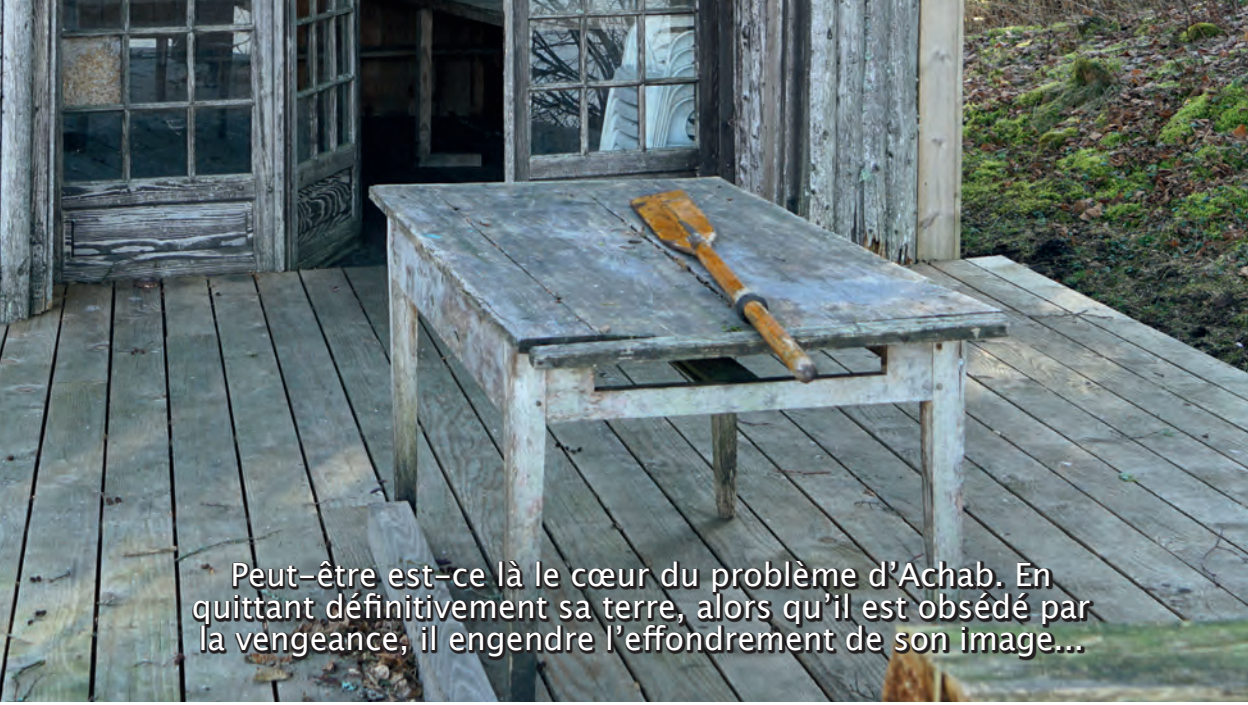
PAU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN LE BEL ORDINAIRE
181220_Fin de workshop

VIII

L'EAU DURE



La relation entre terre et image, entre monde liquide et corps solide, donne à sentir cet effondrement du sens dès lors que l'image devient « insoutenable ».



Peut-être est-ce là le cœur du problème d'Achab. En quittant définitivement sa terre, alors qu'il est obsédé par la vengeance, il engendre l'effondrement de son image...

26
LA RAME D'ULYSSE

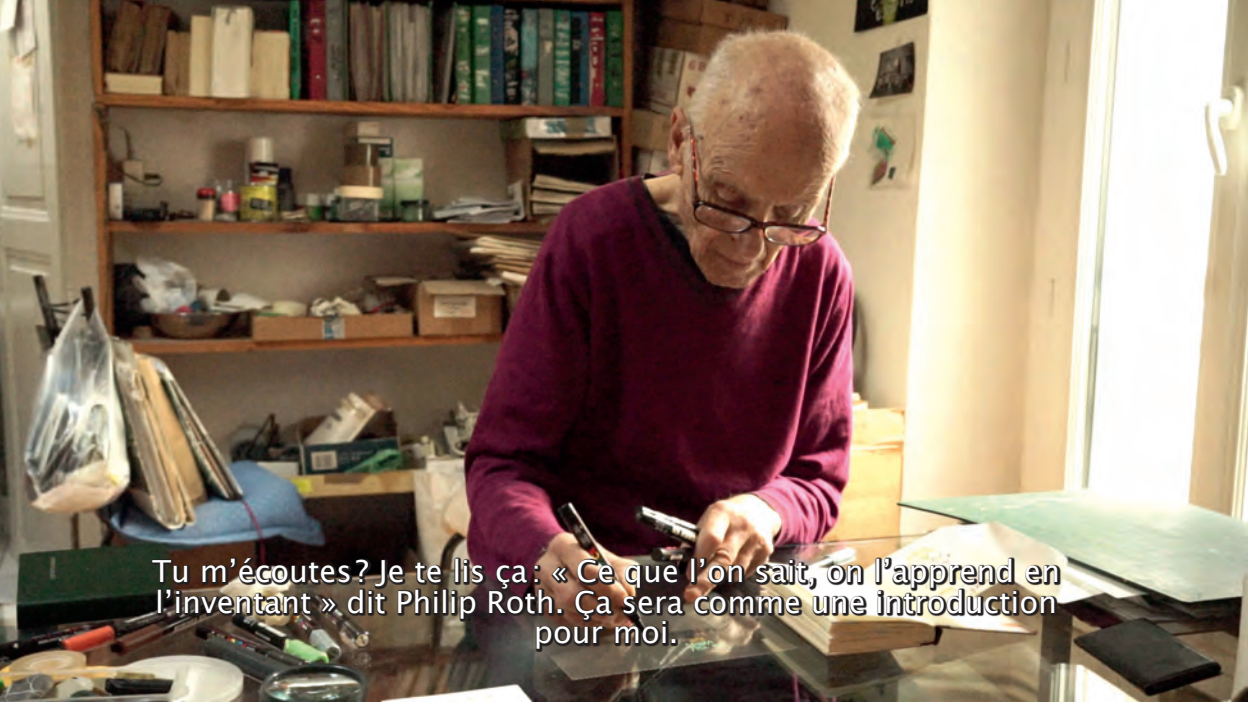
JURA
200228_La rame

LA CONSTRUCTION DU LANGAGE



27
JEAN WORDS AS PERFORMANCE

NICE
180604_La table de travail

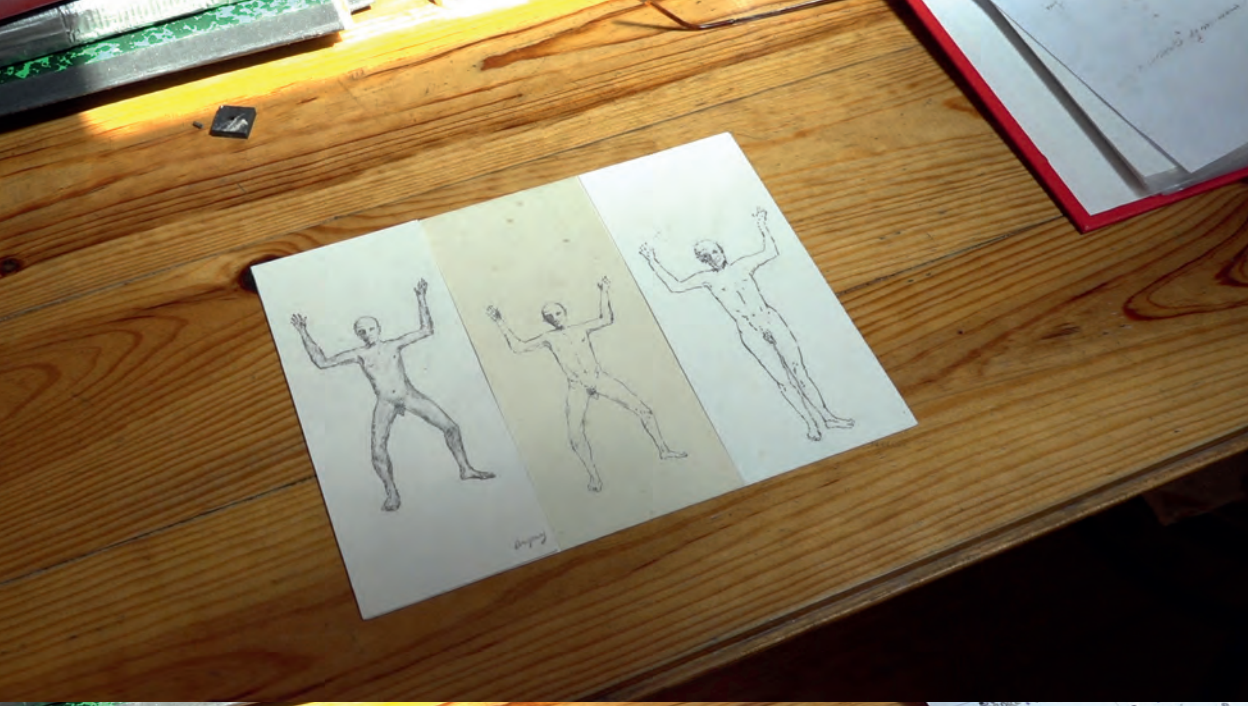


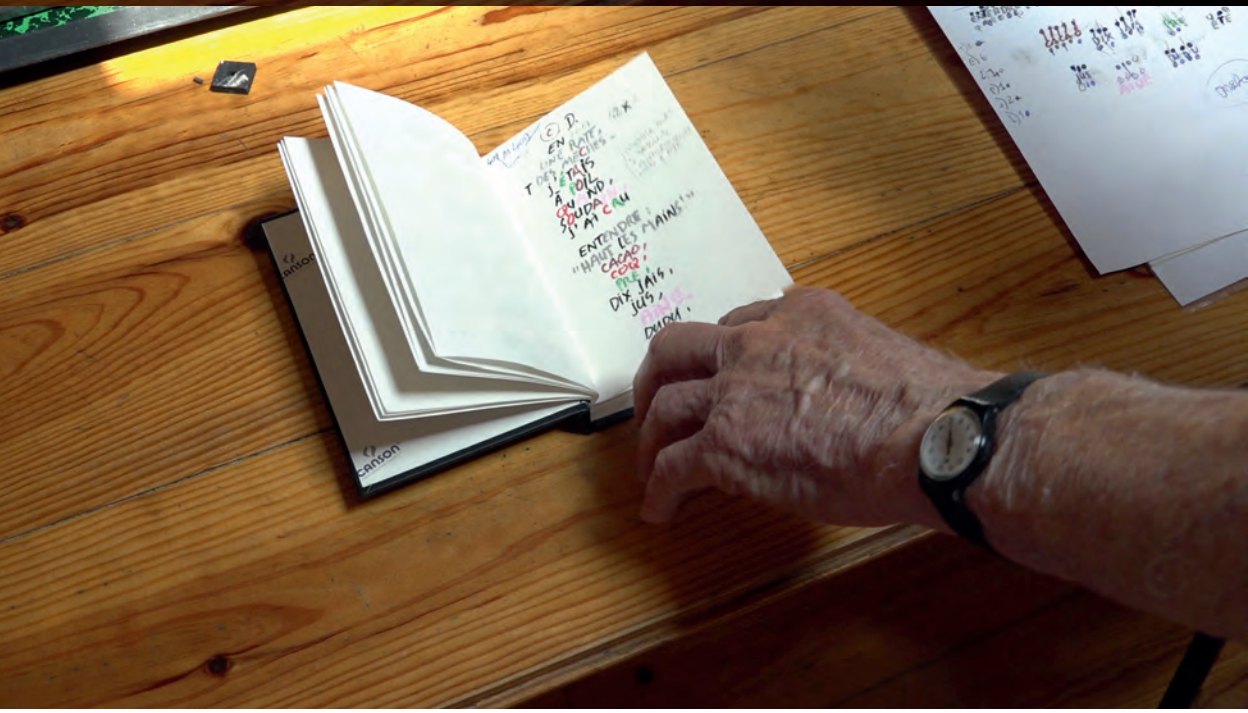
Tu m'écoutes? Je te lis ça: « Ce que l'on sait, on l'apprend en l'inventant » dit Philip Roth. Ça sera comme une introduction pour moi.

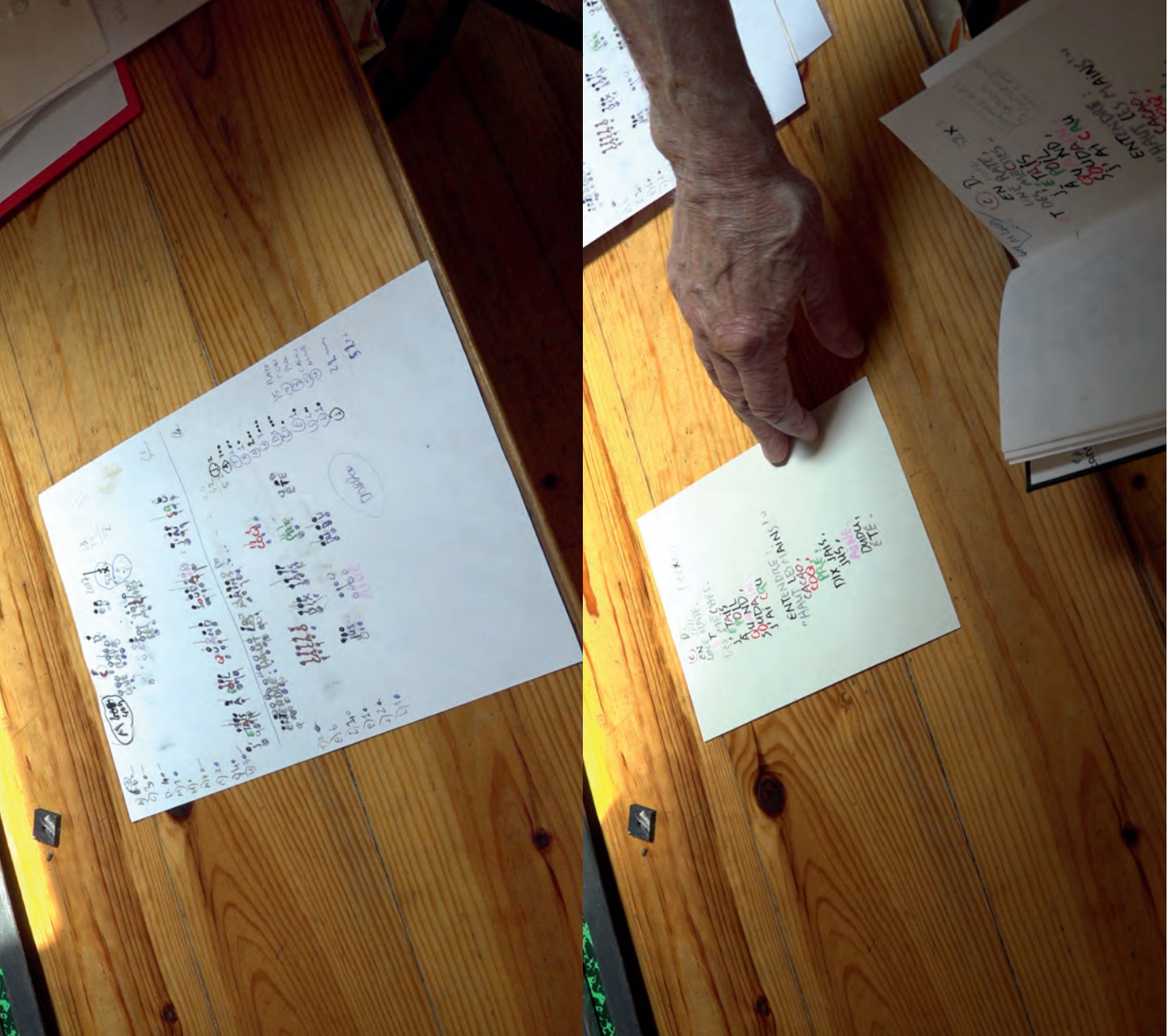
NICE
171124_Chez Jean
Dupuy, sur la table



NICE
171124_Chez Jean
Dupuy, sous la table




ENTENDRE
"HAUT LES MAINS!"
DIX JAIS,



NICE
180604_Chez Jean Dupuy, généalogie d'une anagramme



UNE IMAGE DE L'ANAGRAMME DE JEAN DUPUY ASSOCIÉE À *OH!*
Papier, feutre gouache, 2014, photographie de Nicolas Caillant

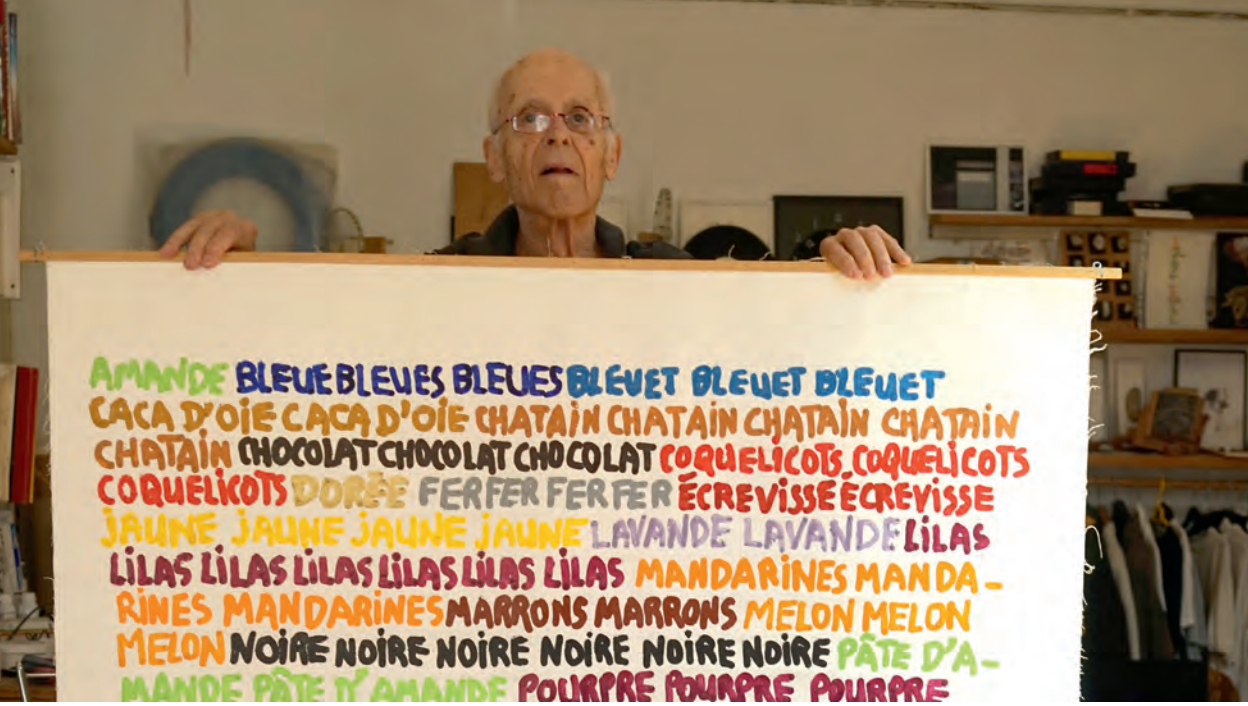
UNE IMAGE D'UN CAILLOU DE JEAN DUPUY *OH!*
Galet, crayon, papier, 1998, photographie de Nicolas Caillant

DU
CETTE
BAIE
CES
VERS,
OCRÉE.
OH !
FIT
LULU
SPONTANÉMENT
QUAND,
SUR
LA
PLAGE,
IL

TOMBA
SUR
CE
PETIT
CHEF
D'ŒUVRE
NATUREL.
ANANAS
SEPT
COQS
DU
GUI
LE
EN
LILLE.

31 8
2014

(30 x 2)



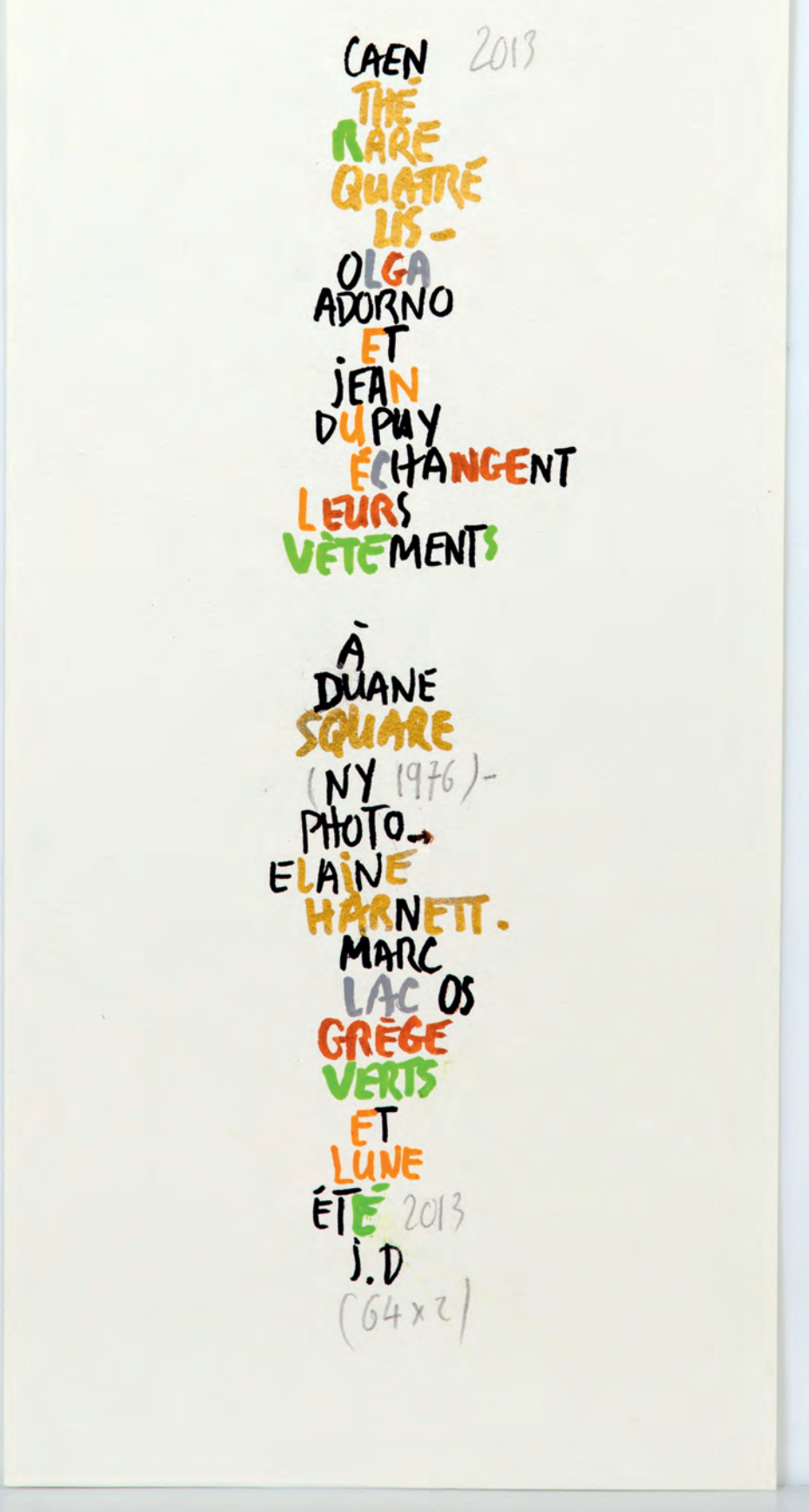
NICE
180604_Jean Dupuy
déroule une anagramme





NEW YORK DUANE SQUARE
Olga Adorno et Jean Dupuy échangent leur vêtement, photographie de Elaine Harnett, 1976, phorgaphiée par Nicolas Caillant

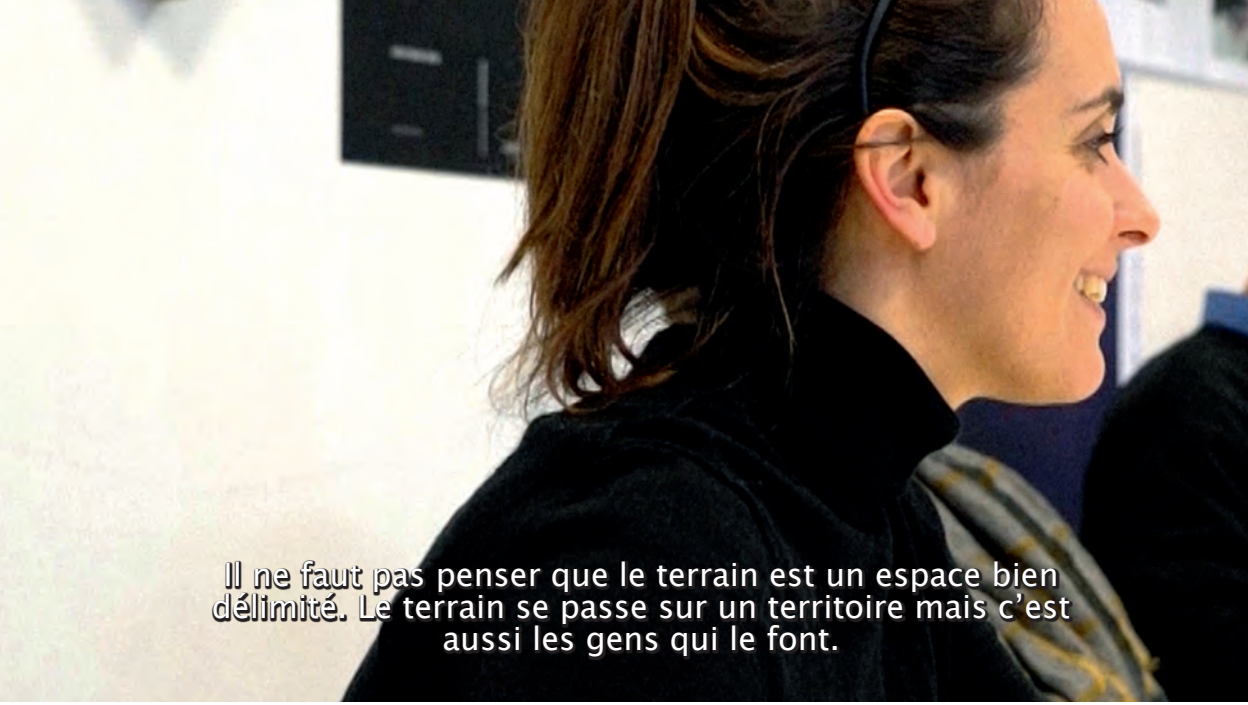
NICE
171124_Olga Adorno


CAEN 2013
THÉ
RARE
QUATRÉ
LIS -
OLGA
ADORNO
ET
JEAN
DUPUY
ÉCHANGENT
LEURS
VÊTEMENTS
À
DUANE
SQUARE
(NY 1976) -
PHOTO →
ELAINE
HARNETT.
MARC
LACOS
GRÈGE
VERTS
ET
LUNE
ÉTÉ 2013
J.D
(64 x 2)

NICE
171124_Olga Adorno

UNE IMAGE D'UNE ANAGRAMME DE JEAN DUPUY SUR LA PERFORMANCE DE DUANE SQUARE
Papier, feutre gouache, 2013, photographie de Nicolas Caillant

NICE
140713_Chez Jean et Olga, finale de la coupe de monde de football 2014



28
MARIE
« AU TERRAIN SÉRENDIPE »

BORDEAUX
190123_Marie Faulon parle de ses terrains en géographie au Thibet et en Chine



29
CHRISTIAN
LES CELLULES

VILLEFRANCHE-SUR-MER
180604_Rendez-vous à la baleine joyeuse avec Christian Sardet...



J'étais un des pionniers, j'ai organisé le premier cours européen d'imagerie cellulaire ici, à Villefranche-sur-Mer. Donc j'avais cette culture. Quand je prenais une photo, je me posais toujours la question de l'esthétique de la photo évidemment.

UNE IMAGE DE CHRISTIAN ET NOÉ SARDET
Mix de plancton


ARN ARN ARN ARN ARN
TRADUC
PROTEINE PROTEINE



UNE IMAGE DU LIVRE
DE CHRISTIAN SARDET
LES CELLULES
Le code génétique de l'ADN à l'ARN, *Les cellules, une histoire de la vie*, Ulmer, 2023

MÉTHODE MELVILLE CONCEPTION D'UN OUTIL CONVIVIAL POUR LA RECHERCHE-CRÉATION



30
OÙ ? QUOI ? COMMENT ?

Ce chapitre vient compléter une constellation qui représente ma conception de la recherche en arts en prise avec la création. Au cours de ce pentalogue éditorial, j'ai sytématiquement écrit sur les questions que nous avons rencontrées[1]. Ces idées seront enfin généralisées dans le chapitre XXXIII. Je me propose ici de décrire une méthodologie que j'applique concrètement, en tant que chercheur et en tant que pédagogue, à partir de ses implications didactiques. Mes arguments ne sont pas théoriques, comme le reste de ce livre résolument melvillien d'ailleurs. Ils ne puisent pas leurs hypothèses dans la riche et utile littérature théorique qui préexiste[2].

Comment dire en trois phrases ma conception de la recherche en arts ?

1°- Où ? Prendre solidement position vis-à-vis d'un environnement institutionnel et méthodologique élargi qui, souvent, fraye avec les idéologies.

2°- Quoi ? Travailler dur à la production d'expérience éclairante, analysée, incertaine et risquée.

3°- Comment ? L'esprit rebelle, *faire* et faire preuve d'indépendance, de liberté de faire et de penser.

1 Dans *Dire Moby-Dick*, « Lire Moby-Dick, sur la durabilité de la recherche en arts », p. 208-229. Puis, dans *Réalités de la recherche (collective) en arts*, « Commentaires sur le manuel de Frascati à l'usage de la recherche en arts », p. 237-250. Ensuite, avec moult détails, dans *Sillage Melville*, « Notice de montage », p. 5-35. Enfin, avec un petit pas de côté dans *The Whiteness of the whale*, « White Loomings », p. 3-11.

2 Par exemple, les textes de Pierre-Damien Huyghe, pour lesquels et pour qui j'ai la plus haute estime, ont éclairé par leur esprit analytique rigoureux la pluralité des positions qu'il est possible d'adopter à l'égard de la recherche en arts, à partir, notamment, d'une suite rusée de petits mots articulatoires entre recherche et art (*sur*, *par*, *avec* et *en)*. Ils ont confirmé une conviction expérimentale qui est enracinée dans ma manière de faire depuis longtemps (1993 précisément). Autrement dit, le travail théorique de Huyghe ne m'a pas surpris, il m'a mis en confiance.

CORRÈZE WORKSHOP PARTITA 231022-28_avec Antoine Parouty Elina Moreno et Apolline Satta filment le Saut de la bergère au-dessus du Canal des Moines, avec Alexandra Anikieva, Chaza Ayoub, Heidi Barré, Camille Boivin, Sixtine Camara-Loza, Alice Chan-Ashing, Claire Commes, Anne-Claire Gousset-Lacroix, Laure Grelléty, Elina Moreno, Apolline Satta, Liiko'i Schneider

31
INTRODUCTION DESIGN CONVIVIAL ET DISPOSITIF PÉDAGOGIQUE

INTRODUCTION

Toute expérience de recherche-création, sans aucun doute par extension toute expérience de recherche, est toujours une dure tentative de compréhension du réel et de production d'un savoir partageable. Elle incarne et essaye d'organiser la mise à l'épreuve de son fondement même qu'est la rencontre entre une création (de forme, de concept, de savoir) et l'incertitude. Autrement dit, toute phase de recherche-création se fonde sur le caractère imprévisible de ses résultats, même si elle prend appui sur un ensemble de facteurs que l'on essaye d'organiser, de hiérarchiser, voire de *systématiser*, ce qui pourrait donc être qualifié de *conception*. Je me propose d'interroger à l'appui de neuf cas concrets cette tension organique de la recherche-création, plus précisément d'une manière de conduire de la recherche-création au contact de terrains et à la croisée de la recherche et de la pédagogie à l'université. Par terrain, j'entends un territoire aux caractéristiques vernaculaires qui influence, voire oriente, le développement de l'activité et ses résultats. Non seulement cette donnée environnementale constitue une composante déterminante, plus encore elle est toujours envisagée à partir d'une approche écologique (prise en compte des systèmes de relations, des équilibres et des déséquilibres qui peuvent être observés) et mésologique (intégration de la dimension subjective de la réception de ces milieux), la mésologie[3] ayant ici un lien particulièrement fort avec la sensibilité créatrice et le développement de principes démocratiques.

Entre 2013 et 2023, j'ai conduit, à l'Université Bordeaux Montaigne, onze phases de terrain à dimension recherche, en France et à l'étranger, et quatorze phases de terrain à la croisée de la recherche et de la pédagogie, que j'appellerai workshops, ou encore situations d'atelier, au cours desquelles la production artistique agit à la compréhension des terrains et des groupes sociaux. Ces workshops sont, en règle générale, délimités par un temps relativement court d'environ une semaine, auquel s'ajoutent une période préparatoire et un temps de livraison des résultats plus ou moins longs, de quelques heures de travail préparatoire à des semaines de conception éditoriale, par exemple.

3 La conception mésologique, élaborée par Jakob von Uexküll et Watsuji Tetsurô, peut être brossée comme étant l'étude de la relation subjective établie entre un individu et son environnement (lieu, objet). Si l'approche environnementale se veut objective, celle mésologique assume pleinement la dimension phénoménologique et transdisciplinaire de son approche : elle peut croiser des caractères biologiques à des dispositions politiques, économiques ou encore artistiques. Cette lecture aux résonnances importantes sur le plan éthologique alimente également sans aucun doute les réflexions actuelles qui portent sur le déplacement de l'anthropocentrisme au profit d'une compréhension sensible du continuum vivant.

Le niveau de formation des étudiant·es impliqué·es est toujours mélangé, issu·es de Master recherche arts plastiques, de Doctorat en arts et plus ponctuellement de Licence 2 et 3 en arts plastiques. Ces ateliers donnent l'occasion d'y accueillir des artistes, des théoriciens, des commissaires d'exposition, des responsables de centre d'art, des collègues plasticien·nes, etc., mais aussi d'aller à la rencontre de personnalités ancrées dans leur terrain — on pourrait parler d'autochtones —, qu'elles soient maire d'une commune, garde forestier, directeur d'une marbrerie, pêcheur et j'en passe. Autrement dit, il s'agit de permettre aux étudiant·es de rencontrer et d'expérimenter la création artistique dans et en-dehors de son périmètre établi, au contact des réalités sociales de terrain, avec esprit de recherche.

C'est-à-dire ? Chercher, c'est « parcourir en tout sens », « faire le tour », « circonscrire », « fouiller ». Re-chercher, c'est intensifier cette *cherche*, certes avec science, mais aussi imagination et création.

Ces dispositifs pédagogiques, plaqués sur la recherche, furent d'abord déployés de façon facultative dans le cadre du Master recherche arts plastiques de l'Université Bordeaux Montaigne, que je dirige depuis 2016, à partir d'appels à participation, pour être désormais formellement inscrit dans le plan de formation en première année, ainsi qu'en deuxième année de Master. Chaque étudiant·e est donc désormais conduit·e à expérimenter au minimum deux workshops dans le cadre de sa formation. Chaque workshop rassemble généralement une équipe d'une quinzaine de personnes (précisément entre huit et vingt-et-une personnes).

Chaque dispositif pédagogique de recherche-création construit une thématique, définit des objets et des méthodes de travail et expérimente son développement, produit des formes (textuelles, visuelles, orales, performatives, sonores ou encore matérielles). Enfin, il travaille à sa restitution, sous forme de publication d'ouvrage, de film, de communication / conférence, ou encore d'exposition. Je me propose d'analyser non pas les sujets et les résultats mêmes de ces activités, mais le *design* qui a accompagné ces situations. Ce design dépend à la fois de dispositions matérielles relevant du design d'objet et d'agencement d'espace (matériel, matériaux, appareils divers, tables et bibliothèques de fortune, rangements, espace de vie, logement, alimentation, espace numérique, tableau, diagramme, etc.). Cet appareil d'objets constitue, en somme, un corpus d'objets « intermédiaires[4] » qui accompagnent l'activité

4 Je me réfère ici à la terminologie employée en sociologie par François Melard et Dominique Vinck, à propos des « objets intermédiaires ». Les objets intermédiaires sont des objets particuliers qui favorisent les échanges entre chercheurs, créent du lien. Leur nature peut être variable, diagramme, tableau excel, réseau, etc. Autrement dit, ces objets sont souvent considérés comme des vecteurs qui permettent à la recherche de se développer, mais ne sont pas le contenu même de cette recherche.

de recherche. Mais aussi, d'autres facteurs relèveraient, quant à eux, d'un design relationnel se rapprochant des conceptions fondées sur les usages humains : comment mettre en place une organisation ouverte de travail propice au développement de l'intelligence collective et la stigmergie ? (Friedman[5], 1974, 1975, 1978 ; Estevez, 2015 ; Hutin et Goulet, 2009 ; Hutin et Estevez, 2021). Ces situations construisent des espaces démocratiques qui donnent en particulier à réinterroger la relation entre la définition d'un laboratoire et d'un atelier, à l'angle de l'analyse déployée par Pierre-Damien Huyghe (2022), double logique d'expérience qui ne sera ici abordée que par effet rebond.

Ces différentes situations de travail possèdent la plupart du temps un ensemble de traits communs, organisées méthodologiquement, fondées sur un design global relativement frugal, léger, mobile et transformable. On pourra parler de « design du peu » (Baumann, 2021). J'ai appelé la méthode employée, « méthode Melville » (Baumann, 2020, b), « Melville » parce qu'elle s'est cristallisée au cours des différentes phases de terrain que j'ai eu l'occasion d'entreprendre dans le cadre du projet de recherche Moby-Dick entre 2018 et 2023. Premièrement, rappelons que le nom même de Melville sous-entend que cette méthode fait avec la nécessité de goûter « le vent du large », autrement dit de quitter les espaces familiers au profit d'un inconnu (aussi proche soit-il), en toute indépendance. Deuxièmement ce nom même, « Melville », suppose qu'on apprenne en faisant et, troisièmement, que cette mise à l'épreuve empirique interroge les formes possibles d'écritures artistiques.

Ces modes opératoires, telle est la thèse, favorisent le déplacement des habitudes de travail hors des zones de confort, propices à une accélération des apprentissages et de désapprentissage, à un accroissement de la créativité, de la sensibilité et de la polyvalence. L'ambition est de réhabiliter des savoirs *ordinaires* (Venturi, Scott Brown et Izenour, 1972) et autres aptitudes à la démonstration visuelle telle qu'elle était défendue par la *Leçon type* (Nelson, Eames et Girard, 1952).

Je défends l'idée que, si un certain nombre de critères sont systématisables, toutefois la généralisation ne suffit pas à produire des résultats toujours satisfaisants, puisque l'expérience d'un design relationnel est dépendante d'une très grande quantité de variables particulièrement sensibles et

5 La première version de ce texte a été produite dans le cadre d'une édition employant la norme de citation APA. Bien que remaniée, j'ai choisi d'en conserver la forme puisque celle-ci influence le style argumentaire. Cf. John Didier, Jérôme Dupont (dir.), *Enseigner le design : enjeux de démocratie*, Belfort, UTBM, 2024. Les sources sont donc rassemblées dans la bibliographie p. 529.

humaines qu'il conviendra d'illustrer. J'émets l'hypothèse qu'il y aurait dans cette forme pédagogique (au sens très pragmatique) un *design social* qui pourrait être qualifié de « design convivial » en référence à l'usage que fit Ivan Illich du terme « convivial », repris par *Le Second Manifeste convivialiste* (Collectif, 2020). Ce design convivial doit être pensé comme « l'ensemble des rapports autonomes et créateurs entre les personnes, d'une part, et des rapports entre les personnes et leur environnement, d'autre part » (Illich, 1972, p. 324). Autrement dit, c'est un *design de relation,* avant d'être un *design de la forme*, qui tisse des récits d'apprentissage à partir du croisement entre *du faire* (jeux de mains) et *des liens* (fils ou ficelles, humains, plastiques ou environnementaux). Cette structure relationnelle pourrait être mise en perspective avec l'expérimentation des jeux de ficelle de Donna Haraway (Haraway, 2020) et contribuerait alors à la construction de récits sociaux plus ou moins fictionnels. Ainsi, l'activité artistique, développée dans le contexte de tels dispositifs d'ateliers, dépasse une conception formelle de la création, à la faveur de la construction d'un tissu de *relations*, la fonction même de l'art étant ici investie d'une fonction sociale cruciale. Un workshop, plus généralement une situation de travail collectif sur le terrain, consiste entre autres à faire *sentir* (en dehors de toute intellectualisation) puis, si possible, à faire *entendre* (à partir d'un travail d'analyse) les intensités variables et le potentiel d'action de cette pensée artistique qui s'infiltre dans tous les espaces de vie. Par extension, la thèse défendue consiste à construire un *design du récit* qui s'élabore à partir de ces activités formelles, gestuelles et linguistiques. Ce design du récit aurait alors pour ambition de permettre à chacune et chacun d'acquérir, sous couvert de la mise en œuvre d'une méthodologie que certains pourront juger simpliste, une plus grande autonomie vis-à-vis de la technique et des structures dominantes, ainsi qu'une faculté sensible accrue.

À l'heure où les logiques d'écoute sont au centre de bon nombre de préoccupations, dans le contexte de nos relations au vivant en particulier (donc, si on a suivi la thèse iconologique du présent ouvrage, humain, animaux et « cailloux » compris), il convient de souligner combien de telles expériences ne sont jamais anodines. Si elles tentent de construire des espaces d'entente, d'attention, de considération, elles nous confrontent dans le même temps à la dure réalité du vivant, à l'épreuve complexe qu'est l'engagement artistique, à la difficile tentative de faire avec les méandres de la pensée. C'est une épreuve, c'est un *travail* (Baumann, 2020).

Il conviendra donc de définir par l'exemple ce qu'on entend par « design convivial » et de préciser les déplacements épistémologiques proposés. Au départ, la convivialité, c'est cette rencontre sociale qui se fait autour d'un bon repas. Thierry Paquot écrit à ce sujet : « On le voit, la *convivialité* est d'abord un état d'esprit, une façon d'être avec autrui qui efface les différences socio-économiques et rassemble aimablement des individus au caractère tranché et singulier en une même communauté quasi égalitaire. La convivialité n'homogénéise pas mais pacifie et socialise, elle admet chacun autour de la table sans aucune distinction de statut ni hiérarchie sociale. » (Paquot, 2020, en ligne). C'est la première vocation de la méthode Melville.

Toutefois la convivialité, telle qu'elle est pensée par Illich, vise à l'autonomie des personnes dans leurs rapports respectifs et vis-à-vis de leur environnement. « J'appelle *conviviale*, écrit encore Illich, une société où l'outil moderne est au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes. Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil » (Illich, 2004, p. 456). Dans ses études de référence des travaux d'Illich, Thierry Paquot résume ainsi :

« Il y a donc deux convivialités, l'une qui se veut "sympathique" et l'autre, plus exigeante, qui réclame un "art de vivre" caractérisé par la survie, l'équité et l'autonomie créatrice, trois attitudes qui, réunies, dépassent largement ce que chacune promet. Là, le "monopole radical" (l'école pour apprendre, l'hôpital pour se soigner, les transports publics pour se déplacer…) et les "professions mutilantes" s'effacent, laissant la place à l'auto-organisation décentralisée de petits groupes » (Paquot, 2022, en ligne). Telle est la double ambition très générale de la méthode Melville, développer un état d'esprit, la survie, l'équité et l'autonomie créatrice.

Aussi, le design enseigné n'a pas pour sujet le design en tant que discipline, mais un design (non formel) du processus d'apprentissage en tant que tel, qui passe par l'expérience de création et la collaboration. Ce design convivial, on l'aura compris entre les lignes, ne se départit pas pour autant de problématiques liées à la production d'objets, puisqu'il investit ce champ ouvert de la production d'objets *intermédiaires* et *libres* (j'en parlerai plus bas), à laquelle prennent part les créations artistiques. Autrement dit, le sujet se situe à la croisée de la pédagogie et de l'épistémologie, puisqu'il porte à la fois sur une étude de la généalogie de l'acquisition des connaissances (Foucault, 1966), ainsi que sur ses modalités de transmission.



Je me propose de décrire et d'analyser platement cette méthode Melville que j'ai conçue comme un outil et un instrument sensible. Mais, on l'aura compris, c'est un outil conçu avec une arrière-pensée, qui est de nous permettre d'infléchir un style de vie. La méthode Melville, c'est la mise en œuvre du principe fondamental de création permanente qui motive ce livre. Je m'appuierai sur une base de neuf workshops réalisés entre décembre 2018 et mars 2023 à l'Université Bordeaux Montaigne. J'évoquerai d'abord leur conception et les intentions qui sont les miennes. Ensuite, et pour finir, j'aborderai sa réception sur la base d'une consultation réalisée auprès des participant·es en mars 2023.

J'ai écrit ce texte comme un module complémentaire greffable sur la méthode Melville. En effet, si le squelette a déjà fait l'objet de publications (Baumann, 2020), ses commentaires restaient absents du cycle melvillien. Néanmoins, à une exception près (workshop de 2018), chaque cession de terrain a fait, au préalable, l'objet d'une explication commentée de cette méthode. Ce texte, au ton relativement oral, fixe les bases de ce que je présente oralement aux collaboratrices et collaborateurs qui participent à ces projets. À l'image de ses ambitions premières, il vise la simplicité, la clarté et l'absence de sous-entendu, et se départit des détours théoriques inutiles. Le lecteur ou la lectrice critique cherchera en vain ces parallèles théoriques. Délibérément, il n'y en a pas, ce qui pourrait faire l'objet d'un autre texte.

SAINT-PONS-DE-THOMIÈRES WORKSHOP MARBRES 230205-11_avec Anna Tomaszewski, tout le groupe de l'ancienne carrière du Resplandy, avec Taslima Bakhta-Nellis, Heidi Barré, Timéo Boisson, Alice Chan-Ashing, Claire Commes, Johanna de Azevedo, Anne-Claire Gousset-Lacroix, Laure Grellety, Ismaël Jean-Baptiste, Elina Moreno, Adeline Nebor

32
CORPUS D'ÉTUDE

LE CORPUS D'ÉTUDE

Sur la base de la trentaine de situations de recherche-création que j'ai pu expérimenter sur le terrain, j'ai retenu neuf workshops assez récents que j'ai encadrés et pour lesquels j'ai pu rassembler des retours critiques que j'évoquerai plus bas.

Résumons ces projets ainsi :

1°- *Le radeau*[6], réalisé en décembre 2018, avec 21 personnes, étudiant·es de Licence 2 et 3, Master 1 et 2 et Doctorat en arts de l'Université Bordeaux Montaigne et cinq professeur·es et artistes (Stéphane Abboud, Pierre Bourdareau, Anne-Perrine Couet, Guillaume Delamarche et moi-même) dans le cadre d'une semaine de résidence à l'espace d'art contemporain Le Bel Ordinaire, à Pau. Le travail portait sur une approche de systèmes formels frugaux et croisait cinq champs liés à la vidéo, le design, l'illustration, la conception graphique et la sculpture / installation. Ce projet a donné lieu à une publication auto-éditée en risographie, *Le Radeau*. Ce projet est à l'origine de la mise en place de la méthode Melville (cf. p. 81 de ce livre...).

2°- *Otchak*, en février 2021, résidence d'une semaine au Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA (en plein confinement lié à la crise Covid), avec 15 personnes, étudiant·es de L2, L3, M1, M2 et Doctorat en arts, avec Alex Pou (artiste vidéaste) et Stéphane Abboud (professeur vidéaste). Réalisation du film *Otchak, république éphémère*[7].

3°- *Cairn*[8], en mars 2021, avec 9 personnes, étudiantes de M1 et Doctorat en art, cession d'une semaine dans le Jura, accueillie par la mairie du village du Frasnois. Nous y avions expérimenté la relation entre travail et regard (en plein confinement lié à la crise Covid). Nous avons publié en autoédition l'ouvrage *Cairn, expérience sur le travail du regard*.

4°- *De longs échos qui de loin se confondent*[9], en novembre 2021, avec 15 personnes, étudiant·e·s de M1, M2, Doctorat en arts, et Anna Tomaszewski (artiste) et Augustin Dupuy (artiste sonore), dans la vallée du Célé, dans le Lot, autour de l'expérience sensible et auditive des grottes. Projet de disque vinyle et poster resté inachevé.

6 Plus d'informations sur la page : https://www.mobydickproject.com/epilogue-2/s
7 Film consultable sur le Site Moby-Dick Project, https://www.mobydickproject.com/otchak/
8 Plus d'informations sur la page : https://www.mobydickproject.com/cairn/
9 Plus d'informations sur la page : https://www.mobydickproject.com/de-longs-echos/

5°- *The Whiteness of the whale*[10], en juin 2021, avec 8 personnes, étudiantes en M2 et Doctorat en art, et Peter Soriano (artiste). Réalisation d'un *wall painting* dans la salle d'exposition Alban Denuit de la Maison des Arts, à l'Université Bordeaux Montaigne, autour du chapitre 42 de *Moby-Dick,* « La blancheur de la baleine » (une branche du projet Moby-Dick). Ouvrage publié aux Presses Universitaires de Bordeaux, *The Whiteness of the whale,* juin 2022.

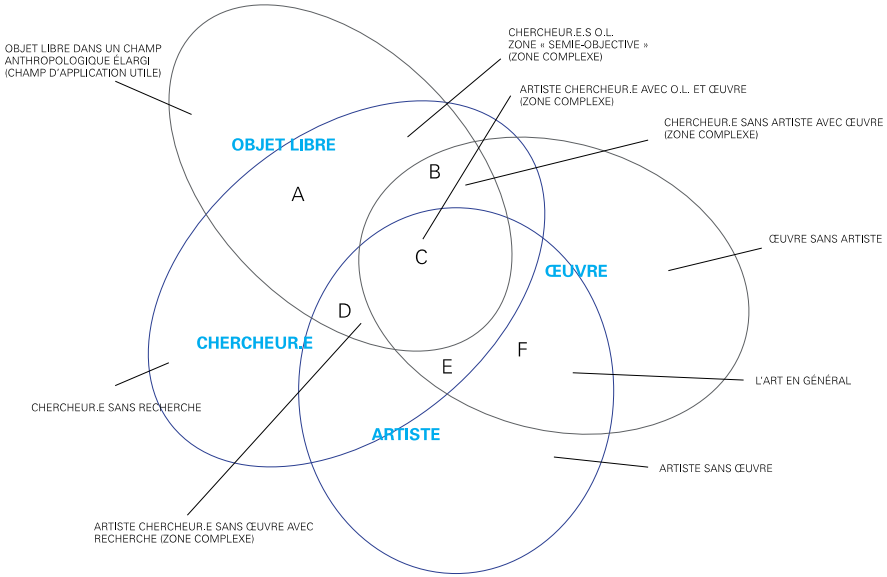
6°- *Zone blanche, un film sans caméra*, en février 2022, avec 15 personnes, étudiant·es de L2, L3, M1 et M2 en arts, et Stéphane Abboud (professeur vidéaste). Expérience de déconnexion totale sans aucune connexion Internet, téléphonique, ni outil numérique. Réalisation d'un film sans caméra, basé sur l'observation, l'écoute, l'odorat et l'écriture. Réalisation de l'auto-édition, *Zone blanche, un film sans caméra*, accompagnée d'une lecture performée.

7°- *Collaborer avec le vivant*, workshop développé en novembre 2022, avec 18 personnes, étudiant·es de M2 et Doctorat en art, et Anna Consonni (doctorante, artiste-chercheuse). Accueillis en résidence au Centre international d'art et du paysage de Vassivière en Limousin, nous avions engagé une série d'expérimentations sur les modalités de développement d'un travail collectif autour de la problématique du vivant. Autoédition imprimée en risographie, *Collaborer ~~avec le vivant ? Collaborer~~ avec le vivant ?*

8°- *Cailloux*, en février 2023, avec 14 personnes, étudiant·es de M1, agrégation, post-master en art, et Anna Tomaszewski (artiste), dans les marbreries de Saint-Pons-de-Thomières. Travail autour de l'étude et l'expérimentation des marbres. Édition *Marbres*, publiée aux Presses Universitaires de Bordeaux, dans la Collection « Un artiste, des étudiants », 2025.

9°- *Bosquet*, en mars 2023, avec 11 personnes, étudiantes en M1, M2 et post-master en art. Une semaine de workshop à Montgreleix, dans le Cantal. Workshop adossé au projet de recherche *Bosquet* (Jean Arnaud, Pierre Baumann) développé dans le cadre du programme *Épistémologie depuis les arts* (dir. Damien Beyrouthy, Aix-Marseille Université). Réalisation du film *Titan*[11] et autoédition d'un ensemble de textes avec présentation publique à Aix-Marseille Université en juin 2023.

10 Plus d'informations sur la page : https://www.mobydickproject.com/ch42-wow/
11 Film consultable sur le lien : https://vimeo.com/813450734/e94a6e7f7d



33
ARTISTE / CHERCHEUR·E LE DIAGRAMME

ARTISTE / CHERCHEUR·E – LE DIAGRAMME

Ces neuf exemples relèvent d'expériences de recherche-création et les objets qui sont produits présentent la particularité d'être à la croisée de la recherche et de la création. Une telle conception générale nécessite d'interroger la nature de ces expériences. Comment doit-on nommer ces expériences de création ? Sont-elles des œuvres ? Des objets design ? Des objets de recherche ? Autre chose ? À l'angle de cette double nécessité, en tant que fonction sociale et fonction épistémologique, il convient donc de réfléchir systématiquement à la nature des formes qui sont créées, que j'ai fréquemment qualifiées d'*objets libres*. Ces objets libres qualifient ces productions, dont le statut est intermédiaire, à la croisée de la recherche et de la création, et qui répondent par conséquent à des attentes variables, voire divergentes. Mais les objets libres, dans un contexte anthropologique élargi, permettent de qualifier des formes d'existence plus fluides disséminées dans nos espaces de vie, là en quelque sorte où la pensée artistique se tapit sans en avoir l'air. Plus haut, j'ai évoqué leur diversité formelle possible, qui résulte d'une prise d'autonomie de la production vis-à-vis des principaux schémas établis quant à la production des œuvres, d'une part, et la production de données de recherche, d'autre part.

Aussi, lorsque nous travaillons à ces projets pédagogiques, chaque étudiant·e est invité·e à définir relativement intuitivement dans

DIAGRAMME LES ZONES DE LA RECHERCHE EN ARTS (FAIRE COMME CONDITION)

un premier temps, puis de façon plus rationnelle, sa position et la nature de ses productions au sein d'un diagramme très rudimentaire. À lui seul, ce travail est un sujet complexe qui fait l'objet d'approfondissement en séminaires de master 2.

Le diagramme fait apparaître schématiquement deux types de personnes, l'une artiste, l'autre chercheuse, et deux types de productions d'objets, des œuvres ou des objets de recherche, que j'ai appelés des *objets libres*. Chaque territoire se superpose. Je ne développerai pas ici verbalement ce qui s'exprime clairement visuellement dans le diagramme : toute la richesse de la réflexion est contenue dans le fait que chacune et chacun peut tenter de situer son identité (comment est-ce que je me pense ?) et ses productions (quelle fonction est-ce que j'accorde à ce que je crée ?). Si l'idée dominante donnerait à penser qu'une formation artistique a pour ambition de former des artistes à réaliser des œuvres, et donc à entrer dans une logique de production cernée par un cadre social prédéfini, notamment par des économies marchandes et ou de diffusion institutionnelle, on sait combien la plupart de nos formations contribuent aussi à déconstruire ce stéréotype. Toutefois, pour beaucoup d'étudiant·es qui s'inscrivent en Master Arts, ce travail reste bien souvent à faire. L'expérience consiste à se projeter dans le diagramme et à discuter cette projection, à en faire le récit pour que peu à peu chacune et chacun s'en empare et infléchisse la conception même de son travail. Chacune de ces situations d'échange prend appui sur quelques explications et convoque des exemples représentatifs. Nous avons souvent constaté que la dialectique artiste/chercheur·e présente quelques schématismes, et qu'il faudrait associer ou poser à côté celle du commissaire d'exposition en particulier. Or, de fil en aiguille, nous sommes souvent aussi amenés à prendre en compte d'autres activités qui, elles aussi, investissent la créativité artistique, comme celle de l'artisan ou du designer… Il est donc convenu qu'en-dehors, ou à la croisée de ces sphères, d'autres peuvent apparaître et elles doivent, elles aussi, faire l'objet de discussion. Un jour, on a même discuté de la place que pourrait prendre un thanatopracteur (projet professionnel d'une étudiante) dans ce diagramme. À ce stade assez spéculatif et théorique se joue un point fondamental, évoqué par Illich, qui est celui de la perte du monopole. Au même titre qu'il n'y a pas que l'école qui enseigne, il n'y a pas que l'artiste qui fait de l'art, ce que fait l'artiste n'est pas toujours de l'art, et ce qu'on appelle art doit être pensé autrement dans ce contexte anthropologique élargi.

L'expérience du workshop vient ensuite pour tester cette prise d'autonomie de la figure de l'artiste comme de celle de la recherche en arts. Par conséquent, on pourra penser le diagramme comme une petite carte perpétuelle qui permet de se situer à un moment donné, notre situation et les formes que l'on produit étant variables dans le temps. Toutefois, j'emploierai une autre image « conviviale » incongrue. Le diagramme est un peu comme un sous-bock. Il présente une image simple et lisible, un message lapidaire à partir duquel on peut penser. Il se place entre le verre et la table, il se manipule (parfois de manière acrobatique), se retourne, se fait tourner. Il n'a pas beaucoup de valeur. On peut l'annoter, il prend les marques, absorbe l'humidité, est antidérapant. Autrement dit, il se charge des réflexions et des échanges sociaux. On peut s'en passer, mais il est bien utile.

34
MÉTHODE MELVILLE

MÉTHODE MELVILLE

La méthode Melville fut donc élaborée empiriquement et synthétisée pour clarifier une manière de conduire des phases de recherche création. Elle prend appui sur les différentes situations de terrain de recherche que j'ai expérimentées dans ce cycle melvillien au Chili, avec Thomas Smith et Chloé Bappel notamment, au centre Giono à Manosque, ou encore au Canada autour de 2019. Elle tient bien évidemment compte d'un certain nombre d'attendus propres au développement de la recherche, notamment quant à l'importance de produire des « livrables », dans lesquels sont contenus des analyses. Aussi, qu'en est-il d'un livrable pour qui développe une pensée plastique ? Le design de ces objets peut-il sortir du cadre établi de l'article, *poster* et autre produit académique, au profit d'une réalisation filmique, documentaire, d'une enquête photographique ou encore d'une exposition contenant un appareil d'objets divers ? Quelle attention accorder à la faculté de démonstration visuelle (ou sonore) propre au médium plastique et en dehors des constantes discursives ? En contrepartie, comment tenir compte de cette part souvent taxée d'inexplicable de l'expérience artistique ? Comment entretenir cette tension sensible qui dépasse toute forme de verbalisation ? Plus précisément, comment verbaliser à côté, mais pas sur ? Comment faire comprendre que l'expérience du réel est d'abord une manière d'*armer le regard* (Vertov, 1926), une façon de construire une relation (par le cadre, la disposition, le geste) ? Autant de questions levées, et encore beaucoup d'autres éludées ici, que la méthode Melville a tenté d'aborder, sinon de front, tout au moins empiriquement et explicitement.

De manière générale, la méthode consiste à identifier les composantes à prendre en compte dès lors qu'on souhaite développer une activité de recherche-création sur le terrain. J'ai pu constater que, si on omet certains aspects de cette méthode, ça marche moins bien. Je le réécris, par méthode j'entends *outil* et *instrument*, jamais *recette*. Chaque workshop commence par poser et commenter cette méthode. Elle est rédigée aussi simplement que possible afin qu'elle puisse être appréhendée par le plus grand nombre et également discutée par le plus grand nombre. Toutefois, ce n'est pas parce qu'on applique à la lettre cette méthode que ça marche. Je reviendrai plus bas sur ce qu'on peut entendre par « ça marche ».

À l'image du diagramme, j'ai imaginé la méthode Melville comme un outil pratique, rudimentaire et polyvalent, pour faciliter l'apprentissage de la recherche en art. Si le diagramme est un sous-bock, la méthode Melville est un couteau suisse. Les outils d'un couteau suisse sont fondamentaux : lame coupante, poinçon, scie, pince à épiler, ouvre-boîte, épingle, etc. Ils n'ont rien d'original, sont toutefois présents car utiles, voire nécessaires, et d'excellente facture. Comme n'importe quel outil, ce couteau suisse peut rendre service, il induit certes un style de gestes, mais il ne supplantera jamais la capacité de création de celle ou de celui qui l'emploie. La méthode Melville, telle que je la décris plus bas, ne saurait, de la même manière, se satisfaire d'un énoncé général tel que je viens de le faire pour les accessoires du couteau suisse. L'efficacité de chaque accessoire est déterminée par les qualités de sa conception et de sa facture (forme, matériaux). Usant intensivement de l'analogie, j'écrirai qu'il en est de même pour les accessoires de la méthode Melville. Les nommer permet de déterminer ce qui est nécessaire, mais pour bien faire chaque accessoire doit être décrit, commenté, analysé et façonné, afin d'incarner cette recherche de qualité inhérente à la convivialité. Dans le cas présent, il faudra faire avec la nécessité, mais aussi avec la concision imposée d'un texte déjà très long. Il va de soi que, comme pour toute tentative de conception, si l'ambition est d'atteindre le meilleur, toute entreprise de conception résulte d'une suite d'ajustements successifs.

La méthode Melville part du principe que tous les membres de l'équipe sont au même niveau, enseignant·es et artistes contribuent à la production, cherchent et expérimentent ensemble. Toutes les tâches sont réparties (voir plus bas), chaque participant·e investit le rôle qui lui est propre au sein d'une communauté qui tente de faire ensemble. Horizontalité ne signifie pas équivalence.

Néanmoins, il est toujours très difficile de se départir de typologies ancrées. Le prof reste le prof, l'artiste l'artiste, etc., et le cadre général est maintenu dans un contexte pédagogique d'apprentissage. Quand un·e artiste est invité·e, l'esprit veut qu'on suive autant que possible le rythme et la dynamique qu'il ou qu'elle propose, afin de mieux comprendre par la collaboration ses approches, son regard et ses façons de faire. Les mécanismes et les sinuosités sont donc variables. Toute collaboration est d'abord une rencontre. Sur les neuf workshops sur lesquels cette étude prend appui, six furent construits autour d'une collaboration avec un·e artiste ou artiste-doctorante.

Les outils techniques qui permettent sa préparation sont très simples : un drive permet de partager l'ensemble de nos documents (budget compris), un réseau social fermé facilite les échanges, un outil de visioconférence permet de faire face aux échanges à distance, mon labo à la MSH-Bx (Maison des sciences humaines de Bordeaux) permet de rassembler l'équipe. Chaque participant·e doit remplir chacune des activités listées plus bas, sans exception.

La méthode Melville se résume aux trois temporalités fondamentales, propres à toute phase de recherche et de création :

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

II - TRAVAILLER - S'ENGAGER (TEMPS DE TERRAIN)
- investir : FAIRE ;
- enquêter > définir ;
- écouter (entretiens, observations, etc.) ;
- enregistrer, documenter ;
- tracer et cartographier ;
- noter et commenter (quelle que soit la forme) ;
- analyser + infléchir.

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

Tout ça permet d'adopter un positionnement collectif.

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

Telle est la grille de base. Viennent maintenant les commentaires que je livre généralement oralement à l'équipe, plus ou moins ainsi, souvent de manière plus développée, exemples à l'appui.

I – PRÉPARER

Cette phase préparatoire fait l'objet de plusieurs réunions de travail (environ quatre), elle permet à chacune et chacun de visualiser la méthode, d'investir un champ de recherche et de préparer son déplacement.

– conceptuellement ;

Consiste à identifier la problématique de travail, à poser des bases bibliographiques tant théoriques qu'artistiques, ou encore techniques, à imaginer des processus de travail, à se projeter. Chaque membre de l'équipe définit des hypothèses de travail, pose, en quelque sorte, ses spécialités, ce qui permet de commencer à voir comment le projet investit collectivement des perspectives variables et des traits communs. Cette approche permet de prévisualiser ce qui pourrait se déployer. Ce repérage et ces intentions sont bien souvent structurants pour la suite, mais peuvent aussi, dans certains cas, être totalement déplacés ou déconstruits, puisque ce qui se passe sur le terrain est toujours imprévisible.

Chaque participant·e rédige un petit pdf, qui contient texte et document, dans lequel il ou elle expose ses projections, ses premières prospections et ressources (bibliographie, références artistiques, cartographie, etc.).

Cette préparation conceptuelle et pratique permet de faire connaissance avec l'artiste (s'il en est). Elle est toujours accompagnée d'une rencontre sur une journée avec un·e invité·e, le cas échéant

l'artiste, ou une autre personnalité (directrice de centre d'art, philosophe, etc.) qui vient enrichir les connaissances préalables. Ces journées s'organisent autour d'une matinée d'échange libre avec l'invité·e au labo, en petit comité, et d'une conférence plénière l'après-midi.

– matériellement ;

Sur un document partagé sont méthodiquement listés tous les équipements que nous prévoyons d'emporter, à titre individuel et pour le collectif, en essayant de privilégier l'économie de place et la transportabilité. En fonction des projets, le matériel varie, s'adapte au sujet et au déplacement. Toutefois subsiste une base constante, sauf en de rares exceptions, outils numériques, caméras, appareils photo, ordinateurs portables, vidéoprojecteurs, enregistreurs, enceintes, etc. Chacun·e prépare des ouvrages à apporter, qui permettent de constituer sur place une bibliothèque de voyage. Avec le temps, l'apprentissage consiste à n'emporter que le strict nécessaire, strict nécessaire bien entendu variable pour chacun·e.

– sur le plan logistique ;

Sur un document partagé, lui aussi très simple, nous dressons une feuille de route qui prépare notre venue sur le terrain, contacts, temps de trajet, ressources essentielles. Y figurent la liste de matériel et toutes les informations qui permettent de gérer la « vie du logis » : liste et contacts des participants, conducteurs/conductrices, distribution dans les chambres, répartition des repas et de la vaisselle, liste de courses, etc. Chacun·e prend part, par petits groupes de deux ou trois, à ces différentes tâches. On tient compte des contraintes de chacun·e, de la diversité des régimes alimentaires ou des allergies. Aussi codifiée que puisse paraître cette organisation préalable, elle contribue fortement à la visualisation des activités qui accompagnent ces temps de workshop, qui doivent être partagées et assumées par l'ensemble du groupe. Plus fondamentalement, on touche là à la conception d'un espace élémentaire propice à la convivialité, qui consiste à partager un bon repas et ses savoir-faire culinaires, en assumant pleinement la polyvalence et l'autonomie des savoirs en tout point.

– processuellement (on doit avoir préparé une maîtrise : être entraîné)

Si une pratique de terrain est toujours le temps de l'expérimentation, de l'invention en réaction à ce qu'on découvre, on doit se préparer, s'entraîner tant physiquement et intellectuellement

que techniquement. C'est une des conditions pour que chacune et chacun puisse évoluer à l'écoute de ses sensibilités. On doit maîtriser son matériel (caméra, logiciel, outils, gestion des archives, etc.) et, pour ce faire, le tester et l'utiliser en amont. Aussi naturelle puisse-t-elle paraître, cette composante est souvent délaissée. De la même manière, avoir de bons vêtements et des chaussures adaptées constituent souvent un angle mort de la préparation. J'ai l'impression ici de rédiger un manuel de trekking mais il est certain que toute activité artistique, dès lors qu'elle se confronte au terrain (naturel ou urbain), à une météo parfois rude, sinon capricieuse, exige un minimum d'anticipation. Préparer sa forme physique et mentale, sa disponibilité et sa solidité intellectuelles constitue enfin un dernier point déterminant. Tout workshop sur le terrain est animé par la mobilité (il n'est pas rare de marcher une quinzaine de kilomètres par jour, il n'est pas rare de changer de stratégie de travail), par de vifs échanges intellectuels, par de longues journées de travail et des temps de sommeil parfois courts. Si cette intensité est vécue et investie variablement par chaque membre de l'équipe, l'anticipation de cette activité inhabituelle n'est pas à négliger. C'est le temps, parfois encore trop abstrait, où on nomme ce qui peut advenir, où on pare à la panne d'imagination et imagine comment y répondre. La méthode part du principe que ces temps courts d'expérimentation artistique, d'une semaine, permettent, dans un format réduit, d'avoir une représentation réaliste de ce que peuvent être les aléas d'une démarche artistique ou de recherche, développées en général sur des temporalités beaucoup plus longues.

– économiquement.

On sait combien les établissements universitaires français, en sciences humaines en particulier, rendent souvent complexes l'obtention de subsides nécessaires au développement de projets pédagogiques alternatifs. Néanmoins, on fait avec. De surcroît, il est toujours idéologiquement primordial de considérer qu'on doit faire bien avec peu. Dans ce contexte, toute l'équipe est informée de l'enveloppe obtenue (en général 3000 ou 4000 euros, pour une session qui permet de faire fonctionner une équipe d'une quinzaine de personnes pendant une semaine) sur la base de laquelle nous construisons un projet budgétairement équilibré : définition du site, logement, nourriture, rémunération d'artiste, frais de transport, achat de matériel.



36
TRAVAILLER S'ENGAGER

II - TRAVAILLER - S'ENGAGER

Arrivé sur le terrain, on dispose en général de cinq jours pleins de travail. Bien que résolument variable en fonction de chaque dispositif et artiste invité, le rythme de la semaine débute presque toujours par une phase d'observation, d'approche et de test qui dure souvent deux jours. Les deux jours suivants permettent de rentrer au cœur même de la production et le dernier jour est généralement dédié à la préparation de la phase de production/restitution. Autrement dit, c'est très court. Avec le temps, j'aurais tendance à penser que c'est trop court : comment faire vraiment avec le terrain sur des périodes si brèves ? Partir plus longtemps !

Chaque matin et chaque soir, le groupe fait un point collectif sur le travail en cours et sur les aspects logistiques à ajuster. Ces échanges, plus ou moins longs, permettent de dresser un état des lieux de ce qui s'est fait et de se projeter collectivement dans ce qui va se faire collectivement et individuellement. L'ambition est de permettre à chacune et chacun de visualiser sa position et ses activités dans l'écosystème collectif. Ces échanges, nécessaires, doivent laisser la parole à chaque membre du groupe. Il faut parfois la donner car elle n'est pas facile à prendre pour tout le monde. Toute proportion gardée, l'expérience de ces neuf terrains montre que plus ces discussions sont courtes, mieux c'est. S'il n'est toutefois pas rare que nous conversions pendant plusieurs heures, ces échanges d'idées n'ont de valeur que s'ils participent à la logique collective du faire et à l'analyse de la genèse des formes.

JURA
WORKSHOP CAIRN
210314-20_espace de travail et campement,
avec Anna Consonni, Johanna de Azevedo, Manon Guenard, Jaulène Lachaud, Sarah Martin, Elina Moreno, Nativa Pasquali, Laura Saincrit, Albane Simon, Marie Som

– investir : FAIRE

Derrière ce petit mot, *faire*, se loge le fondement de toute expérience de recherche-création et, sans aucun doute, l'une de ses plus complexes injonctions. Qui a expérimenté ce type de situation, mais plus largement une situation de création ou de recherche, fut un jour ou l'autre confronté à ce plaisir ou cette difficulté. D'apparence laxiste, la méthode pour investir le faire est, dans un premier temps, de *laisser faire*. Cette mise en action consiste à prendre appui sur quatre principes.

Le premier principe mise sur la préparation : ce qui a été anticipé peut faire programme à mettre en œuvre. Le deuxième procède par mimétisme et incitation collective : une avancée en groupe ou aux côtés de l'artiste aide à tester des formes, des mécanismes ou des observations. Le troisième fait confiance à la rencontre inédite avec un lieu, des personnes, des formes, des matériaux : ce qui est neuf incite au rapprochement. Le quatrième, et non des moindres, certainement le plus éprouvant pour chacun·e, consiste à accepter la fragilisation que suscite le doute : si on se demande parfois ce qu'on fait ici, il faut être attentif à cette mise en crise du faire. Pour certain·es, voire la plupart, indéniablement l'expérience sensible est démultipliée et agit toute seule. Toutefois, sans exception j'ai pu observer chez d'autres, et quel que soit l'âge ou le niveau de formation, même chez les doctorant·es et collègues, comment ce temps du doute se traduit parfois par une panne de l'imagination, une difficulté à trouver sa place. Elle peut toucher n'importe qui. Quelles qu'en soient les raisons, elle doit être interrogée, elle révèle une réticence à être là. L'envers de ce retrait, ce serait l'adhésion, la sensibilité, la disponibilité, l'écoute, la force de création, la capacité à construire une relation (avec les individus, le territoire, les formes du vivant, les matériaux), l'humilité de devoir repartir à zéro. Ce qui m'a longtemps paru comme un achoppement pédagogique, ce fait de mettre ainsi certain·es étudiant·es ou collaborateur et collaboratrice face à ce qu'on pourrait appeler « un moment de solitude », m'apparaît désormais plus sereinement comme « un moment de vérité », qui touche à l'essence même de la recherche et de la création. La complexité et le caractère discutable de l'approche pédagogique que je cherche à construire viennent de la double responsabilisation de l'individu qui est laissé libre de faire (ou de ne pas faire) — pour un temps au moins, puisqu'à partir du milieu du séjour les objectifs sont recentrés, les activités coordonnées en cherchant à suivre, le cas échéant, les directions que veut donner l'artiste — et qui a également à charge de porter la pédagogie qu'il ou elle investit.

Autrement dit, la conception de la méthode Melville prend appui sur une logique du faire qui vise le partage des responsabilités et le travail sur sa présence, sur sa position. C'est en ce sens que l'outil Melville prétend être un outil convivial. Paraphrasant Illich, l'outil Melville *se conjugue en termes d'être* (Illich, 2005, p. 483).

Le verbe faire trouve son origine dans le terme latin *facere,* qui signifiait à l'origine « placer, poser ». Il est également par la suite investi du sens de « causer », « exciter », « travailler ». Le faire signifie encore par la suite « être la cause que » et « accomplir ». Se trouve ici contenu l'essentiel de ce qu'on peut entendre par expérience du faire. Les prémices du faire ne s'embarrassent pas de la technique, ne s'embarrassent pas de l'outil. Le faire est d'abord une expérience du placement et de la disposition : placement dans un ordre défini des formes et des matériaux, comme de son propre corps, de son propre regard, de son oreille, de tous ses sens. Avant d'être transformation, le faire est d'abord agencement. Il est ensuite l'origine même de la création, sa cause première, son excitation, la mise en mouvement du corps et du psychisme. Quand je marche, je fais. Quand je lis, je fais. Quand j'écris, je fais. Quand je dessine, naturellement je fais, comme quand je filme, taille ou pose des pierres sur un mur, je fais. Enfin, le faire est donc aussi un accomplissement. Ce qui est fait est fait, existe ou a marqué sa trace. Les objets se sont déplacés, la pensée s'est chargée de lectures signifiantes, les mots se sont agencés sur la page. Quand je fais, je pense avec des intensités potentiellement variables. Faire est un verbe extrêmement satisfaisant car il induit la modestie. On fait souvent des petites choses, alors qu'on crée ou réalise plus ambitieusement un grand ouvrage.

Faire est un travail, une épreuve de la continuité et de la discontinuité, l'approche anthropologique et ethnologique de Tim Ingold parle de *confluence* (Ingold, 2017), de *processus*. Cette épreuve du faire ne dissocie naturellement aucune d'elles (continuité, discontinuité), ce qui explique que ne sont jamais dissociées les formes du faire. Toutes les actions sont liées entre elles, entre marcher, observer, tailler, filmer, photographier et j'en passe, entre lire, écrire, parler, échanger. Ce qui importe, c'est la logique de construction. La création est une construction par disposition. Elle fait apparaître, mais se nourrit aussi d'expressions discrètes (écouter, observer) ou évanescentes (un rond dans l'eau). Le faire est une expérience du changement. Il me semble qu'il s'agit là d'un des aspects les plus intéressants de ces expériences de terrain conduites avec les étudiant·es. La logique du changement

doit être de deux ordres. Premièrement, elle vise la création de formes de recherche-création au sens très large (une pensée collective identifiable est une forme de recherche-création), elle traduit une transformation, une création et une compréhension. Deuxièmement, elle transforme également l'actrice ou l'acteur de ce changement. Elle l'enrichit d'un savoir nouveau, d'une expérience approfondie (expérience plaisante ou déplaisante, ce n'est pas la question).

– enquêter > définir ;

L'enquête va avec le faire. Ainsi verbalisée dans la liste des activités à déployer, elle suggère que toute expérience est d'abord une tentative de compréhension et les outils naturels de l'enquête y contribuent, en dehors même de chercher à savoir si c'est de l'art ou pas. Sur un terrain, on cherchera toujours à comprendre son organisation, sa géographie, son réseau de fonctionnement, telle que la distribution de ses petits cours d'eau (projet *Bosquet*), telles que les méthodes de tranformation du marbre (projet *Cailloux*).

L'enquête est un terme facile à appréhender. Les activités et les gestes qu'elle induit sont faciles à mettre en œuvre, s'expriment presque intuitivement. On scrute le sol sous tous les angles, on se met à quatre pattes, on renifle, on prélève, on observe avec attention, on monte et on démonte un objet. En résumé, on cherche à comprendre les mécanismes d'une situation, à résoudre l'énigme, d'une architecture, d'une ou plusieurs personnes, d'un animal, d'une plante, d'une pierre, d'une organisation, d'une structure sociale. L'enquête induit le retrait. Le mot enquête est, dans le cadre d'un workshop, un petit outil très utile parce qu'il présente trois avantages. Il fait oublier l'injonction à la « création artistique », qui peut bloquer. Il nous jette dans le faire. Enfin, il introduit, par la bande, une logique de déclinaison et de systématisation : pour bien comprendre, il faut répéter l'opération, l'approfondir, « tourner autour du pot » jusqu'à épuisement. Dès lors qu'on place un appareil (vidéo, photo, enregistreur, etc.) ou un outil (un marteau et des clous, un crayon, de l'acide) dans les mains, la forme apparaît naturellement et, en règle générale, traduit toute la richesse (mais aussi les défauts) du travail de réception[12]. Toute expérience de recherche-création a fort à voir avec l'enquête.

12 Sur ce point, le workshop *Zone blanche, un film sans caméra*, fut l'occasion de révéler les acuités d'observation et d'écoute indépendamment de l'usage des appareils, puisque nous les avions évacués. Cameraman, preneur de son, preneur d'odeur ou actrices enregistraient leurs captations sous forme de prise de note écrite.

– écouter (entretiens, observations, etc.) ;

Toute approche du terrain nécessite d'être particulièrement attentif aux propriétés vernaculaires du territoire investi par l'équipe. Si la brièveté de ces interventions rend parfois difficile cette logique de la rencontre, du rapprochement et de l'écoute, non seulement elle est déterminante, mais nécessaire. Sans exception, les rares fois où nous ne nous y sommes pas appliqués, nous avons dû faire face à des erreurs de trajectoire et d'interprétation. Toute proportion gardée, nous avons eu un usage déplacé de certains sites (ce fut le cas pour le projet sur les grottes), appréhendé comme un espace atelier plutôt que comme un milieu.

Concrètement, écouter va naturellement avec l'enquête et se traduit toujours, en particulier, par une démarche d'entretiens ou de conversation avec des acteurs du milieu au sein duquel nous évoluons. Quel que soit l'usage ultérieur qui pourra en être fait, toute situation intègre des entretiens. Les personnalités sont diverses, artistes (y compris l'artiste invité·e), directrices de centre d'art, pêcheur, directeur de carrière, botaniste, etc.

– enregistrer, documenter ;

L'enregistrement et la documentation permettent d'abord de construire de l'archive, de faire l'inventaire visuel, sonore et textuel de ce qui se vit. On documente les entretiens, les activités du groupe, les situations géographiques, la convivialité des repas, etc. Ensuite, l'enregistrement prolonge naturellement le travail d'écriture plastique : toute documentation, comme toute autre production, doit être à même de s'interroger sur la qualité du document qu'elle produit. Qu'est-ce qui fait qu'une image est bonne ? On tente à chaque fois d'identifier ces critères : cadrage, lisibilité, opportunité du document, etc. Autrement dit, la documentation est elle-même un exercice de construction. La frontière entre écriture artistique et écriture documentaire est évidemment poreuse, et on pourra qualifier ces objets d'*intermédiaires* puisqu'ils contribuent à la production de la recherche.

– tracer et cartographier ;

Chaque workshop dessine des diagrammes et on emploie un bagage de cartes, cartes IGN (Topo IGN) et satellite en particulier. On définit les trajets routiers, on étudie le terrain de travail et on dessine toujours des tracés qui permettent de relever les déplacements dans l'espace de l'équipe, mais aussi dans le temps (ligne temporelle pour un film par exemple) et conceptuellement. On nomme les territoires de recherche de chacune et chacun. En résumé, on investit tous les aspects qui permettent de se situer

et de visualiser ces situations. Aussi, il y a une forte continuité entre les productions cartographiques et les diagrammes. Ils ont en commun la force imageante par le changement d'échelle, la simplification, la réduction des signes, la traduction visuelle et la tentative de hiérarchisation des données. Souvent, ces tracés sous-tendent le montage des productions formelles : film, édition, installation, activités des équipes sur le terrain. Ces tracés sont des formes plastiques à part entière. Ce sont explicitement des objets conviviaux, des images de pensées.

– noter et commenter (quelle que soit la forme) ;

La notation complète le travail d'écriture formelle. On écrit sur des carnets, son ordinateur, sa tablette ou sur son téléphone. On fixe des idées visuelles, on dessine, on filme, on photographie, on réalise des tests d'assemblage, etc. La notation n'est pas exactement la même chose que la documentation ou que la création de forme (même si elles sont hybridées). La notation est le temps où se cristallise une idée. On la note pour ne pas l'oublier, on fixe l'essentiel afin de pouvoir y revenir : filmer encore, observer plus longuement, construire autrement, etc. La note est le temps du test, c'est-à-dire du premier instant où l'on touche la chose, là, à cet instant où l'idée imparfaite, mais formidable, est saisie. Assortie de son commentaire (ou pas), avant de qualifier un médium, elle fixe une idée. Il va de soi que l'expression de cette idée, dans le contexte de la recherche-création, va presque toujours avec la construction d'une forme : l'idée c'est la forme.

– analyser + infléchir.

Ce qui se produit modifie toujours ce qui suivra. Fondement même de l'expérience de recherche-création, de recherche et de création, on passe son temps à chercher à comprendre ce qui se passe. Parfois on sait qu'il se passe quelque chose, mais on ne comprend pas. Parfois on ne sait pas qu'il se passe quelque chose. Parfois encore, on comprend ce qui se passe, mais on ne parvient pas à faire avancer la forme. Toutefois, bien souvent, l'observation et l'analyse continues permettent de comprendre ce qui se passe et ce qu'il est désormais possible de faire. Toute la complexité de l'expérience est contenue dans le croisement des analyses individuelles avec celles qui sont collectives. Chacune et chacun a à charge d'analyser ces faits et gestes, pour soi et pour les autres, équilibre fragile à trouver. Cette collaboration intellectuelle est un travail vite affaibli par le lâcher-prise. Les séances d'échange du matin sont notamment le lieu de verbalisation de ces analyses et des infléchissements à apporter. Chaque matin, avant le début

du travail, qui commence en général vers 8h30, pendant une petite heure, parfois plus, parfois moins, nous prenons le temps d'analyser ce qui s'est développé collectivement, ce qui a été produit par chaque membre de l'équipe, afin d'identifier la valeur de ce qui s'est fait et les problèmes rencontrés, de tenter de comprendre le mouvement que souhaite initier l'artiste invité·e, de relever les aspects logistiques à gérer, pour en faire la synthèse au groupe en début de journée.

– s'organiser, faire avec l'imprévu et l'incertitude (on cherche) ;

Toute cette organisation, qui pourra paraître, par certains aspects, millimétrée, n'a qu'une seule ambition : privilégier l'expérience du faire comme entreprise de connaissance, expérimenter la construction d'une forme qui fait recherche au contact permanent avec l'imprévisibilité du terrain et l'incertitude même de toute démarche de création. La méthode Melville est un couteau suisse. On peut nommer chacun de ses accessoires. Il donne indirectement quelques clés pour penser la place de l'art dans nos structures sociales, mais il ne se substitue pas à l'intelligence de chacune et chacun. J'évoquais plus haut la complexité et l'importance des « moments de solitude » que les chercheuses et chercheurs peuvent parfois vivre. Le dispositif des workshops prend appui sur un principe d'immersion qui consiste, délibérément, à définir un terrain incertain, non maîtrisé, *étranger* et réaliste par rapport à la plupart des situations indécises de la recherche, pour voir comment infléchir les trajectoires.

– assurer la logistique ;

On l'aura compris, l'esprit de ces situations de travail est guidé par la totale continuité entre tous les espaces de vie et une implication pleine et entière. Je dirais même, considération un peu extrême pourrait-on penser, que le temps du sommeil est également le temps où les idées et les problèmes de création trouvent parfois leur solution. « La nuit porte conseil ». Plus raisonnablement, le suivi logistique prend part à l'acquisition de la méthode. Repas, vaisselle, petites courses, entretiens de la maisonnée sont pris en charge par l'ensemble du groupe, de manière organisée et répartie. Une ou deux personnes suivent le budget, mais tout le monde sait ce qu'il en est. Ces temps de vie sont importants et on profite de ces différents temps partagés pour prolonger les échanges… ou parler de tout autre chose. Cette vie en collectivité est toujours bienveillante, attentive aux particularités de chacune et chacun, à la qualité alimentaire, à l'usage de bons produits, au caractère accueillant de l'habitation, mais elle n'est

pas toujours une expérience facile. On fait toujours avec les propriétés du lieu, pour ménager des espaces de travail adaptés, pour organiser une table centrale autour de laquelle on travaille et on échange. Cette table ressemble souvent à un grand poulpe fait de câbles, d'écrans, de chargeurs, de cahiers,… de bazar. On ménage toujours un espace pour notre bibliothèque partagée, ainsi qu'une zone de stockage et de maintenance du matériel et autres espaces de production. Cet agencement temporaire va avec une condition : prendre soin du lieu qui nous accueille et de l'ensemble du matériel. En général, le vendredi soir, après avoir partagé les résultats de notre semaine de travail… on fait la fête !

Toutes ces activités (faire, enquêter, écouter, enregistrer, tracer, noter, analyser, faire avec l'imprévu et gérer) permettent d'adopter un positionnement collectif.

III - TRAITER LES DONNÉES (APRÈS)

Une fois la session de terrain achevée, il va de soi que le travail n'est pas terminé. Cette phase de post-production est généralement celle qui manque le plus de motivation. On a l'impression d'avoir fini, on a tout donné, alors qu'une grande partie du travail reste à faire. En effet, toute activité de recherche-création, au même titre que toute recherche et que toute création, nécessite qu'on s'interroge sur la manière de montrer ces expériences. Un certain nombre des tâches qui suivent sont d'ailleurs déjà présentes pendant les workshops.

– rassembler / ranger / classer / perfectionner le traçage ;

Pendant la semaine du workshop, chacune et chacun gère ses données (images, sons, vidéos, textes écrits, notes de lecture, objets, etc.), les archive, les classe, les range, les organise. Ce travail se prolonge après le workshop. Ce temps de l'archivage est aussi un temps de hiérarchisation et de création. On sélectionne les bonnes séquences, on privilégie tel document plutôt qu'un autre. Ces documents rangés et hiérarchisés sont dupliqués, mutualisés et rassemblés sur un disque dur externe, dédié à ces workshops. Ce DDE sert en général de plateforme ressource pendant le workshop et après. Y sont posés les assemblages sources, notamment ceux utilisés pour les montages de films ou les maquettes de livres. Ce disque dur contient également une importante filmothèque et autres compléments bibliographiques. Ce temps de l'archive est aussi un temps de construction de la pensée de recherche-création. Objet intermédiaire par excellence, le disque dur externe incarne, parmi d'autres objets collectés, le centre de connexion de la démarche collective.

– observer, laisser décanter ;

Le temps d'après est aussi le temps où on renoue avec nos activités « normales ». On prend de la distance avec l'expérience souvent intense du workshop. Ce temps du recul, voire de l'oubli, est déterminant. Il permet au projet de sédimenter et, souvent, on voit plus clairement ce qui tient et ce qui tient moins bien. Le temps de l'oubli permet d'observer ce qui résiste. Certains workshops résistent mieux que d'autres et il convient d'identifier ces points de résistance. Avoir passé un bon moment est toujours une bonne chose, mais déceler les questions fondamentales qui surnagent est, en termes de recherche, certainement plus important.

– consolider (approfondir les sujets sur lesquels on est tombés) ;

Bien souvent, en cinq jours, les formes produites, objets, films, éditions, textes, etc., restent partiellement achevées. Le temps d'après nécessite toujours un travail de postproduction, qui consiste à consolider des réalisations personnelles et surtout collectives. C'est aussi le temps pour approfondir les lectures, pour prolonger le travail d'écriture. Sans aucun doute ce temps d'approfondissement est l'un des plus délaissés par la majorité des groupes. La principale alternative que j'ai trouvée, pour rassembler à nouveau les énergies, est de réaliser, selon les cas, une journée, voire un nouveau workshop pour travailler à ces formes de valorisation du projet.

– restituer, livrer (exposition, film, livre, communication) ;

Chaque travail de terrain s'attache à restituer le résultat de l'expérience, généralement en deux temps. Le premier temps consiste à faire état de ce qui a été réalisé à la fin du séjour. On essaye à chaque fois de proposer une présentation publique, on y convie les personnes rencontrées et on partage avec la structure qui nous a accueillis (centre d'art ou commune, par exemple). Dans un second temps, on finalise la construction de la forme collective et on la diffuse.

Les « livrables » peuvent prendre des formes multiples qui souvent se superposent. Le livre et le film en sont les expressions privilégiées. Sur les neufs workshops du corpus de référence, trois films (dont un oral) et six livres ont été produits. Il convient de préciser que si ces livraisons représentent la partie émergée et principale de chaque workshop, il est souvent difficile d'y rassembler une pluralité de productions qui n'ont pas toujours été conçues comme seule composante de la création collective. Autrement dit, certaines formes peuvent se perdre, plus

précisément peuvent trouver des expressions individuelles qui viendront nourrir des activités de recherche plus personnelles. Néanmoins, d'autres formes (la plupart) réapparaissent puisqu'on associe souvent à ces productions filmiques ou éditoriales des temps d'exposition, des présentations à des colloques, à des soirées et autres séminaires de recherche. Y figurent sculptures, objets, textes, images, sons, vidéos complémentaires et autres créations.

Enfin, en règle générale, la pluralité de ces livraisons est rassemblée et synthétisée sur le site web dédié au labo (https://www.mobydickproject.com/). Y apparaissent les différentes traces documentaires qui mettent en récit ce parcours. Entre les prémices du projet, sa phase préparatoire et sa clôture, une année peut parfois s'être écoulée. Il n'est donc pas rare que certain·es étudiant·es travaillent parallèlement sur plusieurs projets à la fois, temporellement décalés. Il conviendrait, une fois de plus, de chercher à qualifier la continuité assez organique observable entre la création de recherche qui a guidé le développement du travail de terrain et sa restitution ou livraison. Dans certains cas, la proximité est grande, dans le cas d'un film, par exemple, création et livraison sont fondues. Dans le cas d'un livre, comme celui réalisé avec Peter Soriano, ou encore celui du projet *Collaborer avec le vivant*, encadré par Anna Consonni, ce sont souvent des expressions différentes. Le livre n'est pas le *wall painting* réalisé avec Soriano dans la salle d'exposition Alban Denuit de l'Université Bordeaux Montaigne, le livre n'est qu'une petite partie des productions plastiques, sculpturales, filmiques, situationnelles produites avec Anna Consonni. Le livre constitue alors plutôt un *extrait*, un prolongement et une réponse à l'expérience menée au préalable. Toutefois, le livre est toujours une forme à part entière de création qui entre dans la chaîne de recherche. Ces formes diverses contribuent à l'expression de ce que je nommais en introduction un *design du récit*. Il y aurait à écrire plus encore sur ce maillage des formes.

– questionner l'adresse (à qui on parle) ;

En effet, ce maillage des écritures de restitution de la recherche soulève, de surcroit, une dernière question importante. Si les expériences de recherche-création sont conduites avec l'exigence et la technicité propres aux savoirs de chacune et chacun, avec un maximum de rigueur intellectuelle et pratique, il convient de toujours considérer à qui s'adressent les livrables produits. La réponse naturelle consiste à penser qu'ils se destinent d'abord à ses pairs, mais la réalité du terrain montre que chacune des



MARSEILLE
RESTITUTION DU
WORKSHOP TITAN
230313-17_présentation
publique dans le cadre
du programme de
recherche Épistomologie
depuis les arts, 26
juin 2023, avec Manon
Guenard, Alexandra
Anikieva, Camille Boivin,
Claire Commes, Apolline
Satta, Chaza Ayoub,
Océane Maireaux

expériences doit aussi être en mesure de tenir compte de la pluralité des savoirs de chacune et chacun, en dehors de sa spécialité. Aussi, si les formes produites ne sont généralement pas interchangeables, leur médiation, en revanche, est adaptable. Aucun workshop n'échappe à cette exigence de transmission à des publics variés. Non contente de contribuer à l'exercice de clarification, cette mise en récit à dimensions variables touche une fois de plus à l'épineux problème de l'écriture, de la démonstration écrite, visuelle, orale, voire gestuelle.

– continuer à gérer l'économie (au sens large).

Enfin, composante plus accessoire, mais néanmoins nécessaire, ce temps de l'après est aussi préoccupé par le suivi économique du projet. L'aspect financier consiste à solder les comptes du workshop de manière équilibrée et à obtenir les subsides nécessaires, souvent manquants à la finalisation du projet. On doit financer les éditions (une édition imprimée offset constitue une enveloppe approximative de 4000 euros), assurer les frais de déplacement des membres de l'équipe qui participent à la valorisation, frais de logement et autre budget d'exposition. En résumé, la clôture budgétaire parvient à son terme lorsque les actions de valorisations sont achevées.

Tel en est du design de la méthode Melville.

RÉCEPTIONS ET CONCLUSIONS

Cet texte, déjà trop long, devait contenir une analyse détaillée des résultats du sondage que j'ai réalisé en mars 2023 auprès des participant·es à ces workshops, afin de procéder à une évaluation de la réception des mécanismes pédagogiques mis en œuvre pour les ajuster. À défaut de développements, ces résultats me serviront de conclusion. J'ai tenté ici de décrire aussi platement que possible le design pédagogique des outils utilisés pour développer ce type de dispositif, tel que je peux le présenter à chaque personne qui y participe. Mon engagement est sincère, fondé sur des convictions et habité par le potentiel expérimental qu'il représente. J'observe objectivement qu'il captive un certain nombre d'étudiant·es, mais j'ai aussi conscience qu'il représente pour d'autres une épreuve plus ou moins facile à vivre. Le questionnaire eut pour vocation de faire apparaître une image, certes imparfaite, mais fruit d'une réception sensible, en ce sens représentative et sincère, ce que semblent attester les commentaires qui accompagnent les réponses au questionnaire.

Le questionnaire anonyme a donc porté sur les neuf workshops que j'ai décrits plus haut, développés entre 2018 et 2023 avec mes étudiant·es en arts de l'Université Bordeaux Montaigne : *Le radeau*, *Cairn, Otchak, The Whiteness of the whale, Zone blanche, De long échos qui de loin se confondent, Collaborer avec le vivant, Cailloux* et *Bosquet*.

Les 30 personnes ayant répondu constituent un échantillon représentatif des différentes participations à ces cessions de terrain. La plupart sont des étudiant·es ; bien qu'anonyme, il ne fait toutefois pas de doute qu'il contient également la réponse de deux encadrant·es artistes. Le taux de réponse, à l'exception du workshop *Le radeau* réalisé en 2018 (les étudiant·es étant parti·es depuis longtemps), voisine avec les 70 % des équipes, parfois plus. La plupart des réponses croisent plusieurs participations, ce qui permet d'observer comment un·e même étudiant·e a vécu des expériences différentes en fonction de situations elles-mêmes différentes. En effet, si on s'emploie à construire une méthode stable, ses résultats sont résolument toujours variables : les participant·es diffèrent, comme les artistes invité·es s'il en est, comme les lieux et les sujets. Néanmoins, ces résultats croisés permettent explicitement de dégager des tendances générales propres à chaque workshop.

Cairn, Zone blanche, The Whiteness of the whale, Cailloux et *Bosquet* furent vécus très largement comme de bonnes, voire majoritairement d'excellentes expériences, *Otchak* et *De longs échos* équitablement répartis entre bonnes et mitigées. Enfin, *collaborer avec le vivant* fut perçu majoritairement de manière mitigée, voire très négative (par deux participant·es), même si deux répondant·e sont plus favorables (bonne et excellente). *Le radeau* n'eut que deux réponses (bonne et excellente), ce qui n'est pas représentatif des 21 membres de l'équipe.

Le questionnaire était composé de huit rubriques. Chaque rubrique rassemblait plusieurs questions et permettait de recevoir un commentaire général. Les huit rubriques portaient :

1°- sur un ressenti général à propos de ces dispositifs (de 1 à 5, du très mauvais à l'excellent) et l'identification des workshops auxquels la ou le répondant·e a participé ;

2°- sur la phase préparatoire (5 questions) : sur son utilité tant conceptuelle que logistique et sur la prise en charge collective du travail ;

3°- sur le type d'acquisitions générales (13 questions) : sur la logique d'apprentissage collectif, l'acquisition de savoir-faire techniques, la charge de travail, le caractère optionnel ou non d'un tel dispositif, l'apport pour la formation ou encore une meilleure connaissance du milieu artistique et de la recherche ;

4°- sur le développement du projet (21 questions) : sur la dynamique collective, la complexité théorique, l'intensité de travail, la manière de trouver sa place, la liberté de prise de parole, l'esprit d'écoute, etc. ;

5°- sur l'organisation générale (11 questions) : sur la qualité du logement, le partage des tâches, l'hospitalité, le déplacement ou encore les conditions météo, etc. ;

6°- sur la dynamique de groupe et la relation aux encadrant·e·s (11 questions) : sur l'écoute et l'accompagnement de l'enseignant, sur le tutoiement, l'apprentissage en autonomie, le respect des diversités de genre (soulignons que la très grande majorité des effectifs est féminin), la relation avec l'ensemble des participant·es, etc.

7°- sur la phase de valorisation après workshop (7 questions) : sur sa nécessité, l'équilibre de la prise en charge des tâches, la motivation, la représentation claire de ce que peuvent être des phases de valorisation de la recherche-création, etc.

8°- enfin, en synthèse, j'ai demandé deux avis : l'un sur le sentiment général ressenti pour chaque workshop auquel le ou la répondant·e avait participé (expérience très négative, mitigée, bonne ou excellente), l'autre sur le désir de participer encore à

ce type de dispositif (jamais, contraint·e et forcé·e, pourquoi pas, oui ou toujours partant·e).

En règle générale, à l'exception de la section 1 et de la section 8, pour chaque question, quatre types de réponses étaient possibles : pas du tout, un peu, oui, pleinement oui.

Dans le détail, ces résultats permettent de constater que la réception dominante du groupe est dans son ensemble assez proche de la mienne. On peut donc s'entendre sur des traits communs et les verbaliser. On peut identifier les apports positifs et les différents nœuds de crispation.

La phase préparatoire est très majoritairement considérée comme importante et nécessaire, mais imparfaitement prise en charge pour toutes et tous. Le détachement de certain·e contrarie parfois les autres. Non contente d'assumer cette exigence, cette phase devrait même, pour plusieurs répondant·es, être renforcée. Toutefois la projection dans cet espace de recherche, encore abstrait, pour celles et ceux qui l'expérimentent pour la première fois, constitue un rempart qui pourrait être franchi en montrant plus précisément ce qui a pu être réalisé auparavant. En règle générale, on pourrait très bien augmenter le niveau global sur le plan conceptuel (l'aspect logistique est bon) et demander plus de travail, ce qui permettrait par la même occasion d'accentuer la prise de conscience de ce que représente une démarche de recherche-création, encore un peu abstraite pour certain·es participant·es.

Le volet sur les acquisitions générales confirme indiscutablement l'apport quasi unanime pour la formation, l'aptitude du dispositif à déplacer les habitudes de travail, à renforcer ses capacités de travail et notamment à améliorer la connaissance des écosystèmes artistiques (travail des artistes, mécanismes des centres d'art, etc.). Une réserve toutefois : jusqu'en 2022, ces workshops étaient facultatifs, les équipes composées sur la base d'appel à participation et, de surcroit, croisaient les niveaux de formation. Le caractère désormais obligatoire et le gommage de cette mixité de niveau vont à l'encontre d'avis majoritairement en faveur (pour les deux tiers) d'une liberté de choix. Réponses intéressantes dans le détail, si ce caractère optionnel permettait aux personnes réticentes de ne pas y prendre part, il contribuerait aussi à maintenir un niveau d'investissement fort pour celles et ceux qui s'y engagent. Ce constat mérite qu'on s'y attarde et

que j'avance des réponses à l'avenir : les workshops de terrain sont des formes spécifiques d'expérimentation de la recherche-création qui pourraient par exemple être mises en parallèle à des dispositifs locaux moins déstabilisants.

Le volet sur le développement du travail pendant le workshop confirme le caractère positif de l'intensification du travail, et la valeur de son caractère expérimental, qui pousse chacune et chacun à sortir de sa zone de confort. Dans l'ensemble, deux traits importants sont pour deux tiers perçus comme très positifs et un tiers comme plus difficiles à saisir. Le premier aspect concerne la confrontation au principe d'incertitude, à la construction d'une démarche de recherche qui se construit progressivement. En résumé, cette donnée représente une épreuve que pédagogiquement j'assume pleinement. La seconde donnée concerne la place que chacun parvient à trouver au sein d'une communauté et d'une démarche collective de recherche. Cette hypothèse collective, développée d'ailleurs de façon variable en fonction des workshops, doit rester au centre des débats. On sait combien tout travail en équipe est chose complexe et comment certain·es collègues préfèrent se consacrer à de la recherche individuelle. Pour certain·es participant·es, la connexion entre recherche collective et mise en œuvre de ses objets personnels de travail reste difficile à construire. Il convient sans doute d'imaginer un petit outil qui ne figure pas encore dans mon « couteau suisse » et qui permettrait de créer cette liaison plus facilement.

Les réponses aux questions sur l'organisation générale expriment une qualité d'écoute, de vivre ensemble, de respect des différences très majoritairement bien reçus. Sur ce point, le dispositif fonctionne sans aucun doute plutôt très bien, avec quelques réserves marginales toutefois sur l'équilibre de la répartition des tâches, ce qui confirme la nécessité de maintenir une attention sur cet équilibre trouvé. Pour la grande majorité, la météo (souvent mauvaise, il faut l'admettre !) et l'éloignement ne représentent pas une contrainte, au contraire. Pour un grand nombre, le niveau d'exigence pourrait être élevé. En revanche, pour les rares personnes pour qui cette organisation collective et ce déracinement représentent une épreuve, il ne fait pas de doute qu'une alternative locale représenterait une solution plus sereine.

L'ensemble des questions qui portent sur la dynamique de groupe et la relation aux personnes encadrant·es, et à l'enseignant en particulier, permettent de dégager quelques traits utiles. Premièrement, même s'il est difficile de déplacer totalement les

rôles de chacun·e, l'horizontalité assumée dans l'expérimentation et la production est perçue comme majoritairement très positive.

Toutefois, à la question « Le fait que l'enseignant·e (et le cas échéant l'artiste) participe à la production du projet comme le reste de l'équipe apportait-il quelque chose ? », une personne a répondu « pas du tout », ce qui m'a un peu contrarié… Plus sérieusement, la déhiérarchisation du rapport enseignant/artiste et étudiant, à laquelle je tiens beaucoup, facilite les apprentissages et le partage des expériences mutuelles. Le cas échéant, la rencontre avec l'artiste constitue toujours une rencontre précieuse qui initie pour certain·es des échanges durables. Si je veille toujours, souvent mine de rien, à ne négliger personne, à être attentif à chaque démarche, deux petites remarques ponctuelles attirent ma vigilance sur ce point. Les sensibilités esthétiques, les polarités, voire les timidités, croisées avec des répartitions en sous-équipes, peuvent créer des éloignements perçus comme un manque de considération. Même s'il est clair qu'une telle règle est élastique, j'ai toutefois peu à peu adopté le principe de consacrer autant de temps à ma participation au projet en tant que plasticien chercheur, qu'à l'accompagnement des membres de l'équipe sur un registre plus pédagogique.

Les réponses aux questions sur la phase de valorisation sont plus nuancées. Cette diversité est facile à expliquer. La grande majorité confirme l'importance et la nécessité d'une telle phase de postproduction. Si la plupart est motivée pour réaliser ce travail, manifeste même son enthousiasme à l'égard des productions réalisées, les implications restent encore variables et par conséquent diversement perçues. Cette phase est souvent vécue comme plus difficile à gérer. J'en ai plus haut expliqué les raisons.

Le dernier bloc de questions portait sur deux avis quant au sentiment général vis-à-vis de chaque workshop, résultats évoqués plus haut majoritairement positifs, et sur l'envie ou non de participer à nouveau à ce type de projet. À cette dernière question « Seriez-vous prêt·e à participer à un nouveau workshop ? » 16 ont répondu « toujours partant·e », 5 « oui », 5 « pourquoi pas », 2 « contrainte et forcé·e », 1 « jamais ! » et 1 n'a pas répondu. Ces retours confirment l'engagement de cette pédagogie.

Toutes ces réponses constituent un bon guide, et je remercie les participant·es d'avoir apporté leur retour critique avec attention et souvent de nombreux arguments développés. En effet, chaque section invitait chaque répondant·e à faire part d'un avis rédigé. Je remercie aussi leur enthousiasme et leur engagement.

Il éclaire l'usage d'un tel dispositif pédagogique qui, on l'aura compris, présente une forme de continuité avec des pratiques de recherche et des styles de vie. Ces résultats permettent d'asseoir ses mécanismes, mais ils ne doivent pas pour autant occulter certaines expressions individuelles divergentes. Si certain·es s'adaptent manifestement parfaitement à n'importe quelle situation, même les moins confortables, l'inverse est à considérer. Très exceptionnellement, et pour des raisons la plupart du temps tout à fait explicables, de telles expériences peuvent en effet être mal vécues. Il convient d'y être à l'écoute et de penser des modalités qui permettent d'accompagner ces variations profondément organiques et humaines. Le laisser-faire assumé présente des risques et nécessite de réfléchir à la valeur du dissensus, lorsqu'il apparaît, pour penser sa place dans la structure conviviale (survie, équité et autonomie créatrice) et, plus modestement, dans la construction de recherches communes.

La méthode Melville s'est modelée empiriquement pour répondre aux tentatives et aux expressions pédagogiques du dehors. Même si j'ai bien conscience de sa dimension quelque peu utopique, elle désigne d'abord un engagement démocratique : augmenter les attentions et faire ensemble. À l'ère des dystopies et de l'effondrement généralisé, je forge quelques espoirs sur ses discrètes capacités démocratiques, écologiques, conviviales et réparatrices. Cet instrument n'est pas que technique, il est résolument humain et fragile. Il est fait pour être joué et déjoué, questionné sans cesse. Il est imaginé pour inspirer la confiance, pour créer un périmètre qui permettra à chacun·e de puiser dans le meilleur de soi-même. Il est fait pour rendre solide et curieux, obstiné et créatif à tous les instants. J'ai souvent discuté avec ces groupes de travail d'une volonté de construire une formation qui ne fonctionnerait que sur la base de cette expérience du dehors, loin de nos appareillages académiques. À faire. Et c'est donc ce vers quoi je me suis désormais engagé, l'ambition étant de consolider encore les moyens de mettre en œuvre ce qui dessine une forme à part entière d'écopédagogie[13].

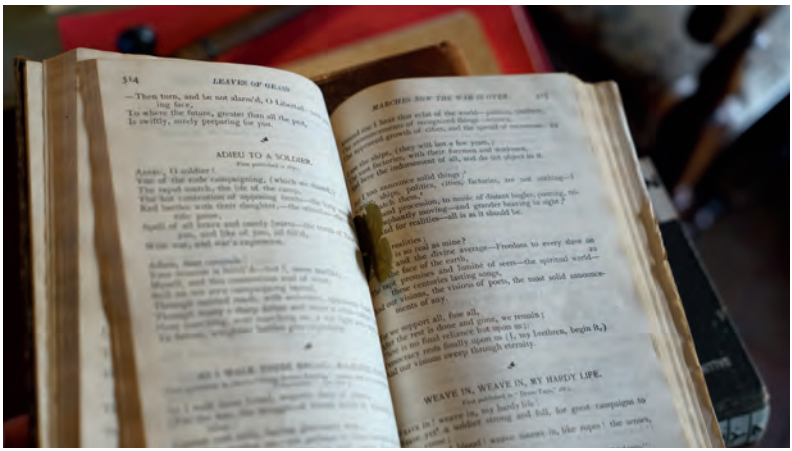
13 Sur ce point, il faut bien sûr aller voir le remarquable travail que déploient Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes, à la HEAD de Genève, sur les ramifications écopédagogiques qui émanent de Paulo Freire. Consultable à la page https://www.hesge.ch/head/formations-recherche/master-en-arts-visuels-trans-art-education-engagement [consulté le 10 octobre 2024].

LA TRADUCTION



Est-ce que ça a détruit Herman Melville psychologiquement ?

MANOSOUE
190327_Ouija avec
Elizabeth Shaw, épouse
de Herman Melville





MANOSQUE LE PARAIS
190326_Dans la bibliotheque de Jean Giono, Walt Whitman, feuille d'herbe et son trefle à quatre feuilles

MANOSQUE LE PARAIS
190326_Dans la bibliotheque de Jean Giono, cailloux



« J'ai maintenant une perception si fine de vous… »

40
LES PIERRES

MANOSQUE LE PARAIS 190326 Dans la bibliothèque de Jean Giono, encore une roche, dans *Pour saluer Melville*, Gallimard, 1941, p. 175, Adelina écrit à Herman



41
LA TRADUCTION

MANOSQUE LE PARAIS 190327. Dans la bibliothèque de Jean Giono, les tapuscrits de la traduction de *Moby-Dick*, par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono



MANOSQUE LE PARAIS
190327_Dans la bibliotheque de Jean Giono, les tapuscrits de la traduction de *Moby-Dick*, Jean Giono, avec Joan Smith et Lucien Jacques, écritures et réécritures

I

MIRAGES

Je m'appelle Ishmaël. Mettons. Il y a quelques années, sans préciser davantage, n'ayant plus d'argent ou presque et rien de particulier à faire à terre, l'envie me prit de naviguer encore un peu et de revoir le monde de l'eau. C'est ma façon à moi de chasser le cafard et de me purger le sang. Quand je me sens des plis amers autour de la bouche, quand mon âme est un brouillard et dégoulinant novembre, quand je me surprends arrêté devant une boutique de pompes funèbres ou suivant chaque enterrement que je rencontre, et surtout lorsque mon cafard prend tellement le dessus que je dois me tenir à quatre pour ne pas, délibérément, descendre dans la rue pour y envoyer dinguer les chapeaux des gens, je comprends alors qu'il est grand temps de prendre le large. Ça remplace pour moi le suicide. Avec un grand geste, le philosophe Caton se jette sur son épée, moi, tout bonnement, je prends le bateau. Rien de surprenant à ça. Chaque homme, à quelque période de sa vie, a eu la même soif d'Océan que moi.

Voyez votre ville dans l'île Manhattan entourée de quais comme un atoll de corail. Le commerce l'environne de sa haute écume. A droite et à gauche les rues vous mènent vers l'eau. La pointe extrême de la ville basse est la « Batterie » dont la noble avancée est lavée de vagues, rafraîchie de brises qui, il y a quelques heures à peine, ne savaient pas ce que c'est que la terre.

Regardez la foule de tous ceux qui ont envie de l'eau !

MOBY DICK
OU
LA BALEINE

I
INTRODUCTION

Appelez-moi Ismaël ou vous voulez. Il y a quelques années, peu importe de manière juste quand ; n'ayant plus d'argent ou presque et rien de particulier à faire à terre, il me prit l'envie d'encore un peu naviguer et de revoir le monde de l'eau. C'est ma façon à moi de chasser le cafard et de me purger le sang. Lorsque je me sens des plis amers autour de la bouche ; lorsque je me surprends arrêté devant une boutique de pompes funèbres ou suivant chaque enterrement que je rencontre ; et surtout lorsque mon cafard prend tellement le dessus que je dois me tenir à quatre pour ne pas, délibérément, envoyer dinguer les chapeaux des gens dans la rue ; alors je sens qu'il est grand temps de prendre le large. Ça n'a rien de surprenant. Si la plupart des hommes s'imaginaient ce moyen, ils en arriveraient à aimer l'océan, comme moi.

Voici votre ville dans l'île Manhattan, entourée de quais comme un atoll de corail ; le commerce l'environne de sa haute écume. A droite et à gauche les rues vous mènent vers l'eau. La pointe extrême de la Ville-Basse est la Batterie dont la noble avancée est lavée de vagues, rafraîchie de brises qui, il y a quelques heures, ne pouvaient pas encore voir la terre.

Regardez la foule des gueuteurs d'eau.

Faites le tour de la ville un dimanche ; allez de Corlears Hook à Chambers Slip et, de là au nord en passant par Whitehall. Que voyez-vous ? Debout comme des sentinelles silencieuses autour de la ville, des milliers d'hommes plantés là, en pleine rêverie océanique.

Il y en a d'accoudés aux piers, d'autres assis au bout des jetées ; quelques uns, par dessus les remparts, regardent les bateaux venant de la Chine ; d'autres encore sont grimpés au haut des mâts comme s'ils voulaient voir une mer plus vaste. Et pourtant tous sous la sont des terriens enfermés toute la semaine entre des murs de plâtre

4

CHAPITRE I MIRAGES

Appelez-moi Ismaël - si vous voulez - Ily a quelques années; préciser importe peu, n'ayant plus d'argent où presque et rien de particulier à faire à terre, il me prit l'envie d'encore un peu naviguer et de revoir le monde de l'eau. C'est ma façon à moi de chasser le cafard et de me purger le sang. Lorsque je me sens des plis amers autour de la bouche; lorsque je me surprends arrêté devant une boutique de pompes funèbres où suivant chaque enterrement que je rencontre, et surtout lorsque mon cafard prend tellement le dessus que je dois me tenir à quatre pour ne pas, délibérément, envoyer bullader les chapeaux des gens, dans la rue; alors je sens qu'il est grand temps de prendre le large. Ça remplace pour moi le suicide. Avec un grand geste le philosophe Caton se jette sur son épée, moi, tranquillement, je prends le bateau. Rien de surprenant à ça. Chaque homme, à quelque période de sa vie, a eu le même amour de l'Océan que moi.

Voici votre ville dans l'île Manhattan entourée de quais comme un atoll de corail. Le commerce l'environne de sa haute écume. A droite et à gauche les rues vous mènent vers l'eau.

Moby-Dick.
Moby mort à la mer



MANOSQUE LE PARAIS
190327_Le bureau de
Jean Giono



43
LE MANTEAU

MANOSQUE LE PARAIS
190326_Le manteau en peau de mouton
190327_Extrait d'une conversation sur Giono avec Michel Guérin au Parais



... c'est de la neige, c'est du sang et qui, tout à coup, rassemble le paysage dans cette image de l'or.

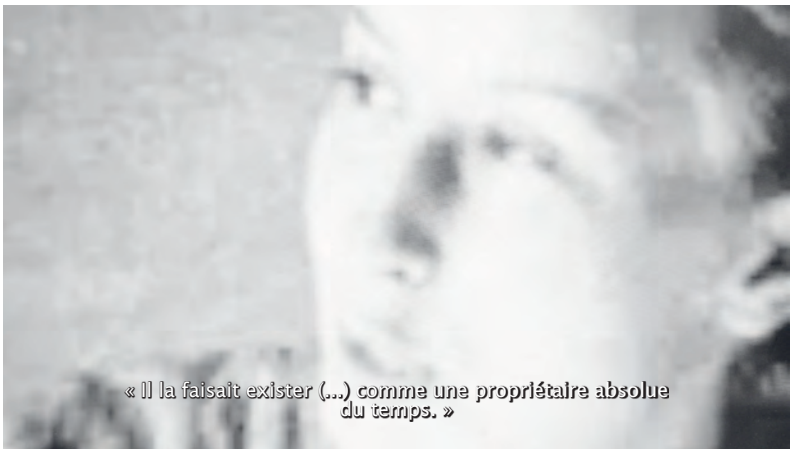
44
GIONO NOTRE GRAND TRAGIQUE

MANOSQUE LE PARAIS
180602_Le jardin d'en haut, Chloé Bappel et Frédéric Martos.
190327_Extrait d'une conversation sur Giono avec Michel Guérin au Parais



Quand Giono écrit *Pour saluer Melville*, c'est sans doute pour saisir la vibration de ce qui respire en lui, son désir ardent de blancheur. Melville aima Adelina White comme Giono a aimé Blanche Meyer.

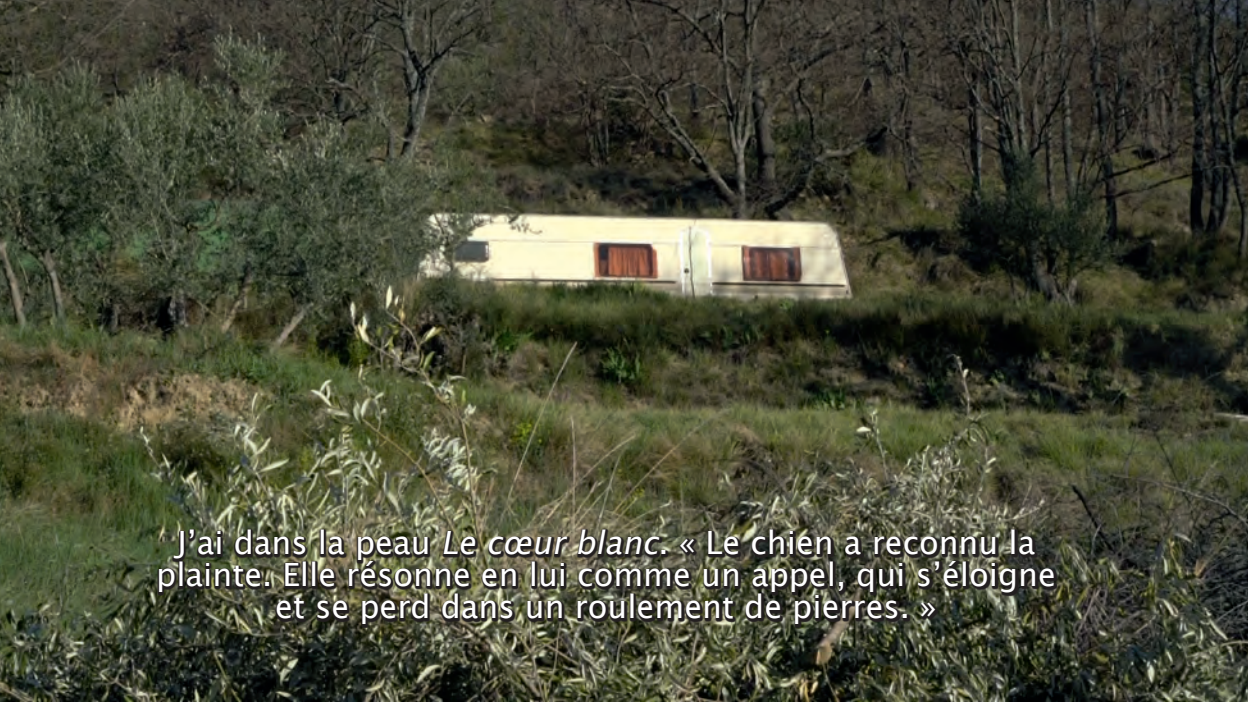
45
BLANCHE



« Il la faisait exister (...) comme une propriétaire absolue du temps. »

UNE IMAGE TROUVÉE DE BLANCHE MEYER
Non datée (détail), avec une citation de Jean Giono, dans *Pour Saluer Melville*, Gallimard, 1941, p. 127.
Sur la relation amoureuse entretenue entre Blanche Meyer et Jean Giono, lire *Blanche Meyer et Jean Giono* de Annick Stevenson, Actes Sud, 2007

MANOSQUE
190328_L'aurore, depuis la fenêtre de l'appartement de Blanche Meyer



J'ai dans la peau *Le cœur blanc*. « Le chien a reconnu la plainte. Elle résonne en lui comme un appel, qui s'éloigne et se perd dans un roulement de pierres. »

MANOSQUE
190326_La caravane,
avec une citation de
Le Coeur Blanc de
Catherine Poulain,
Editions de l'Olivier,
2018, p. 234



« Il ne l'entend plus, ne la sent plus, dans l'odeur du feu, (...). Un instant il l'aperçoit, debout qui vacille devant le bûcher avant de la perdre. »

MANOSQUE
190327_Le poulailler, avec une citation de *Le Coeur Blanc* de Catherine Poulain, Éditions de l'Olivier, 2018, p.234



47
LA BRANCHE

MONTAGNE DE LURE
190328_La branche





Grâce aux effets répétés de la gélifraction, après l'hiver, tu voyais surgir de cette mer de pierre les traces ichnofossiles d'Achab.



49
LA PLAQUE DE PLÂTRE

MONTAGNE DE LURE
190328_La plaque de plâtre

L'IMAGE ANIMALE ENTRE CHASSE ET MUTINERIE, À PROPOS DE QUELQUES IMAGES DE ALLAN SEKULA, HERMAN MELVILLE ET GEORGE SHIRAS





CHILI_PUERTO MONTT
190422_Les chiens

INTRODUCTION

Après avoir envisagé une lecture assez visuelle des images minérales, je me propose de partir de l'observation de la relation entre les barils de graisse de *Moby-Dick* et les containers filmés par Allan Sekula dans the *Forgotten space* et *Fish Story*. Cette relation permet de considérer ces ressources comme des *image-véhicules* (ou « véhicules d'images[1] » (*Bilderfahrzeuge*, Warburg, 1906) qui nous informent, en effet, sur une société industrielle tournée vers la consommation, la globalisation et, par extension, l'usage et le transit massif des images, mais aussi sur leur pouvoir de mutinerie. Dans ce contexte, la représentation de l'animal y est *a priori* monétisée par la rationalisation des masses et du volume. Toutefois, le roman de Melville produit un renversement de lecture de l'animal-baril et introduit une nouvelle donnée d'échange de valeur, chair contre chair. Dans ce contexte, il convient d'interroger ce renversement des rapports (d'usure, de prêt et de dette) homme *versus* animal, du chasseur et du chassé. L'analyse d'un tel système suggère d'imaginer un registre d'image qui pourrait être qualifié d'*image-animale* afin de voir où cette hypothèse nous conduit.

Si l'idée d'ensemble paraît prévaloir sur la considération d'une suite d'images isolées, on pourra discuter de cette conception

1 Le terme *Bilderfahrzeuge*, traduisible par « image-véhicules », est employé par Aby Warburg en 1906. Lire Steffen HAUG, « Bilderfahrzeuge » and « Bilder Omnibus » – a manuscript by Aby Warburg from 1906. Hypothèse, 2019, consulté le 10 avril 2023. https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/3329

consumériste, en mouvement et *liquide* (dirait Zygmunt Bauman), qui conduit à l'effondrement du monde, pour tenter de voir comment la production d'image peut être, paradoxalement, assimilée à une chasse. Cette production d'image est une manière d'*armer le regard* (Vertov, 1926), une façon de nouer un autre type de relation désindustrialisée au réel, à l'animal en particulier et, par extension, au vivant. Je m'éloignerai de Melville pour observer une petite flamme qui brille dans la nuit émise par George Shiras, méthode indienne de chasse, mais qui consiste, dans le cas de Shiras, non pas à tuer, mais à capturer une image du vivant. Ce n'est pas un regard qui tue, ce n'est pas une image qui résulte du productivisme. Cette image révèle la vie cachée au cœur de la nuit. Elle expose la continuité humain-animal qui se trame à cet instant de fixation de l'image, à savoir une hybridation par l'image du sauvage et du domestique, une expérience de la durée.

Ce chapitre est construit comme le reste de ce livre. Il a pour pendant un premier film de vingt minutes que j'ai réalisé en 2022[2]. Ce dernier propose une libre interprétation du récit melvillien. Il s'intitule *Pensée océanique, image, réel, réconciliation* et vient compléter sa traversée filmique. Il décrit de façon fragmentaire le transit des images à travers la nuit du présent. Il décrit la rencontre avec des êtres eux aussi hybrides, des êtres autonomes qui continuent de vivre dans le continuum issu de « l'entrelacement du sauvage et du domestique[3] » (Stépanoff, 2023), là où subsiste un certain esprit de rébellion.

51
IMAGE-CONTENEUR ET IMAGE-SENSIBLE

IMAGE-CONTENEUR ET IMAGE-SENSIBLE

Si l'image et ses logiques de transport sont chargées de leur métadonnées (date, localisation, poids, etc.), l'image est elle-même métadonnée du réel par excellence puisqu'elle peut apporter un grand nombre d'informations sur celui-ci.

Sur ce point, le travail d'Allan Sekula*, The Forgotten Space*[4] (2010) et au préalable *Fish Story*[5] (1989-1995), montre combien l'image en tant que métadonnée du réel peut être outil d'analyse critique de l'hypermobilité, de la globalisation et du monde du travail.

Il n'y a alors qu'un pas à faire, que je prolongerai par la suite, entre l'observation des modes de transport de marchandises à bas

2 Consultable sur la page https://www.mobydickproject.com/seisme/
3 Charles STEPANOFF, « Le sauvage et le domestique en Europe rurale : hybridations néolithiques et divorce moderne ». in CHEREL Erwan, DOISY Lydie, LARRÈRE Raphaël, QUÉTIER Fabien. *Le renouveau du sauvage*, **2023**. Argument Les Colloques Cerisy, consulté le 15 avril 2023.
4 Allan SEKULA, Noël BURCH, *The Forgotten Space*, [Film], Doc Eye Film & Wildart Film, 2010.
5 Allan SEKULA, *Fish Story*, Londres, MACK, 2018, (1995).

coût en porte-conteneurs et les systèmes de transport de masse des images produites, elles aussi, à bas coût, images qui pourraient être qualifiées d'*image-conteneurs,* caractérisant ainsi à la fois leur nature et leur mode de transit.

Le projet mené par Sekula, pendant plusieurs années, représente une enquête profonde sur l'industrie maritime, les relations qu'entretient l'humain avec la machine et son effroyable impact sur le monde marin et terrestre. Si on résume souvent ce travail à une réflexion sur les effets de la globalisation, la lecture en détail de cette œuvre au long cours, construite à partir de films, de photographies, de notes, de dessins et d'entretiens (ce que Sekula nomme des *disassembled movies – pièces détachées*), décrit un monde marin paradoxal, où les humains inscrits dans cette suite industrielle sont eux-mêmes les instruments capitalistes de cette recherche de productivité intensive qui couvre le transport de denrées et d'énergies fossiles en particulier, ainsi que la pêche.

Ce corpus documentaire et les images photographiques et filmiques, notamment de *The Forgotten Space* (2010) et de *Fish Story* (1995-2018), prouvent combien le regard que porte Sekula sur ce monde réel, et les relations qu'il noue passagèrement ou en profondeur avec les personnes qu'il rencontre, tente de se dégager d'une lecture qui, elle aussi, pourrait être globale au profit d'une approche du détail. Cette lecture du détail se traduit par une construction sensible des images qui tente de déceler, derrière les gestes mécanisés et la dévalorisation de l'identité du travailleur ou de la travailleuse de la mer, une présence sensible, une humanité invisibilisée. Sekula semble attaché à saisir la tension relationnelle qui se joue entre un individu et son outil avec son environnement de travail. Il privilégie cette relation d'un à un (homme / machine) et, par sa présence, tente de construire une nouvelle relation triangulaire entre ce couple industriel et lui-même. L'appareil (photographique ou caméra) y tient une place déterminante. Non seulement il enregistre une donnée du réel qui deviendra matière du récit mais, plus encore, il participe pleinement à la construction d'un tissu relationnel humain : le travailleur ou la travailleuse laisse souvent voir les expressions d'un consentement — « je te permets de me filmer » — qui résulte sans aucun doute d'une considération bienveillante de la part de Sekula — « je porte un peu avec toi la charge de ce labeur en m'engageant à le rendre visible. J'ai conscience de ce qui est et de ceux qui font. Je sais que ce transit global résulte de gestes durs, de maintenances, de déplacements de lourdes masses, d'épreuves physiques, d'usure des corps ».

En un mot, c'est le *bagne*. Les images de Sekula sont chargées de cette métadonnée sensible qui est, en quelque sorte, une *petite flamme*, celle d'un *entendement,* d'une forme de *convivialité* réhabilitée. Convivialité au sens entendu par Illich, c'est-à-dire une manière de réhabiliter l'*être* à l'encontre de l'*avoir*[6], c'est-à-dire encore, une limitation de l'outil au profit de « la survie, l'équité et l'autonomie créatrice[7] ». Dans le flux d'images actuel, facilement assimilable à un flux d'images-conteneurs, il pourrait être intéressant de chercher à qualifier cette métadonnée sensible, tout en cherchant à élargir sa considération au-delà de l'humain, contenue en chaque chose qui nous tombe sous le regard, avec laquelle on engage une relation.

Nombreuses sont également les images qui, ainsi, incarnent des valeurs vivantes sans donner à voir l'humain à l'ouvrage. Par exemple, dans *Fish Story,* une photographie montre un casque antibruit sur lequel l'ouvrier a écrit « *I can not be fired slaves are sold*[8] » (« Je ne peux pas être licencié, les esclaves sont vendus »). Ces données du réel constituent les métadonnées de structures manquantes, invisibles et, en effet, *oubliées* qui, toutefois, délivrent des indices de résistance de ces *travailleurs de la mer*[9].

52
SOUMISSION ET MUTINERIE

SOUMISSION ET MUTINERIE

Dans ce contexte, le container incarne cet étrange paradoxe, corps matériel rempli d'objets matériels, manipulés par des corps invisibilisés, temporairement dématérialisés par des logiques de transports hyper-rapides (à relativiser), sur des océans appréhendés comme des réseaux haut débit. À l'image des données numériques et de leur transmission, l'existence et le temps de l'objet passés dans un container sont hors du temps et hors de toute existence, isolés, compressés, logés dans un angle mort, qui aspire avec lui toute cette humanité appareillée par l'industrie. Le travail de Sekula donne à voir ce qu'on ne mesure pas, ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne vit pas, ce qu'on ne considère pas, sans quoi les objets qu'on emploie chaque jour deviendraient inacceptablement surchargés de métadonnées *humaines* qui les rendraient inutilisables. Sekula rend sensible une logique de la fragmentation et de la dissociation résolument contre écologique, puisqu'elle isole chaque partie d'un système global pour abstraire les liens qui relient, en particulier, la zone de production d'un objet à son utilisateur. À l'inverse, une pensée écologique serait une pensée qui traiterait du sens de ces relations. Plutôt que d'accepter cette invisibilisation par intérêt et

6 Ivan ILLICH, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris Fayard, p. 473.
7 *Ibid.*
8 Allan SEKULA, *Fish Story*, *op. cit.*, p. 66.
9 Victor HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Garnier-Flammarion, 2012 (1866).



pleutrerie, on devrait plutôt voir ce qui est et infléchir nos modes de consommation des objets, en choisissant ceux qui résultent de modes de production adaptés. En redonnant de la visibilité à ces liens, on permettrait à chacun d'adopter une position critique sur son mode de consommation. Parce qu'il réhabilite les interactions entre les individus et stigmatise leur dépendance aux outils industriels, le travail de Sekula peut être reçu comme une approche écologique et critique de la globalisation, qui consiste à forger une écologie des images qui prend appui sur la production de métadonnées sensibles des espaces de transit. L'hypothèse consiste à redonner de la valeur aux corps et aux expressions de la mutinerie qui couve sous les braises de la soumission. Ainsi, il capte ces indices de résistance, relève encore des messages punitifs manuscrits sur des blocs de maintenance dans une salle des machines (d'un des cargos de la société Sea-Land Quality) :

« Question?
De-flagging.
Is it true
Sea-Land will
use Russian officers
with Vietnamese crew?

They are digging
up Jack Kennedy

ALAN SEKULA IMAGE EXTRAITE DE *FISH STORY, Engine-room wiper's ear protection,* photographie, 1989-1995.

to see if he's rolled
in his grave.

They couldn't beat us
so they'll unemploy us!

God bless corporate America[10]. »

L'ombre révolutionnaire du *Cuirassé Potemkine* plane, comme celle de *Billy Budd* auquel renvoie encore Sekula : « *Reasonable discontent […] had been ignited into irrational combustion as by live cinders blown across the Channel from France in flames*[11]. »

Sekula écrit à ce sujet : « La plupart des histoires de mer sont des allégories de l'autorité. Rien qu'en ce sens, la politique n'est jamais loin. Le navire est l'un des derniers bastions sans équivoque de l'absolutisme, du système politique derrière le drapeau qui flotte à la poupe, ou derrière le drapeau ou le logo de l'entreprise derrière le drapeau qui flotte à la poupe. Cela rend les navires d'autant plus curieux et anachroniques à une époque qui se veut celle de la démocratisation mondiale. Les navires fonctionnent à la fois comme des prisons et comme des moteurs de fuite et d'évasion. La mutinerie, aussi désuète soit-elle en tant que forme de rébellion, conserve d'une certaine manière sa menace et sa promesse, sa prétention à transformer la prison elle-même en un véhicule de fuite. Même les passagers âgés et aisés des navires de croisière sont parfois considérés comme capables de se mutiner, et il ne fait aucun doute qu'un feuilleton télévisé a été ou sera réalisé sur ce thème[12]. »

10 Allan SEKULA, *Okeanos*, Berlin, Sternberg Press, 2017, p. 19. Ma traduction : « Question ? La suppression des drapeaux. Est-il vrai que Sea-Land va utiliser des officiers russes avec un équipage vietnamien ? Ils sont en train de déterrer Jack Kennedy pour voir s'il a roulé dans sa tombe. Ils n'ont pas pu nous battre alors ils vont nous mettre au chômage ! Que Dieu bénisse l'Amérique des affaires. »

11 Herman MELVILLE, dans Allan SEKULA, *Okeanos*, *op. cit.*, p. 20. Traduit par Philippe Jaworski ainsi : « Un mécontentement raisonnable, […], et attisé par des braises ardentes projetées par-dessus la Manche depuis la France en feu, était devenu un embrasement échappant à toute raison. » dans Herman MELVILLE, *Billy Budd*, in *Œuvres IV*, Paris, « La Pléiade », Gallimard. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Jaworski.

12 Allan SEKULA, *Okeanos*, op. cit., p. 20. Ma traduction de « Most sea stories are allegories of authority. In this sens alone politics is never far away. The ship is one of the last unequivocal bastion of absolutism, of the politicial system behin the flag that fies from the stern, or behind the flag or corporate logo behind the flag that flies from the stern. This makes ships all the more curious and anachronistic in an age proclaimed to be one of worldwide democratization. Ship function both as prisons and as engines of flight and escape. Mutiny, however antiquated as a form of rebellion, somehow retains its threat and promise, its claim to turn the prison itself into a vehicle of flight. Even the elderly and well-to-do passengers on cruise ships are sometimes imagined to be capable of mutiny, and doubtless a television drama has been, or will be, made on this theme. »

IMAGE-REBELLE ET IMAGE-VÉHICULE (*BILDERFAHRZEUGE*)

53
IMAGE-REBELLE ET IMAGE-VÉHICULE (BILDERFAHRZEUGE)

Il y aurait probablement une analogie possible à suivre entre l'aptitude que possède le navire à être un véhicule de fuite, que Melville avait lui-même vécu dans sa jeunesse à plusieurs reprises, et l'image photographique qui endosse, elle aussi, cette fonction de véhicule, une « image-véhicule » ou une « image-omnibus[13] », comme l'avait décrite dès 1906 Aby Warburg. En effet si l'image-véhicule warburgienne renvoie au début de la diffusion de masse d'images florentines bon marché, la logique des porte-conteneurs induit d'imaginer également ce flux d'images de masse comme véhicule de la domination économique, comme objet de *trafic* en somme, et l'extension dans le champ visuel de ce qu'est l'argent dans le champ de la transaction marchande : « une façon de faire entrer tous les objets du monde, ici par leur image, dans un système d'échange généralisé[14] », commente Olivier Lugon, en préambule au texte « Trafics dans la photographie » de Sekula.

Dans ce contexte, Sekula donne aussi à l'image, j'écrirais presque *naturellement*, un rôle essentiel comme moteur de fuite et de rébellion. L'image-rebelle de Sekula entreprend en quelque sorte une analyse critique du mécanisme contemporain des image-véhicules assimilables de nos jours à des image-conteneurs et à leur économie globalisée de la mobilité, rapprochement récemment interrogé par Emmanuel Alloa[15].

C'est criant, lorsqu'on observe avec attention les photographies de Sekula, elles portent avec elles la mutinerie qui couve. Ce sont des images qui sortent du régime de diffusion de masse. Elles distillent avec pondération les indices (métadonnées ?) de la résistance humaine qui s'opposent à la globalisation. C'est pourquoi j'ai appelé ces image-rebelles, *image-sensibles* ou *image-conviviales*.

IMAGE-BARILS

54
IMAGE-BARILS

Le travail de Sekula, à travers ses textes critiques en particulier, montre combien cette montée industrielle et les signes de résistance à son encontre prennent en particulier racine à la fin du XIX[e] siècle. Le cas de *Billy Budd* de Herman Melville est une des composantes des lectures de Sekula. Dans un autre ouvrage de Melville, *Moby-Dick,* s'y trouve également décrite l'industrie

13 L'usage de ces termes, « *Bildervehikel* », « *Bilderfahrzeuge* » et « *Bilder omnibus* », apparaît pour la première fois sur un manuscrit d'Aby Warburg en 1906 pour qualifier cette logique pré-industrielle de diffusion des images. Cf. Steffen HAUG, *op. cit.*

14 Olivier LUGON, dans Allan SEKULA, « Trafics dans la photographie », *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 1981, p. 178.

15 Lire Emmanuel ALLOA, *The Container-Image. Warburg in the Age of Cargomobility,* Hypothèses, [en ligne], https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/6368, consulté le 10 avril 2023.

baleinière. En lieu et place des containers, des barils de graisse étaient eux aussi industriellement accumulés. Avant que le pétrole ne soit découvert, la graisse constituait l'un des principaux combustibles de masse et était également employée comme excipient pour de nombreux produits. Les baleiniers partaient alors en campagne pendant plusieurs mois, voire années, chassaient les cachalots et autres baleines franches, les transformaient sur leur bateau-usine. La graisse y était fondue et mise en barils, avant de transiter jusqu'à leur port d'attache de la côte est des États-Unis en particulier (Nantucket, New Bedford, etc.). La valeur de ces barils était affectée à des quantités calibrées et ces quantités étaient, elles-mêmes, rapportées à des masses animales au détriment de toute conscience écologique.

Comme les containers, les barils accumulés sur le Pequod — baleinier du capitaine Achab dans *Moby-Dick* — peuvent tout à fait être considérés comme des métadonnées du réel, puisqu'ils ne sont rien d'autre que des informations un peu particulières d'un réel qui ne s'est pas fait *compresser*, mais *fondre*. En effet, l'animal découpé en tranches de lard était alors liquéfié, pour être stocké dans des volumes rationnalisés, en tonneau. Objet de spéculation intense et de trafic, chaque baril de graisse représentait une valeur énergétique et marchande qui permettait de satisfaire les besoins de consommation d'une société industrielle en plein essor. Néanmoins, tout baril de graisse reste une représentation d'un corps animal. Chaque baril contiendrait en quelque sorte l'ADN / métadonnée de l'animal augmentée d'un corpus d'informations qui, quant à elles, renvoient également à l'économie baleinière elle-même. Les tonneaux de bois, leur numérotation, leur enregistrement dans des registres, ainsi que leur mode de rangement augmentent la « métadonnée *animal* » d'un supplément de « métadonnées *industrielles* ». Mais naturellement, à l'image des image-véhicules de Warburg, ce sont indéniablement des formes appauvries. Ce sont des chairs à corps perdu, des animaux liquéfiés, des images marchandises. Melville décrit en détail l'organisation de cette économie rationnalisée et la monétisation de la masse animale. Toutefois c'est une entreprise à haut risque. À la fin du XIXe siècle, l'exploitation baleinière est encore une chasse, une confrontation entre l'homme et l'animal, où chacun a sa chance au péril de sa vie. Il faut faire preuve d'agilité, de vitesse, de vigilance, d'intelligence des milieux et de témérité. Comme pour toute activité économique à haut risque, les gages sont souvent de forte valeur. Les profits peuvent être importants, comme les pertes. C'est souvent chair contre chair.

CHASSE, CHAIR ET IMAGE-ANIMALE

En règle générale, un navire baleinier, comme le Pequod, quittait l'est des États-Unis, longeait l'Amérique du Sud, franchissant le cap Horn, remontait dans les aires centrales du Pacifique pour engager sa campagne de chasse dans des zones à forte densité en cétacés, avant de revenir par la même voie, les cales pleines de chair animale. Toutefois, dans *Moby-Dick*, s'opère un renversement qui mérite d'être questionné : Achab méprise l'appât de la capitalisation des masses de graisse pour venger une perte, celle de sa jambe, arrachée par Moby Dick (le cachalot blanc). En réaction contre la marchandisation capitaliste du monde vivant, l'animal a pris la chair même d'Achab pour gage et renverse ainsi les rapports de pouvoir et de valeur. C'est chair contre chair. Ça a un prix. La perte d'un bout de jambe, la souffrance, l'humiliation d'avoir été vaincu par une *bestiole*, tout ceci vaut bien plus que la capitalisation des image-barils. On pourrait presque parler de *péché d'usure*. Le gage est intenable pour Achab, seule la vie de Moby Dick pourra compenser la perte. La vengeance est aussi une affaire de contrepartie démesurée. Achab décide de filer à l'envers, tire en effet au sud avec son équipage, mais bifurque rapidement en direction du cap de Bonne-Espérance pour entreprendre une circumnavigation à contre-courant, qui devrait lui permettre de croiser la trajectoire du cachalot blanc, ce qui advint. Le combat fut titanesque. Avec la destruction corps et biens de l'équipage d'Achab, plongent au fond de la nuit océanique toutes les images du monde humain et deux d'entre elles en particulier. Premièrement, la disparition des image-barils signe l'effondrement du monde de la productivité, de la capitalisation bornée, de l'*avoir*, en somme. La mise en morceaux par Moby Dick du corps d'Achab anéantit une seconde image particulièrement complexe qu'est celle du tyrannique esprit de vengeance, intimement liée à la paradoxale faculté de compréhension hypersensible des phénomènes marins. Achab savait déceler, bien avant tous, la moindre tempête, le danger caché sous le clapot, se saisir du magnétisme de la matière, déduire des trajectoires, imposer son courage, transfigurer sa douleur et bien d'autres choses encore. L'image ici mise en morceaux est celle d'un être monstrueusement sensible, exceptionnellement puissant, c'est la fin d'une métaphysique de l'ombre.

Alors, la fin du monde d'Achab décrit, bien sûr on le lit cent ans avant le rapport Meadows, *Les Limites à la croissance*[16], l'effondrement de notre monde en modèle réduit. De surcroît, l'effondrement des

16 Donella MEADOWS, Dennis MEADOWS, Jorgen RANDERS, *Les Limites à la croissance (dans un monde fini)*, Paris, Rue de l'échiquier, 2004 (1972).

images du monde d'Achab préfigurerait, par la même occasion, l'engloutissement des image-véhicules, des image-conteneurs et des images de masse.

Du point de vue d'Achab, c'est, *a priori*, la pire perte qui puisse lui arriver. Sa vie. Sauf si, intimement, en son for intérieur, il l'a peut-être donnée, sa vie. Il l'a peut-être cédée, son image. Du point de vue de l'animal, du cachalot blanc et de ses camarades qui, on peut le supposer, postés au loin ou parce qu'ils ont regardé les informations, ont pris connaissance de cet affrontement. Le match est indéniablement une grande victoire, au point sans aucun doute de devenir un exemple, même. C'est la fête au pays des cachalots, on a enfin cloué le bec à ce connard d'Achab. Contrairement à ce qu'a pu imaginer Pierre Senges dans *Achab (séquelles)*[17], Achab ne remontera jamais des profondeurs comme un petit bouchon de champagne. C'est la victoire du vivant animal contre l'inhumain humain. C'est la victoire de l'*image-animale* sur l'image-baril. La chasse, ici, prend tout son sens, ce que Charles Stépanoff décrit très bien dans *L'Animal et la Mort*[18], dès lors qu'elle donne sa chance aux deux parties. Le combat entre les intelligences a eu lieu. Peut-être eut-il fallu, un peu plus subtilement, envisager une autre manière de construire la communauté humain-animal, mais c'est trop tard, pour cette fois. L'image-animale qu'incarne Moby Dick n'est pas une image simple. Du point de vue adverse (côté humain, donc), en un mot, elle est *Léviathan*, aussi monstrueuse qu'incomprise, aussi effrayante que l'inhumanité d'Achab. Toujours du point de vue adverse, c'est, à n'en pas douter, une mutinerie qui aurait dû être matée. Mais là, ça n'a pas marché. La mutinerie l'a emporté, la révolution animale s'est levée. Moby est devenu une star *internationale*. En revanche, envisagée sous un angle à la fois plus éthologique et iconographique, l'image de Moby Dick (le cachalot) présente en particulier trois propriétés. Elle serait d'abord conviviale, toujours au sens d'Illich, elle est survie, équité et autonomie créatrice. L'animal décide de ses actes en toute indépendance et refuse de se faire mettre en boîte. L'image-animale défend cette autonomie de l'existence. Elle donne toute sa valeur à l'être, à sa présence, à son milieu, à ses congénères. Ensuite, elle est blanche. C'est, certes, une blancheur complexe, bien décrite par Melville dans les chapitres XLI et XLII, mais toujours du point de vue humain. Le point de vue animal y est éclipsé. La forme élémentaire, au fuselage ovoïde et au chromatisme un peu hors norme (car en

17 Pierre SENGES, *Achab (séquelles)*, Paris, Verticales, 2015.
18 Charles STÉPANOFF, *L'animal et la mort*, Paris, La Découverte, 2021.

général, un cachalot n'est pas blanc) charge l'image-animale d'une dimension auréolaire parfaitement adaptée à son environnement. Au passage, les cachalots sont des prouesses physiologiques capables de plonger à des profondeurs extrêmes. Cette blancheur exceptionnelle, radiante, agirait à la fois comme une image à valeur absolue (accumulateur d'images comme les écrans de cinéma photographiés par Sugimoto) et comme surface hypersensible (récepteur des phénomènes externes comme les *White Paintings* de Rauschenberg). Tout le paradoxe de cette image blanche, ayant en tête ce que cette recherche de clarté induit pour Barthes du côté de l'évidence, et pour Derrida du côté de l'usure du langage, consiste à penser qu'une telle image-animale est toujours à la fois éclairante et aveuglante, à cause de son intensité, à la fois hyper lisible et illisible. Cette image-animale blanche est l'expression même de la résistance face à la complexité du monde et contre l'usure des phénomènes qui laissent leur trace sur le palimpseste de sa peau. Melville décrit combien Moby Dick possèderait, de surcroît, cet étrange don d'ubiquité, présent ici et à des milliers de milles marins en même temps et, pourtant, toujours là mais jamais visible.

Autrement dit, travailler à la compréhension de cette image-animale blanche que représente Moby Dick consiste à aller à l'encontre de l'image-conteneur, à l'encontre de l'image-véhicule et de sa recherche d'hyper-visibilité et d'hyper-accessibilité de masse. C'est réfléchir à son unité sensible et à ses facultés d'ubiquité. C'est tenter de déceler ses déplacements nocturnes, furtifs, fugitifs, subaquatiques. C'est être à l'écoute de ses sous-entendus, de ses « tic tic » énigmatiques lointains qui percent l'onde marine, comme du morse, mais sur un mode cachalot. L'image-animale n'est jamais dénuée de langage. Elle possède *son* langage.

Le propre de cette image-animale, et ce pourquoi elle se définit peut-être comme modèle, c'est donc, enfin, qu'elle fait avec le caché. Mais ce caché, à la différence des corps invisibilisés à qui Sekula donne la parole, est la trame elliptique qui forge une existence en écho avec sa trame visible. Une image-animale serait une image qui cultive ce pouvoir d'invisibilité, puisque c'est son intention même. Jean-Christophe Bailly, dans *Le parti pris des animaux,* écrit : « On pourrait évaluer les animaux comme les passeurs qui, en allant sans cesse d'une trame à l'autre, établissent l'ensemble des choses qui sont en vie comme un tressage infini de visible et de caché[19]. » Il ne fait pas de doute que Moby Dick

19 Jean-Christophe BAILLY, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, p. 26.

répond à cette condition animale. Il en est de même des images que les animaux émettent. Bailly souligne encore combien ces présences et l'image qu'ils laissent sont de l'ordre de l'irruption. Ces images sont, pour les animaux, concédées à l'humain et, pour l'humain, sont les prémices d'une rencontre qui, la plupart du temps, n'ira malheureusement pas plus loin.

On touche là à la quête paradoxale que peut représenter aujourd'hui un travail de lecture de ce roman. Certes il décrit la pleine conscience de l'effondrement de l'anthropocène, la marchandisation des images et du monde vivant (ce sont des produits avant d'être des êtres). Mais il instruit une tentative de rapprochement avec l'image-animale. Il s'agit, en somme, d'avancer contre la valeur appauvrie du productivisme une valeur enrichie de l'être qui négocie avec son caractère résolument inatteignable. C'est ce que je tente de délier dans le film qui accompagne ce texte, en cherchant à produire une succession d'image-animales sur les êtres hybrides que j'ai pu croiser qui, d'ailleurs, sont souvent des humains, mais des humains un peu animaux… un peu « sauvages » ou, en tout cas, qui assument leur hybridation entre corps domestiqué et conscience sauvage.

56
ENSEMBLE

ENSEMBLE

Une telle conception relève de l'intuition, peut-être même de la thèse, consiste à ne jamais penser une image comme un objet isolé. Sur ce point encore, le travail de Sekula et celui de Melville présentent un parallèle quant à la genèse des images qu'ils construisent, tout autant par la photographie, le cinéma que par la littérature. On l'a vu, tous deux abordent ce complexe négoce des systèmes de valeurs, de pouvoirs et de contre-pouvoirs. L'un et l'autre soudent l'image à la mutinerie. Chez Sekula, comme chez Melville, la relation au vivant induit une logique de la relation qui négocie avec les différents registres d'apparition, parce que l'image-sensible de Sekula et l'image-animale de Melville ne prennent sens qu'à travers la conscience qu'elles sont intimement liées les unes aux autres.

D'abord, bien évidemment, tous deux, Sekula et Melville, sont liés au réel du monde marin. Tous deux ont vécu au cœur de celui-ci. Ensuite, l'un et l'autre partagent un certain état d'esprit du montage un peu rebelle. En 1984, Sekula écrit : « J'ai constamment mis l'accent sur ces photographies en tant qu'ensembles — et non sur le succès ou l'échec sémantique de l'image isolée. […] J'ai décidé de ne pas beaucoup m'exprimer sur tout "système" de montage engagé dans la fabrication de ces projets photographiques. Leur construction est expérimentale et contingente. La fonction du

texte n'est pas d'introduire de la certitude[20]. »

Toutefois, il ne faut pas faire fausse route. Pour Sekula, cette logique de l'ensemble est conçue comme une possibilité pour « sortir de l'impasse de la fin du modernisme ». C'est-à-dire qu'il ne fonctionne pas par réappropriation des images. « Au contraire, écrit-il, de bien des postmodernistes, je ne suis pas concerné par un art fondé sur le jeu fataliste des citations et des "appropriations" d'images déjà existantes, en particulier lorsque ce jeu provient d'un isolement idéaliste du "monde de l'image", de ses conditions matérielles[21]. »

C'est pourquoi, parce qu'elle prend racine dans l'expérience du réel, la logique de montage de Sekula est politique. Cette conception critique du montage des images, dont *Fish Story* en est l'explicite preuve, aurait sans doute pu être décrite en des termes analogues par Melville, dont ses romans, *Moby-Dick* en particulier, sont eux aussi le fruit d'un assemblage savant et parfois brutal, mélange de savoirs multiples pris dans le flux du vécu. Les cent trente-cinq chapitres de *Moby-Dick* sont cousus sans ménagement, sans idéal, souvent avec une théâtrale *cruauté*, dirait Artaud. Melville expose la souffrance d'exister et les méandres du doute. « La fonction du texte n'est pas d'introduire de la certitude », dit Sekula. Cette phrase aurait pu être écrite par Melville.

CHASSE ET RÉVOLUTION : ARMER LE REGARD

Donc, les image-animales, comme les image-sensibles, tentent de rendre lisible l'être habité par le faseyement du visible et le montage activiste du réel. Paradoxalement, la chasse aura permis de cerner la valeur d'une image-animale, qui entre en résistance. J'aimerais creuser un peu l'idée, parce que j'aimerais essayer de préciser ce que j'ai commencé à poser au tout début de ce texte à propos des image-sensibles de Sekula. Ces images contiennent la flamme de l'entendement, une forme de convivialité. Cette convivialité, par-delà le montage, orchestre une relation triangulaire entre le travailleur de la mer, le photographe et l'image-sensible. Chez Melville, il est une orchestration analogue entre l'animal chassé, le chasseur et l'image-animale qui résulte de cet échange (ou traque). Qu'en est-il de cette orchestration alors même, et ce dès l'origine de la photographie et du cinématographe, que leur vocabulaire technique s'emploie souvent à décrire leur genèse à partir d'un langage de chasseur ?

20 Allan SEKULA, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 54.
21 *Ibid.*

Il semble que cette analogie ouvre deux perspectives. L'une est politique, révolutionnaire. On l'a déjà évoqué. L'autre est anthropologique, pose le problème de la subsistance et de la cohabitation.

Le politique et le révolutionnaire, à quelques encablures temporelles de Warburg, comme Warburg lui aussi fort influencé par les progrès techniques de son temps puisqu'il fit usage du cinématographe, s'exprime aussi chez Dziga Vertov. Dans son texte assez programmatique, « Le Ciné-Œil », publié en 1926, Vertov revient sur la fonction du montage, tel qu'il est mis en œuvre par leur collectif de cinéastes que sont les *Kinoks* (*Ciné-yeux*). Le montage, écrit Vertov, est à entendre « comme l'organisation du monde visible[22] ». Le montage est véritablement une « organisation mentale », c'est un outil d'analyse du travail de l'œil. Il agit au moment de l'observation, explique Vertov, après l'observation, pendant le tournage, après le tournage. Autrement dit, le montage est au cœur même de la genèse des images. Et dans ce contexte, il faut, explique encore Vertov, procéder au « repérage de l'œil armé », « au repérage de l'œil désarmé ». Il faut armer et désarmer le regard. Vertov parle de « COUP D'ŒIL » comme on parlerait de coup de fusil, qu'il nomme encore « chasse aux morceaux de montage ». La chasse filmique de Vertov et des *Kinoks* est révolutionnaire, se range résolument du côté des mutins, va acculer le bourgeois. « Nous sommes venus montrer LE MONDE TEL QU'IL EST et dévoiler aux travailleurs la structure bourgeoise du monde[23] ». Ce sont des petits rebelles.

Chez Melville, comme chez Sekula, la chasse à l'image est, elle aussi, pluri-temporelle et insidieusement révolutionnaire. « Le monde tel qu'il est » de Vertov est le plan charnière qui articule le monde de Melville, pré-industriel du milieu du XIXe siècle, avec celui de l'hypermondialisation de la fin du XXe siècle, observé par Sekula. Il y aurait, dans cette perspective politique de la chasse à l'image, un caractère trans-historique qui tire un fil temporel et idéologique révolutionnaire.

58
CHASSE ET ANTHROPOLOGIE : UNE LUMIÈRE DANS LA NUIT

CHASSE ET ANTHROPOLOGIE : UNE LUMIÈRE DANS LA NUIT

La deuxième perspective de la chasse à l'image est d'ordre anthropologique, au sens où elle nomme explicitement la relation entre l'homme et l'animal à travers une pratique de capture. La chasse désigne d'abord une tentative de capture d'un animal. Toutefois, ce qui chasse est aussi ce qui s'échappe, ce qui sort de sa trajectoire établie.

22 Dziga VERTOV, « Le ciné-œil », dans Bertrand BACQUÉ, Lucrezia LIPPI, Serge MARGEL, Olivier ZUCHUAT, *Montage. Une anthologie*, Genève, HEAD-MAMCO, 2018 (2013), p. 91.

23 *Ibid.*, p. 93.



Avant de devenir un loisir discutable, la chasse représente une des activités fondamentales nécessaires à la subsistance. Dans *La civilisation du renne*, André Leroi-Gourhan montre combien elle répond aux nécessités alimentaires et vestimentaires, ainsi qu'à la fabrication d'outils et autres ressources énergétiques (graisse). Leroi-Gourhan souligne également combien cette activité fondamentale est réglée par un équilibre fragile. Surchasse et surpêche ont souvent des conséquences dramatiques, chez les Eskimo groenlandais en particulier[24]. Charles Stépanoff, dans son ouvrage sur les fonctions sociales de la chasse, évoqué plus haut, *L'animal et la Mort*, revient également sur le caractère fondamental de la chasse dans un contexte contemporain, sur sa fonction de subsistance et la paradoxale relation entre violence faite à l'animal, considération, sauvegarde des écosystèmes et ambition écologique. Autrement dit, l'image-animale inscrite dans le faisceau anthropologique de la chasse se trame à partir d'un tissu symbolique et pratique complexe, qui pourrait faire l'objet d'un autre texte plus nourri. À suivre. En effet, en dehors de l'acte de tuer, toute chasse est le début d'un échange, d'une tractation entre le monde humain et le monde animal, entre le monde réel et le monde magique. La chasse, une fois encore, n'est pas réglée par un dénouement évident. Nombreuses sont les fois où l'animal chassé échappe, se rebelle, blesse le

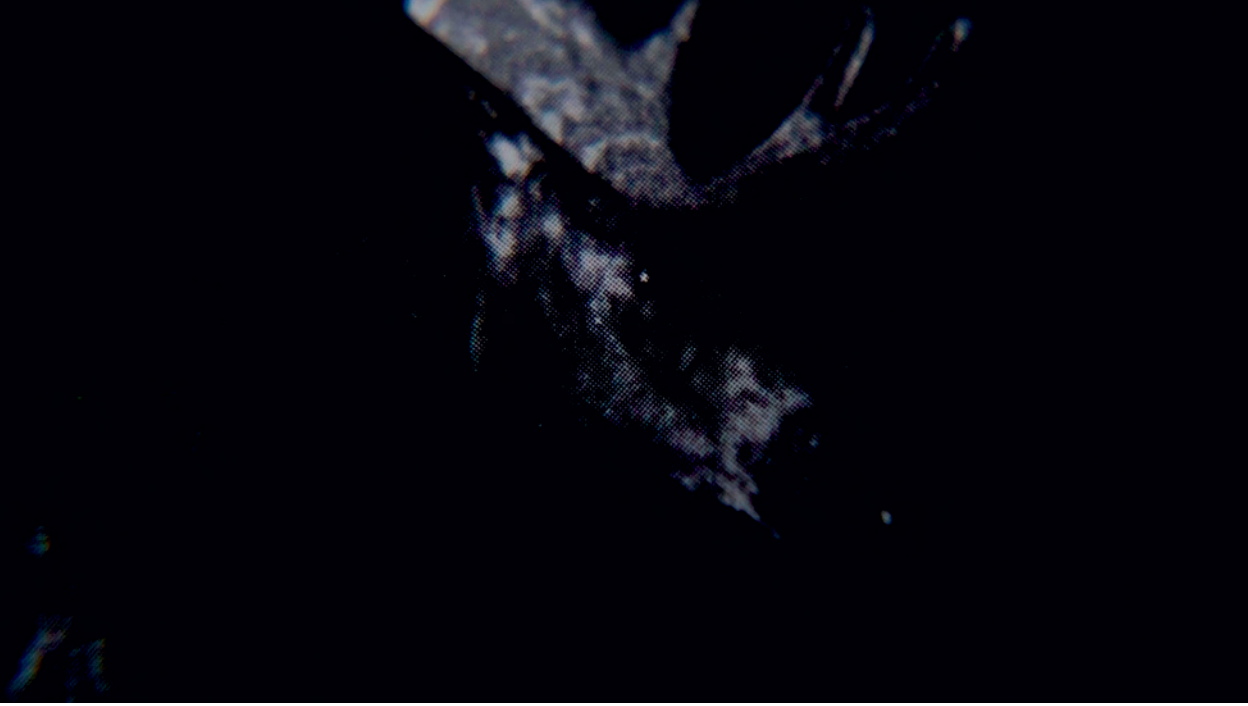
24 Lire André LEROI-GOURHAN, *La civilisation du renne*, Paris, Gallimard, 1936, p. 161 *sq.*



chasseur, parfois le tue ou renverse l'embarcation. On comprend alors pourquoi se construit là, symboliquement, un réseau d'hybridation complexe et nécessaire entre monde domestiqué et monde sauvage. L'iconographie de la chasse est rythmée par les récits de ces péripéties. On pense évidemment aux gravures visibles sur les bois de rennes, à celles qui figurent sur les dents de cachalots, mais aussi à toute la cosmogonie des peintures pariétales. Pour que la chasse agisse, il faut toujours un peu de magie. L'image-animale doit contenir cette magie.

Mais, à quel moment les trois termes *photographie*, *chasse* et *animal* se trouvent-il explicitement reliés ? En 1892, précisément, aux États-Unis dans la revue *Forest and Stream*. On parle de *Camera Hunting* (chasse photographique) pour décrire de nouvelles pratiques de la photographie, qui consistent à réaliser des clichés animaliers en guise de trophée, à une époque où la chasse de loisir connaît parallèlement un essor inédit. Le premier à être ainsi parvenu à capturer photographiquement l'animal vivant dans son environnement sauvage (et pas dans un zoo !), c'est George Shiras. George Shiras y a consacré une grande partie de sa vie. Ses premiers clichés datent de 1872. On ne parlait pas encore de *camera hunting*. George Shiras s'inspire d'une technique de chasse nocturne en canoë, employée par les indiens Ojibwés, qui consiste à capter l'attention des animaux à l'aide d'une petite flamme. La lumière captive l'animal, qui vient s'abreuver au bord du lac, l'Indien tire entre les deux

DEUX IMAGES (DÉTAIL) DE GEORGE SHIRAS filmées dans l'autobiographie de George Shiras, *Hunting Wild Life With Camera and Flashlight*, vol. 1, trois chevreuils bondissant en fuite, Michigan, vers 1920



yeux qui scintillent dans la nuit. Sonia Voss est à l'origine de l'unique exposition importante du travail photographique de George Shiras en France, présentée en 2015-2016 au musée de la Chasse et de la Nature. Elle explique comment Shiras remplace le feu d'écorces par une lampe à kérosène et l'arme par un appareil photo, lui-même savamment associé à un système de flash, que Shiras avait mis au point. Détournant cette technique de chasse nocturne, qu'on appelle aujourd'hui le *jacklighting*, Shiras préfère photographier plutôt que tuer. Pour comprendre ce qui se joue dans ce nouveau triangle relationnel, pris sur le vif dans le réel du *wildlife*, homme, animal et instant photographique, il faut absolument contempler ces images magiques. Sonia Voss souligne un aspect fondamental de leur expression : « Le caractère expérimental et engagé des images de Shiras, en dépit de la poésie qui en émane, les distingue de celles de certains peintres et photographes du XIX[e] siècle, dans lesquelles se perçoit l'idéal nostalgique d'une nature candide et intouchée. Elles portent en elles le face-à-face de l'homme et de l'animal qui a présidé à leur production[25]. » Shiras n'avait aucune prétention artistique, il se disait amateur, indéniablement un peu *Kinok* malgré lui et avant l'heure, tant il montre *le monde tel qu'il est*, documentariste et technicien, écologiste *profond* inspiré par *Walden*. Les photos de Shiras, explique encore Sonia Voss,

25 Sonia VOSS (dir.), Jean-Christophe BAILLY, *George Shiras, L'intérieur de la nuit*, Paris, éditions Xavier Barral, 2015, p. 87.

UNE IMAGE (DÉTAIL) DE GEORGE SHIRAS filmée dans l'autobiographie de George Shiras, *Hunting Wild Life With Camera and Flashlight*, vol. 1, Le rideau de brouillard s'est levé, laissant apparaître un grand élan mâle, Minnesota, 1909

UNE IMAGE (DÉTAIL) DE GEORGE SHIRAS filmée dans l'autobiographie de George Shiras, *Hunting Wild Life With Camera and Flashlight*, vol. 1, lynx sur les rives de Loon Lake près du lac Wanapitei, Ontario, Canada, juillet 1902



ont ce caractère engagé, qui est de témoigner de l'existence généralement invisible de cette nature sauvage, de ce *wildness*.

Shiras capture l'instant fugace (1/25e de seconde), où le montré et le caché cohabitent et s'impriment sur la plaque de verre photographique, là, en pleine lumière, au cœur de la nuit. L'image-animale est ici investie d'une autre dimension (que conviviale), celle de la cohabitation. Cette image à caractère anthropologique (car elle questionne le rapport de l'homme au monde animal en particulier) est d'abord obtenue par la ruse, analogue à celle du chasseur. Armés de patience, Shiras et son assistant John Hammer glissent en canoë dans la nuit, en silence sur les eaux de son terrain de jeu favori, dans le Michigan, sur le *Whitefish lake* (un lac blanc qui plairait à quelque cachalot...). Certes, l'animal n'est pas vraiment consentant, la cohabitation ne débouche pas encore sur une partie de cartes, mais l'un et l'autre cohabitent malgré tout au cœur de la nuit, sur ce même morceau de territoire sauvage qui doit être préservé. Avec le temps, on peut supposer qu'ils finissent par se connaître tous un peu. En effet, année après année, pendant près de cinquante ans, ils ne cessent de jouer à celui qui attrapera ou échappera à l'autre, ils se connaissent. On entend crier le raton-laveur qui s'est, une fois de plus, fait berner par l'attrape-nigaud, une friandise au bout d'un fil, qui déclenche le bruyant flash de lumière du piège photographique (autre dispositif mis au point par Shiras). « Crotte alors ! C'est encore un coup de Shiras !! » Chacun joue à qui fera apparaître l'image de ces instants de curiosité — l'image du lynx est stupéfiante —, ou de consternation partagés — le saut des biches en fuite tout autant — et à qui chargera le canoë pour faire valdinguer par-dessus bord hommes et matériel photographique. Cette image-animale, tout compte fait assez mouvementée, est le fruit d'une cohabitation parfois un peu houleuse, certes, mais sans aucune mise à mort. Elle est donc d'abord à l'écoute.

De surcroît, en réalisant ces images, Shiras expose, pour la première fois dans l'histoire de la production des images (peinture comprise), une image réelle de l'instant même où l'animal à l'état sauvage croise le regard de l'homme en pleine lumière, ce avant que la nuit, dont l'animal en est le légataire, ne reprenne le pouvoir et que la fuite ne se substitue à l'entendement des regards. Là, à cet instant, les êtres (hommes, animaux, végétaux, champignons) sont hybridés par le tissu du visible, telle une image chamanique. L'image-animale est le témoignage de cette hybridation.

Qui plus est, les images de Shiras représenteront des outils politiques de démonstration, image comme preuve, publiées notamment dans le magazine *National Geographic* en 1906. En effet, fervent



UNE IMAGE (DÉTAIL) DE GEORGE SHIRAS filmée dans l'autobiographie de George Shiras, *Hunting Wild Life With Camera and Flashlight*, vol. 1, George Shiras et son assistant à bord de leur canoë équipé pour le *jackligthing*, Whitefish Lake, région du lac Supérieur, Michigan, 1893.

défenseur de la cause environnementale, de la limitation de la chasse de loisir en plein essor et de la sauvegarde des espaces sauvages, Shiras sera un acteur clé dans la création de parcs naturels, à l'image du *Petrified Forest National Monument,* en Arizona, en 1906. Cette image-animale est donc, une fois de plus, un outil, sinon de rébellion, au moins d'engagement écologique cette fois. Un détail de plus souligne combien ce retour de la convivialité, dans laquelle prend racine l'image-animale, prime pour celui qui réalise ces images. Sonia Voss décrit comment les inventions de Shiras, notamment le système de double flash synchronisé, qui permettait de capturer l'animal statique, puis l'animal en fuite, a d'abord fait l'objet de brevets, que Shiras passa ensuite dans le domaine public. En 1928, il fit don de deux mille quatre cents négatifs sur verre à la National Geographic Society et publia, vers la fin de sa vie, en 1935, une autobiographie en deux volumes intitulée *Hunting wild life with camera and flashlight*[26], qui rassemble neuf cent cinquante photographies. Autrement dit, le régime de l'image-animale touche aussi au système démocratique de mise à disposition des données[27], contre toute instrumentalisation de la dépendance. Le régime de l'image-animale est doublement (animal et technique) un régime du savoir partagé.

26 George SHIRAS, *Hunting wild life with camera and flashlight*, volumes 1 et 2, Washington, National Geographic, 1936.

27 Ce qui n'est plus du tout le cas aujourd'hui avec ces images, puisque la *National Geographic*, qui hérita de ces documents, limite de façon particulièrement restrictive l'accès à ce fonds.

LE PARADOXE DE L'INSTANT

Les image-animales de George Shiras nous confrontent à un ultime paradoxe. La brièveté de l'instant, qui conduit à leur enregistrement instantané, n'a d'égal que la longueur de la durée qui conduit à leur avènement, ainsi qu'à leur répétition. Si on peut contempler les images de Shiras de façon isolée, certaines sont d'une majesté absolue, il est toutefois impossible de les dissocier de leur valeur d'ensemble et en tant qu'étude biologique et éthologique. Le travail photographique de George Shiras reflète sans aucun doute la volonté de construire un certain type de rapport au monde (sauvage) et à la vision. Ses images sont l'expression d'une insistance, celle d'être ainsi, aussi longtemps que possible, plongé dans la nuit sauvage, aux côtés des animaux d'abord cachés, parfois visibles l'espace d'un instant. Shiras est un être de la nuit, mais d'un style très différent d'Achab, puisqu'il se consacre d'abord à ce qui y vit.

Le travail de Sekula peut être envisagé sous cet angle également, comme l'expression d'une manière d'être avec la part du vivant, cachée au cœur de la globalisation. Il en est de même pour Melville qui, avant de produire les images par le roman, a passé plusieurs années à vivre l'effroyable et captivante réalité du monde marin. La construction de ces images prend du temps. Le temps de l'image n'est pas réduit au temps de l'obturateur. Pour bien faire, on doit oublier l'extase du clic et la jouissance de la capture. La construction d'image-animales nécessite du temps pour parvenir à nourrir leur existence. Bien sûr, cette image n'est pas seulement cette inscription sur le papier, ce rectangle de formes et de couleurs agencées, qui résultent du processus photographique, filmique ou graphique. Ce sont ces structures complexes, qui se construisent en tant qu'ensembles dans et en dehors du visible, qui ne seront résolument toujours que partiellement partageables.

À n'en pas douter, pour Sekula, Melville et Shiras, il faut d'abord voir dans la trace, qui résulte du processus photographique ou littéraire, l'expression d'une cohabitation de longue haleine qui, à petits pas, fixe le vivant. Fixe : enregistre et contemple attentivement. Comment construire une continuité ? Image-sensibles et image-animales sont le versant négatif des image-conteneurs, des image-barils, des image-véhicules. Ce sont, une fois de plus, je me répète, non pas des images de l'avoir, mais des images de l'être. Nous retrouverons cette préoccupation à l'égard du partage d'existence dans le chapitre XXIV à propos de Joan Fontcuberta. Certes, le chasseur cherche toujours à capturer sa proie par nécessité de subsistance. Mais le *bon chasseur*

est d'abord celui qui révolutionne ainsi sa manière d'être, cultive la considération, l'écoute, la sensibilité, l'intelligence du milieu, la durée, l'ellipse, le consentement ou tout au moins la négociation… la pensée animale.

60
DURÉE ET IMAGE-ANIMALE (CONCLUSION)

DURÉE ET IMAGE-ANIMALE (CONCLUSION)

On pourrait, notamment pour le dispositif mis au point par Shiras, que l'on retrouve aujourd'hui incarné par nos pièges photographiques contemporains, objecter que, quand on met un appareil sans y mettre son corps, l'image produite n'a pas la même valeur. C'est sans aucun doute ce que pensent bon nombre de photographes animaliers tels que Vincent Munier, pour qui de telles images sont d'abord des rencontres. Laissons cette hypothèse en suspens.

En contrepartie, Sekula, Melville et Shiras montrent combien la production d'une image-animale exige qu'on mette son corps avant d'y mettre l'appareil. S'il ne fait pas de doute que, dans le cas de Shiras, la présence et l'ingénierie technique sont intimement liées, d'autres exemples suggèrent que la cohabitation, parce qu'elle s'inscrit d'abord dans la durée, privilégie l'image qui se construit à travers la relation. C'est, disons rapidement, une image d'abord mentale, expérimentée, imprimée par le réel, une forme de savoir incarné qui, passagèrement, peut, certes, s'inscrire photographiquement ou de manière littéraire. L'image-animale, ainsi induite par la proximité durable, prend souvent plusieurs années avant de se révéler. Pas à pas, jour après jour, l'hybridation glisse d'une cohabitation diplomatique à un apprivoisement mutuel plus symbiotique. Sans développer, parce que cela nous conduirait plus loin encore, j'ai en tête trois exemples. Jane Goodall, Dian Fossey et Birutė Galdikas ont ainsi façonné des image-animales à longueur d'années, fruit de patience, de cohabitation et de lutte, l'une avec les chimpanzés, l'autre avec les gorilles et enfin la dernière avec les orangs-outans. Ces images et ces figures exemplaires inspirent une humilité, dont la modestie ultime est contenue dans leur part cachée. L'image-animale, aussi paradoxal cela puisse-t-il paraître, serait d'abord une image non pas lente, car les actions qui l'organisent sont parfois extra-rapides, mais une image longue, durable. Cette image-animale, à la fois, a toujours été là, tapie dans la trame atemporelle du visible et du non-visible et, en même temps, se construit armée de patience.

LE PACIFIQUE



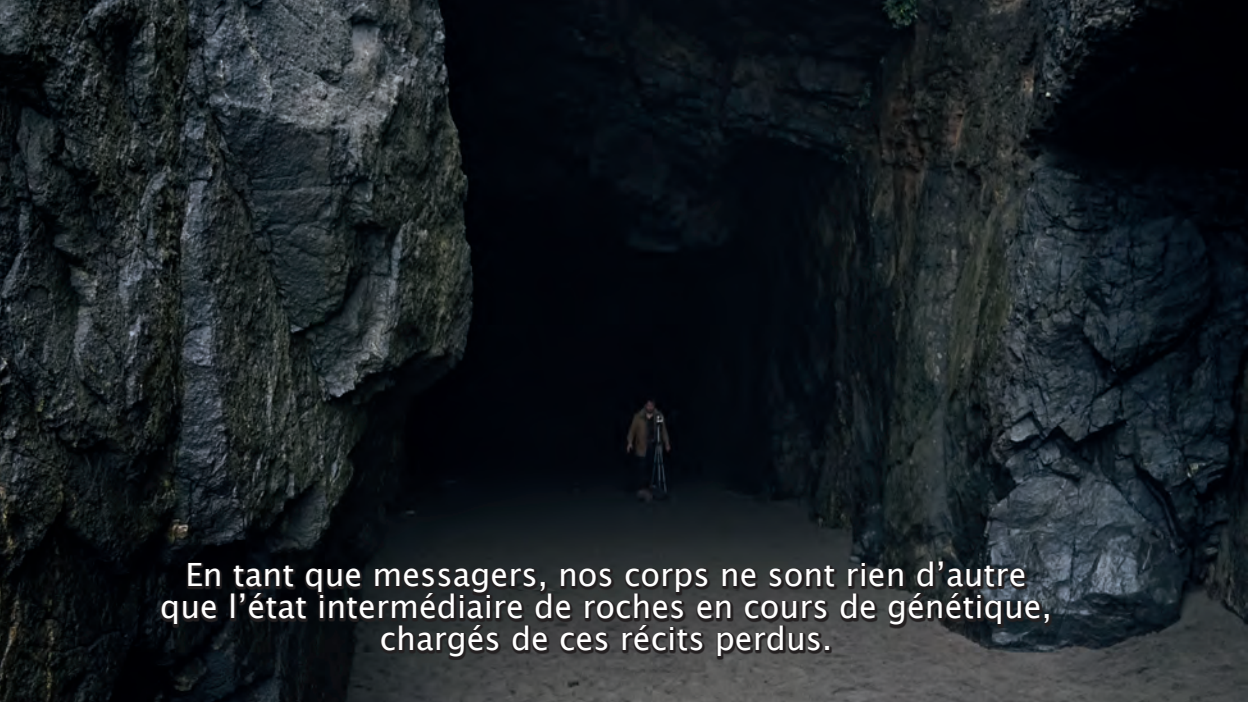
Il y avait trop de similitudes troublantes entre Mocha et Moby pour ne pas aller au devant des zones sismiques du Pacifique.

CHILI COBOUECURA
CIMETIÈRE
190420_Les jeunes cavaliers



Il semble que, comme l'eau, la cosmogonie des terres garde elle aussi en mémoire ce que délivre durement et poétiquement le petit *bouton de nacre* trouvé par Patricio Guzman.

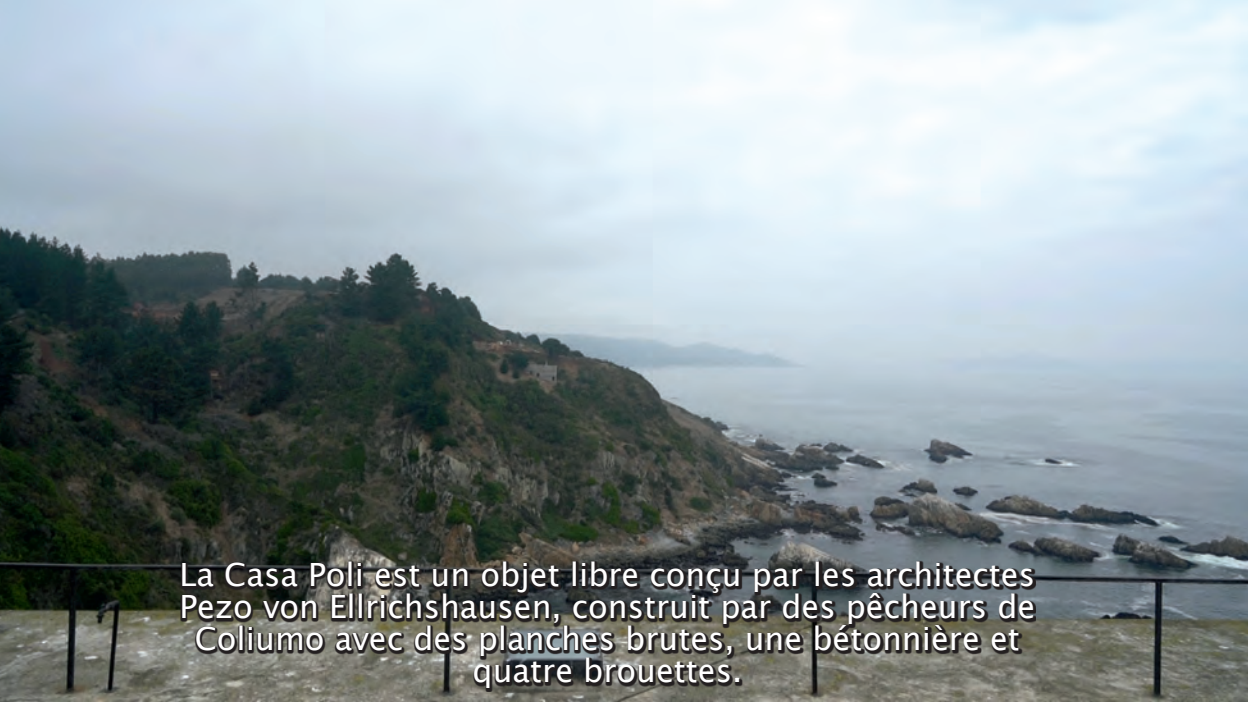
CHILI COBQUECURA CIMETIÈRE
190420_Le caveau de Silas B. Smith Saint Sauveur, grand-père de Tomas Smith, descendant de Silas Baldwin Smith, qui parcourut les mers du Pacifique entre 1842 et 1843 au même moment que Herman Melville



En tant que messagers, nos corps ne sont rien d'autre que l'état intermédiaire de roches en cours de génétique, chargés de ces récits perdus.

CHILI COBQUECURA
190421_La côte Pacifique

PÊCHEURS-MAÇONS-CHASSEURS



La Casa Poli est un objet libre conçu par les architectes Pezo von Ellrichshausen, construit par des pêcheurs de Coliumo avec des planches brutes, une bétonnière et quatre brouettes.



Intentionnalité, imprévisibilité. Chaque pièce, reliée les unes aux autres, possède une fonction réversible qui leur permet de passer de l'atelier à la chambre, de l'ermitage à la cuisine.

CHILI_CHOME
190420_Casa Poli,
architectes Pezo von
Ellrichhausen, construite
par les maçons pêcheurs



Les planches qui servirent aux coffrages composent le bardage et les volets intérieurs. Les épaisseurs importantes des murs contiennent les fonctions vitales, placard, escalier, alcove, petit balcon ou encore cuisine.

CHILI_CHOME
190420_Casa Poli,
architectes Pezo von Ellrichhausen, construite par les maçons pêcheurs

CHILI_CHOME
190420_Casa Poli,
Simon, une formule de
Pezo von Ellrichshausen,
relevée par Phin
Jennings, dans son
article « Tout dépend de
tout : intentionnalité et
imprévisibilité avec Pezo
von Ellrichshausen »,
11 septembre 2023,
consultable sur https://
www.riseart.com



64

LES PÊCHEURS DE COCHOLGUE /TSUNAMI (TREMBLEMENT DE TERRE)

CHILI_COCHOLGUE
190421_Les pêcheurs


Ça n'était pas comme ça avant, parce qu'avant tu jetais un de
ces filets et tu le sortais rempli de poisson.



CHILI_COCHOLGUE
190421_Les pêcheurs



CHILI_COCHOLGUE
190421_Zone de risque



Image-conteneur,



image-mutinerie.

CHILI_LIROUEN
CONCEPCIÓN
190421_La jetée



65
L'ANCIEN PORT BALEINIER DES FRÈRES MACAYA

CHILI_CALETA CHOME
190421_L'ancien port baleinier


puis la mère du cachalot a commencé à détruire toutes les
chaloupes, même celle de Juan Macaya.

66
FERNANDA



CHILI_CALETA CHOME
190421_Fernanda
Paty Andrades.
Fernanda travaille à la
revalorisation de cet
ancien port baleinier
et à sa reconversion
écologique à travers des
activités d’observation
de la faune et de la flore

CHILI_CALETA CHOME
190421_La taverne



67
LE ROCHER AUX OISEAUX

CHILI_CALETA CHOME
190421_Le rocher aux oiseaux



68
LES RETROUVAILLES

CHILI_CONCEPCIÓN
190421_Tomas et Paola

PUERTO MONTT



69
LES CHIENS

CHILI_PUERTO MONTT
190422_Les chiens



70
LES OTARIES



71
L'EMBARQUEMENT

CHILI_PUERTO MONTT
190422_Chloé

CHILI_PUERTO MONTT
190422_Ma familia ma vida



De Puerto Montt, la Naviera Austral dessert les villes du golfe de Corcovado, Ayacara, Chaiten et Quellón, au nord de la Patagonie et pénètre au sud jusqu'à Puerto Chacabuco.

CHILI_PUERTO MONTT
190422_
L'embarquement



Véritable cordon de vie, elle transporte les habitants, les animaux, les vivres et le matériel.

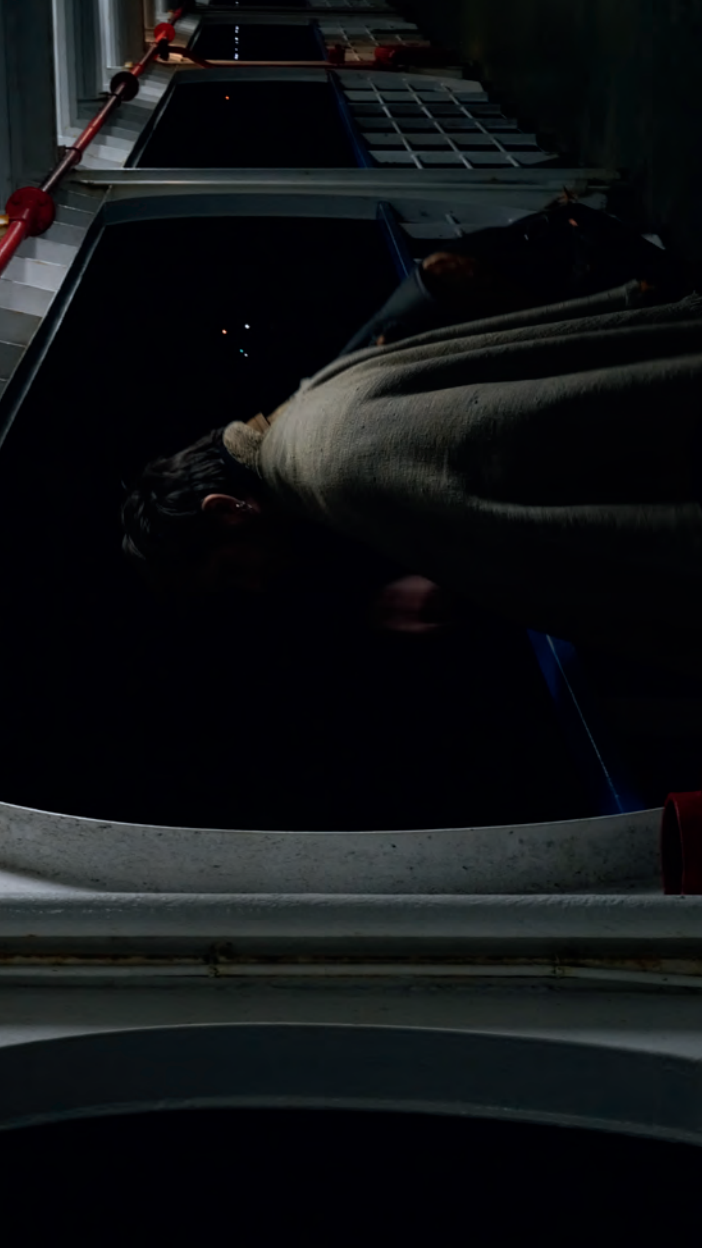
CHILI_PUERTO MONTT
190422_Les chiens renifleurs

LES TERRES ENTRE LES MERS



72
LES MOUETTES

CHILI_GOLFE DE CORCOVADO FERRY
JACAF
190422_Les mouettes



CHILI_GOLFE DE
CORCOVADO FERRY
JACAF
190422_Le pont, Tomas



73
L'ESCALE

CHILI GOLFE DE
CORCOVADO AYACARA
FERRY JACAF
190423_L'escale

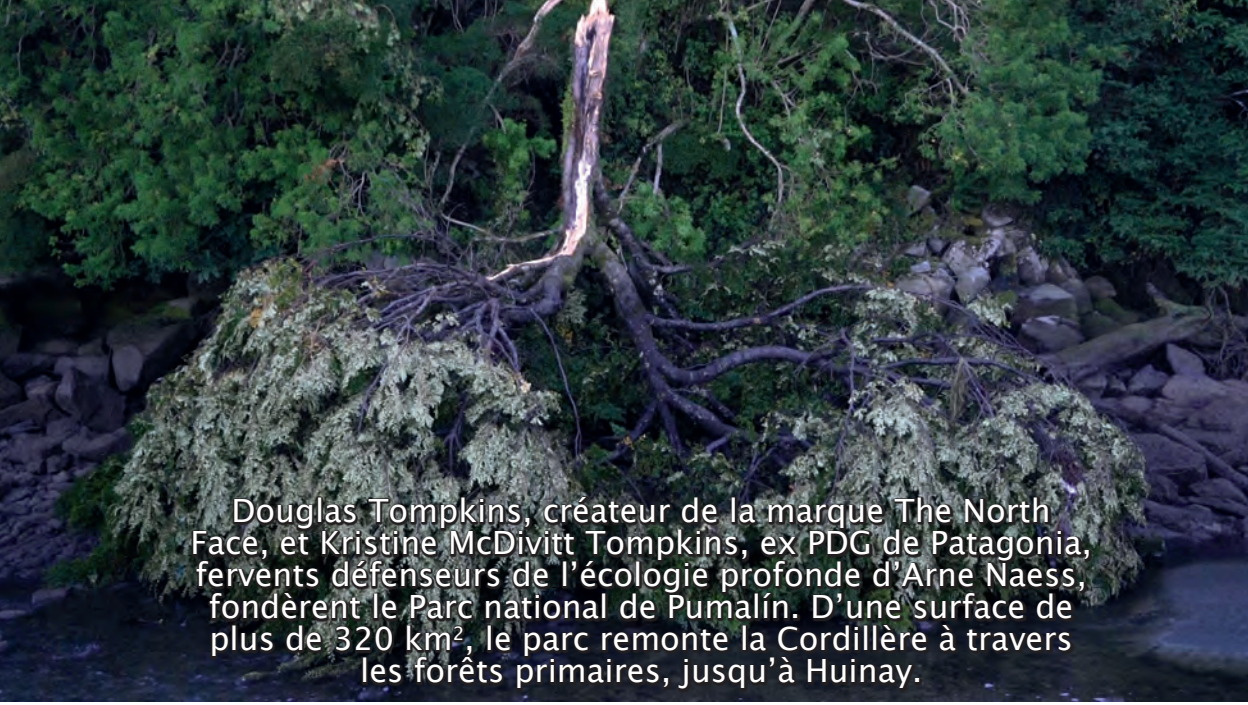




À cet instant, je ne savais pas que j'approchais des terres de Douglas et Kristine Tompkins.

74
CHAITEN (LES PIERRES NOIRES)

CHILI_GOLFE DE CORCOVADO CHAITEN FERRY JACAF 190423_Le lieu du tremblement de terre



Douglas Tompkins, créateur de la marque The North Face, et Kristine McDivitt Tompkins, ex PDG de Patagonia, fervents défenseurs de l'écologie profonde d'Arne Naess, fondèrent le Parc national de Pumalín. D'une surface de plus de 320 km², le parc remonte la Cordillère à travers les forêts primaires, jusqu'à Huinay.

75
L'ARBRE CASSÉ (TREMBLEMENT DE TERRE)

CHILI_GOLFE DE CORCOVADO CHAITEN
FERRY JACAF
190423_L'arbre cassé



En mai 2008, le Chaiten, volcan considéré comme éteint, se réveille. La ville est évacuée. Détruite, elle est déclarée « ville morte » et zone interdite par le gouvernement chilien. Mais à partir de 2010, une partie de la population revient y vivre malgré cette interdiction.

CHILI_GOLFE DE
CORCOVADO CHAITEN
FERRY JACAF
190423_Le deuxième
embarquement

CHILI_GOLFE DE
CORCOVADO CHAITEN
UNE IMAGE DE
JAVIER JUBILAR
DE L'ERUPTION DU
CHAITEN EN JUIN 2008
080620_Chaiten 269

PIERRE DE CHAITEN
2020

76
LA CALE



77
ROBERTO ET LE GOLFE DE CORCOVADO

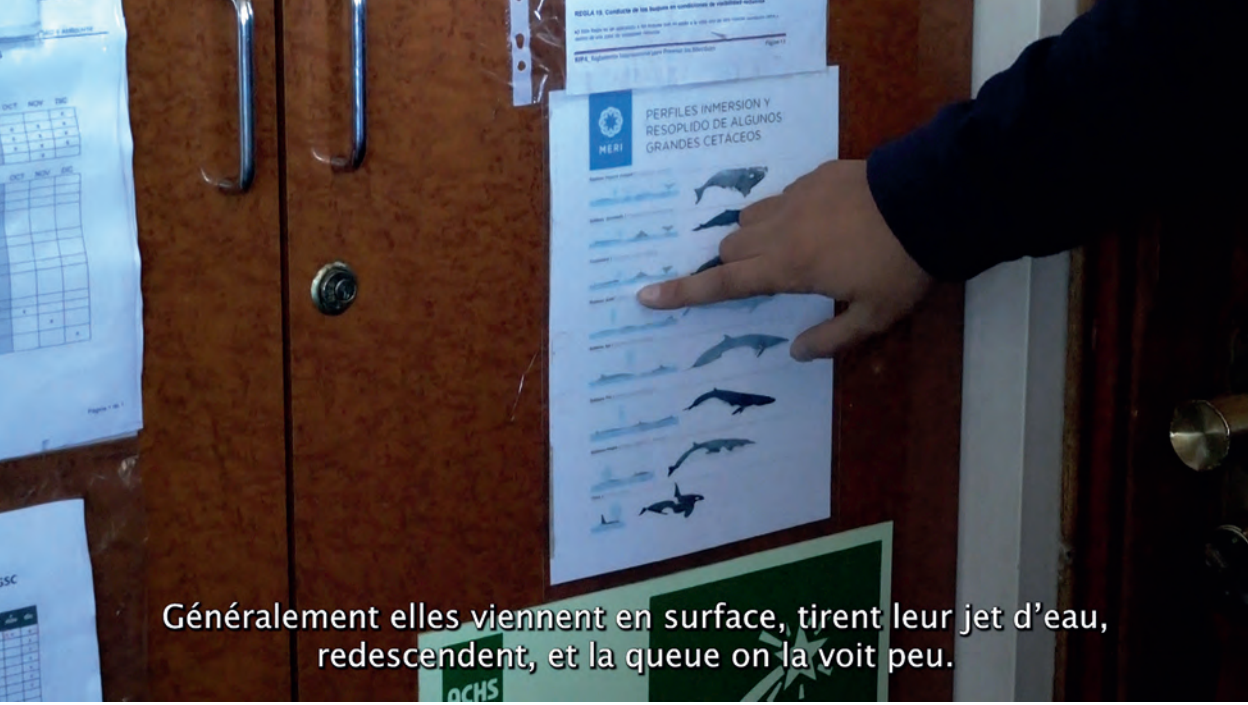
CHILI_GOLFE DE CORCOVADO FERRY JACAF
190423_Roberto Vasquez_ sous-capitaine du Jacaf



Mais pas les baleines, les baleines s’éloignent



CHILI_GOLFE DE CORCOVADO FERRY JACAF
190423_La timonerie



CHILI_GOLFE DE CORCOVADO FERRY JACAF
190423_Roberto explique comment reconnaître les cétacés



CHILI_GOLFE DE CORCOVADO FERRY JACAF
190423_La carte du golfe



78
LE DERNIER VOYAGE

CHILI_GOLFE DE CORCOVADO FERRY JACAF
190423_Le bétail

« COMME SI LE TEMPS POSAIT UNE QUESTION À L'EAU »



79
HITO CERO

CHILI CHILOÉ QUELLÓN
190423_Le deuxième débarquement



Comme s'il eut fallu aborder les terres en partant de zéro pour donner à l'histoire son anecdote dramaturgique, comme si le mystère trouvait ici son origine, à la croisée de l'eau, de la terre et des corps.

CHILI CHILOÉ QUELLÓN
190423_Hito cero, fin ou début de la Panaméricaine, de Deadhorse (Alaska) à Quellón (Chili)

CHILI_CHILOÉ QUELLÓN
190423_La rue



En suivant le sillage de la baleine,
celui où Coloane et Melville se confondent, se dessinait
« une étrange image de pureté. C'était comme si le temps
posait une question à l'eau ».

CHILI_CHILOÉ QUELLÓN
190423_La route pour
Quemchi et un extrait de
Le Sillage de la baleine
de Francesco Coloane,
Phébus, p. 153.



Terre, eau, communauté. La petite maison du musée Francisco Coloane de Quemchi fut acheminée par la mer à l'occasion d'une Minga.

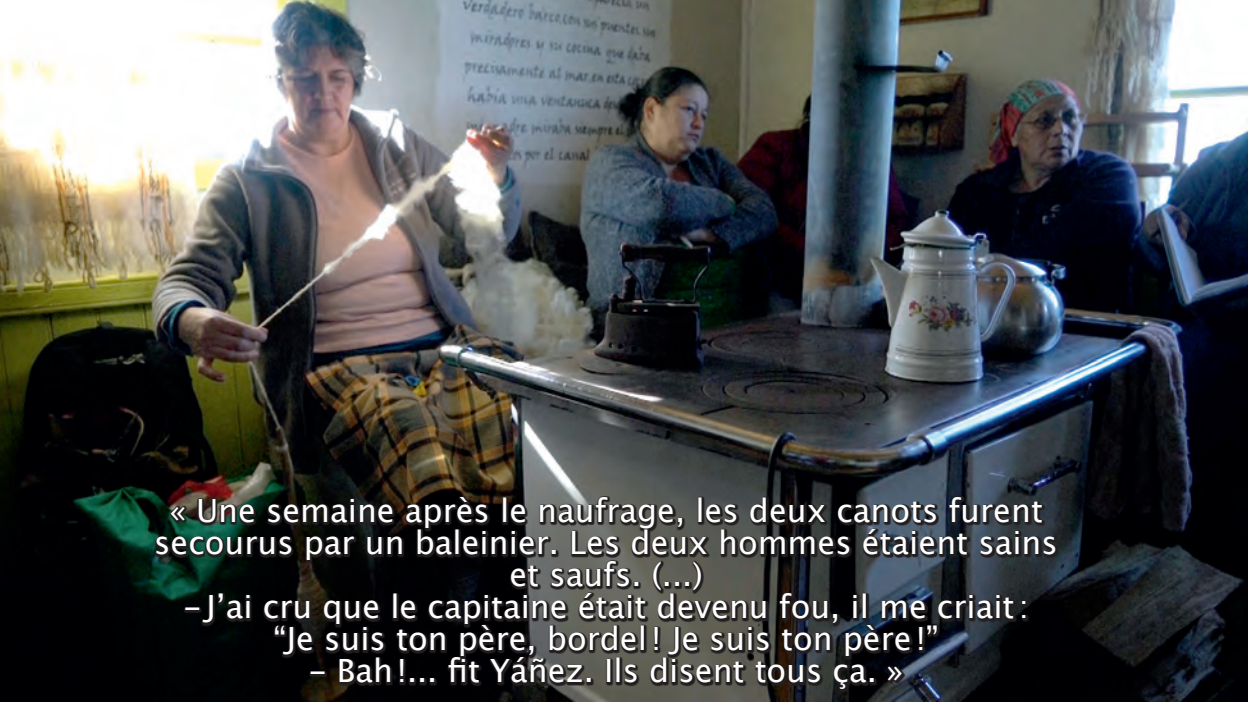
80
LA MINGA DE COLOANE (QUEMCHI)

CHILI_CHILOÉ QUEMCHI
190424_La maison de Coloane



Une minga est une action communautaire festive et conviviale, organisée pour aider l'un de ses membres au transfert de sa maison d'un endroit à un autre.

CHILI_CHILOÉ QUEMCHI
2010_La minga de Coloane, une image de Maria Teolinda Higueras Vivar, archivée dans la bibliothèque publique de Quemchi



« Une semaine après le naufrage, les deux canots furent secourus par un baleinier. Les deux hommes étaient sains et saufs. (...)
–J'ai cru que le capitaine était devenu fou, il me criait : "Je suis ton père, bordel ! Je suis ton père !"
– Bah !... fit Yáñez. Ils disent tous ça. »

81

LES FILEUSES DE LAINE DE LA MAISON DE COLOANE

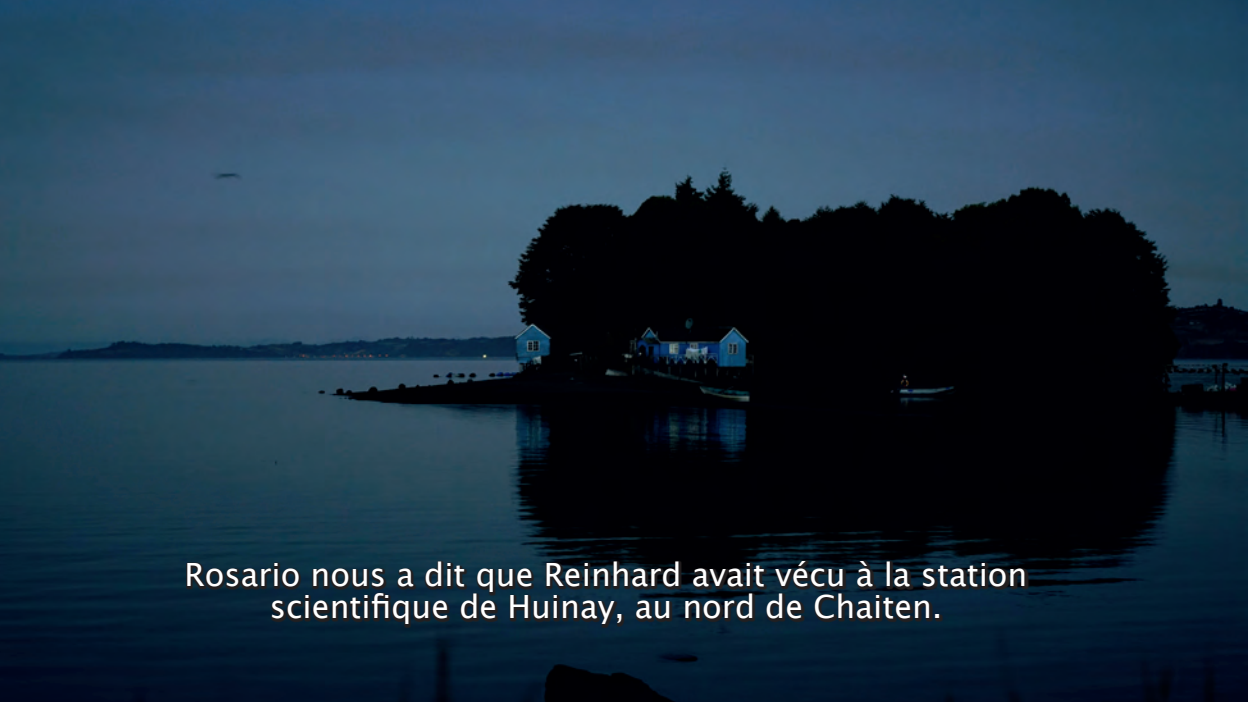
CHILI_CHILOÉ QUEMCHI 190424_Les femmes de l'association de la maison de Coloane et un extrait de Francisco Coloane, *Le Sillage de la baleine*, Phébus, p.254


Quels récits subsistent-ils ?
Ceux qui se trament du bout des doigts.

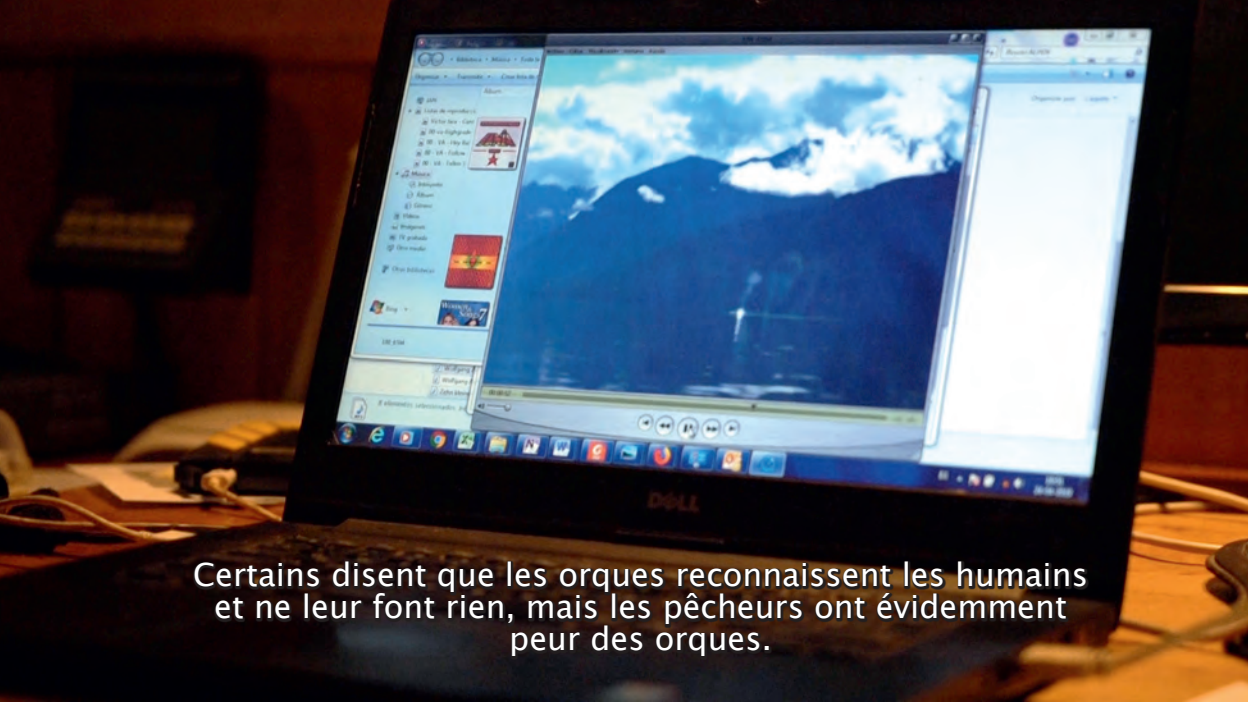


CHILI_CHILOÉ CASTRO
190424_Gloria Howes,
Fondation Meri





Rosario nous a dit que Reinhard avait vécu à la station scientifique de Huinay, au nord de Chaiten.



Certains disent que les orques reconnaissent les humains et ne leur font rien, mais les pêcheurs ont évidemment peur des orques.

CHILI_CHILOÉ
QUINCHED
190424_Reinhard Fitzek,
garde forestier à Huiney



CHILL CHILOÉ
QUINCHED
190424_Reinhard Fitzek


mais il est mort il y a 1400 ans, alors le bois le plus ancien
qui n'avait pas pourri avait 4800 ans.



CHILI_CHILOÉ
QUINCHED
190424_Reinhard Fitzek,
dendrologue de terrain



84
LA RUE DE NUIT

CHILI_CHILOÉ QUEMCHI
190424_La nuit



CHILI_CHILOÉ QUEMCHI
190425_Rosario Ateaga,
artiste



Ces habitants ne sont pas seulement les Huiches, qui sont les Mapuches du Sud. Car avant, il y avait d'autres civilisations, les Chonos qui avaient des nalcas, car ils étaient nomades.



86
CHEPU LES ABORDS DE LA FORÊT PRIMAIRE

CHILI_CHILOÉ CHEPU
190425_Le chemin démonté



CHILI_CHILOÉ CHEPU
190425_La forêt primaire



Les objets libres ne sont pas des figures abstraites, ils relèvent de la poésie concrète.

87

LE HANGAR, L'ARBRE, LA BARQUE ET LE CONTAINER

CHILI_CHILOÉ CHEPU
190425_Le hangar

CHILI_CHILOÉ CHEPU
190425_L'arbre



Dans un intervalle de temps suspendu entre la charge des évènements passés,

CHILI_CHILOÉ CHEPU
190425_La barque



la mobilité et l'attente sensibles du temps présent et la fragilité des trajectoires à venir, les préparatifs pour Mocha se présentent mal.

CHILI_CHILOÉ CHEPU
190425_Le container,
chez Alfredo Atucha et
Carole Andreucci



Alfredo et Carole ont créé un lieu autoconstruit, libre, convival et réparateur. Chimango Caracara. C'est le nom d'un petit rapace qui niche sur l'île de Chiloé.

88

ALFREDO, CAROLE, LE RYTHME ET L'IMPROVISATION

CHILI_CHILOÉ CHEPU
190426_Alfredo Atucha
et Carole Andreucci



CHILI_CHILOÉ CHEPU
190426_En route pour Tirúa et Mocha en territoire Mapuches, Tomas à Chloé et Pierre

TIRÚA ET LA DÉSOLATION



89
RUTA V

CHILI_RUTA V
190426_La route pour
Tirúa



L'île Mocha se situe à 35 km de l'aérodrome, petit bout de terre rocheux recouvert de forêts, d'où partit la légende. Si près, si loin de ces origines lointaines de *Moby-Dick*.



La météo est mauvaise, le pilote, peu fiable, fait faux bond. Et puis, dit Chloé qui n'a pas tort, « trop de morts ». Demain, c'est dimanche, on rentre à El Carmen.

CHILI_TIRÚA 190426_L'autel qui ne donne pas envie de décoller

91
LA PETITE PÊCHE

CHILL_TIRÚA
190427_Les viscères





CHILI_TIRÚA
190427_La découpe des appâts



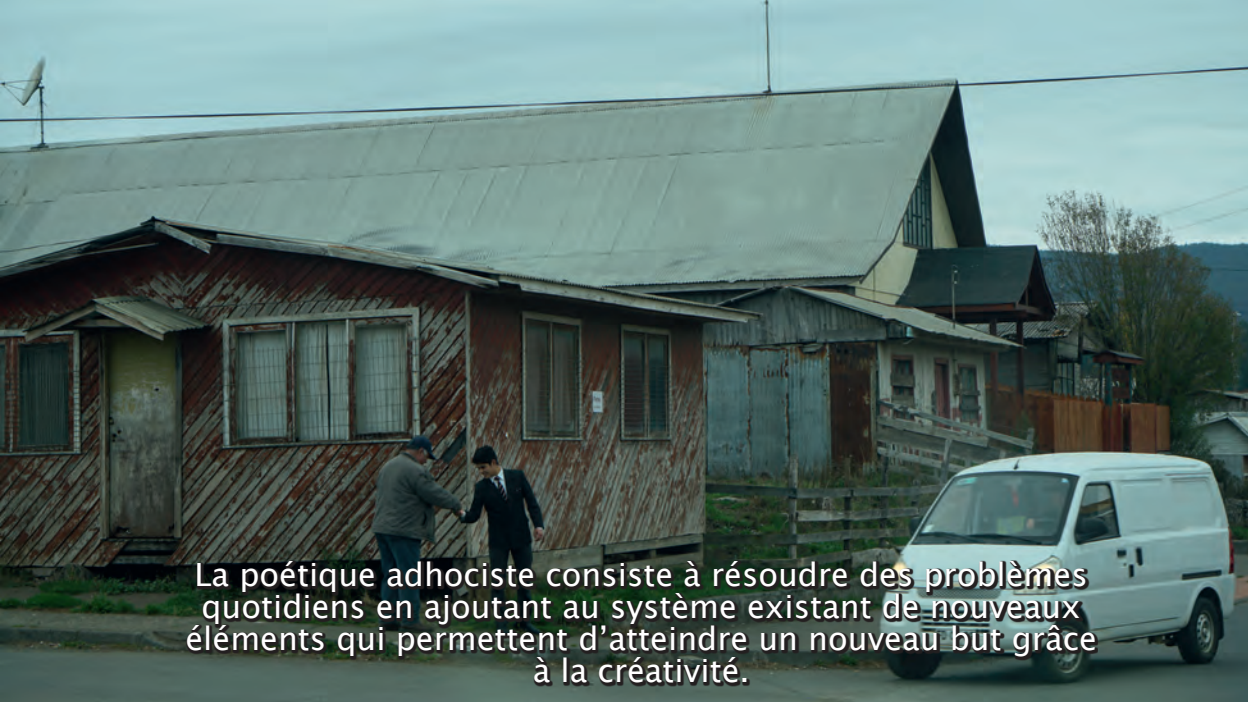


CHILI_TIRÚA
190427_Constat d'échec



Les objets libres ne sont pas des figures abstraites, ils entretiennent une poétique adhociste.

CHILI_TIRÚA
190427_Le gamin endimanché et quelques réflexions sur l'opportunisme et l'improvisation adhocistes, inspirées par Charles Jencks et Nathan Silver, ***Adhocisme, le choix de l'improvisation,*** **Hermann, 2021 (1972)**



La poétique adhociste consiste à résoudre des problèmes quotidiens en ajoutant au système existant de nouveaux éléments qui permettent d'atteindre un nouveau but grâce à la créativité.



Toute recherche de solution, fructueuse ou infructueuse, te plonge concrètement dans une fiction construite à partir de ta propre vie réelle.

92
ENVOYER MELVILLE À MOCHA

CHILI_TIRÚA
190427_Envoyer Melville à Mocha

CHILI_TIRÚA
190427_Veine tentative



CHILI_TIRÚA
190427_Naufrage et sable noir

XIX

LES PRIURES

C’est terminé, funeste mais superbe chorégraphie, on passe Quidico en silence, on décide de rentrer à El Carmen, c’est dimanche, des pêcheurs zonent au cul d’un pick-up sur l’estuaire du rio ensablé par le dernier tremblement de terre.

93
LE DEMI-TOUR

CHILI_QUIDICO
190427_Les types du pick-up

Sur le bord de la Ruta P72, on dépasse un gamin qui joue dans une remorque avec une guitare dans les bras. Il nous sourit. C'était au point GPS 38°14'16.5"S 73°28'13.0"W. On fait demi-tour. On va quand même parler aux pêcheurs.



« Javier, il a un bateau, oui, peut-être qu'il pourra vous emmener à Mocha demain, aujourd'hui on ne peut pas naviguer, la mer est mauvaise. Il va venir tout à l'heure. »



94
LE FILET



95
LES CAILLOUX VIVANTS (LES PRIURES)

CHILI_QUIDICO
190427_La pompe à air

CHILI_QUIDICO
190427_La plongée



CHILI_QUIDICO
190427_La pêche aux
priures



CHILI_QUIDICO
190427_Les prîures



96
JAVIER

CHILI_QUIDICO
190427_Javier Lobos
Herrera



97
LE SQUELETTE

CHILI_QUIDICO
190427_La plupart
des habitations sont
ainsi construites à partir
d'une ossature légère
antisismique



98
LE LOGIS

XX

MOCHA



99
LA BARQUE (EAU DURE)

CHILI AU LARGE DE QUIDICO
190428_Javier



CHILI_AU LARGE DE
QUIDICO
190428_La ligne



CHILI_AU LARGE DE QUIDICO
190428_Encore une petite pêche, mais bien vivante

Pourquoi, à ce point, vouloir, avec une telle absurde obstination, aller à Mocha? Sans doute un peu pour faire ce que Melville ne fit pas, mettre un pied sur Mocha, comme Armstrong sur la Lune, pour affirmer que vouloir est pouvoir. Surtout, parce que tout est histoire de peut–être. Peut–être qu'un an avant son départ, Melville lut en 1839 le récit de Jeremiah N. Reynolds sur Mocha Dick, aux troublantes ressemblances avec son homologue Moby. Peut–être que ce grand cachalot blanc, qui frayait le long des côtes de l'île Mocha, fut–il albinos, réellement vivant, imaginairement chassé. Peut–être, parce qu'on n'y trouvera rien d'autre que la forme parfaite d'une trajectoire particulèrement dure et sinueuse qui, aussi longtemps qu'elle poursuit son objectif, reste en vie, affirme que ce qui peut être, comme ordre du possible, fait vivre la création permanente.

Mocha représenterait, par sa réduction aride aux entités les plus élémentaires du modèle terrestre, la valeur absolue de l'espace et de la relation. Sur le moment, pris par le mouvement rapide et éphémère des événements, je n'ai pas bien saisi ce qui se jouait. Je crois que ce sont les images qui inventent, comme on invente ou découvre une grotte qui préexiste, ce pouvoir être. Le croisement des image–minérales, des image–animales et des image–in–humaines, celles que j'ai nommées ainsi rassemblées des image–conviviales, n'ont d'autre raison d'être que de dire, toujours et encore, ce qui n'est jamais assez dit, le partage du *peut être*.

101
MOCHA

CHILI AU LARGE DE MOCHA
190428_Aux origines de *Moby-Dick*

CHILI_MOCHA
190428_Terre





CHILL MOCHA
190428 Peut être

LES TERRES AGRICOLES



102
EL CARMEN



CHILI_EL CARMEN
ÑUBLE
190428_La ferme
familiale







« Semillas Silas Smith est une entreprise agricole familiale dont les origines remontent aux années 1950,

CHILI_CHILLÁN
190419_Carlos Smith, père de Tomas, fils de Silas B. Smith Saint Sauveur, descendant de Silas Baldwin Smith



lorsque le jeune Silas Smith a commencé à produire des semences fourragères dans le cadre du plan Chillán, avec l'aide des États-Unis, qui ont apporté leur technologie et leur savoir-faire.



Au fil des ans, et malgré tous les changements politiques et économiques survenus dans le pays, Semillas Silas Smith continue de se concentrer sur la production de semences (...) tandis qu'Agroganadera Las Peñas se consacre à l'engraissement du bétail. »

CHILI_EL CARMEN ÑUBLE
190428_Le hangar, avec un extrait de la présentation de l'entreprise de Carlos Smith et de son frère Eugenio, consultable sur https://semillasilasmith.cl/

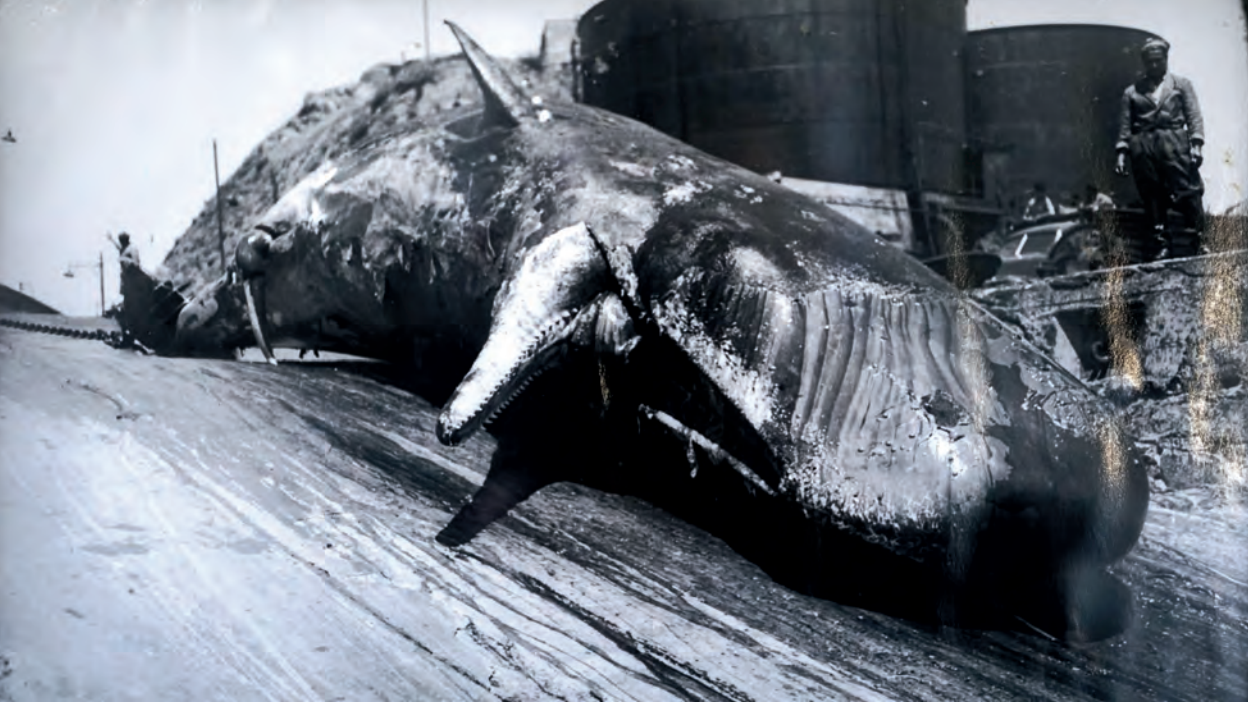
CHILI_CHILLÁN
190429_La maison





CHILI_EL CARMEN
ÑUBLE
190429_L'écobuage

LES PORTS



103
QUINTAY L'IMAGE-BARIL VERSUS IMAGE-ANIMALE

CHILI_QUINTAY
190430_Ancien port baleinier, image d'archive, musée de Quintay

CHILI_QUINTAY
190430_Ancien port
baleinier, image
d'archive, musée de
Quintay



CHILI_QUINTAY
190430_Ancien port baleinier, image d'archive, musée de Quintay



104
VALPARAISO L'IMAGE-CONTENEUR



CHILI_QUINTAY
190430_Documentaire
sur les frères Macaya,
image d'archive, musée
de Quintay



105
L'IMAGE-MUTINERIE

CHILI_VALPARAISO
190501_Les manifestations du 1er mai

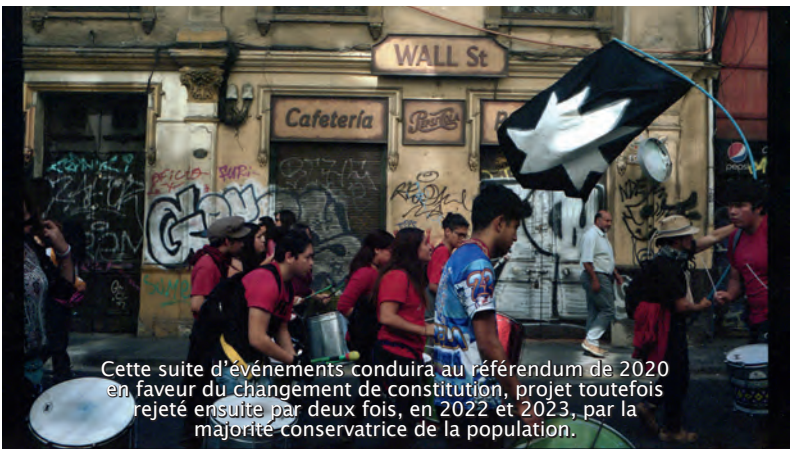


Signes avant-coureurs des soulèvements d'octobre 2019, souvent éclipsés par les médias, le Chili voit monter la rébellion populaire dès le mois d'avril,

CHILI_VALPARAISO
190501_Les manifestations du 1er mai

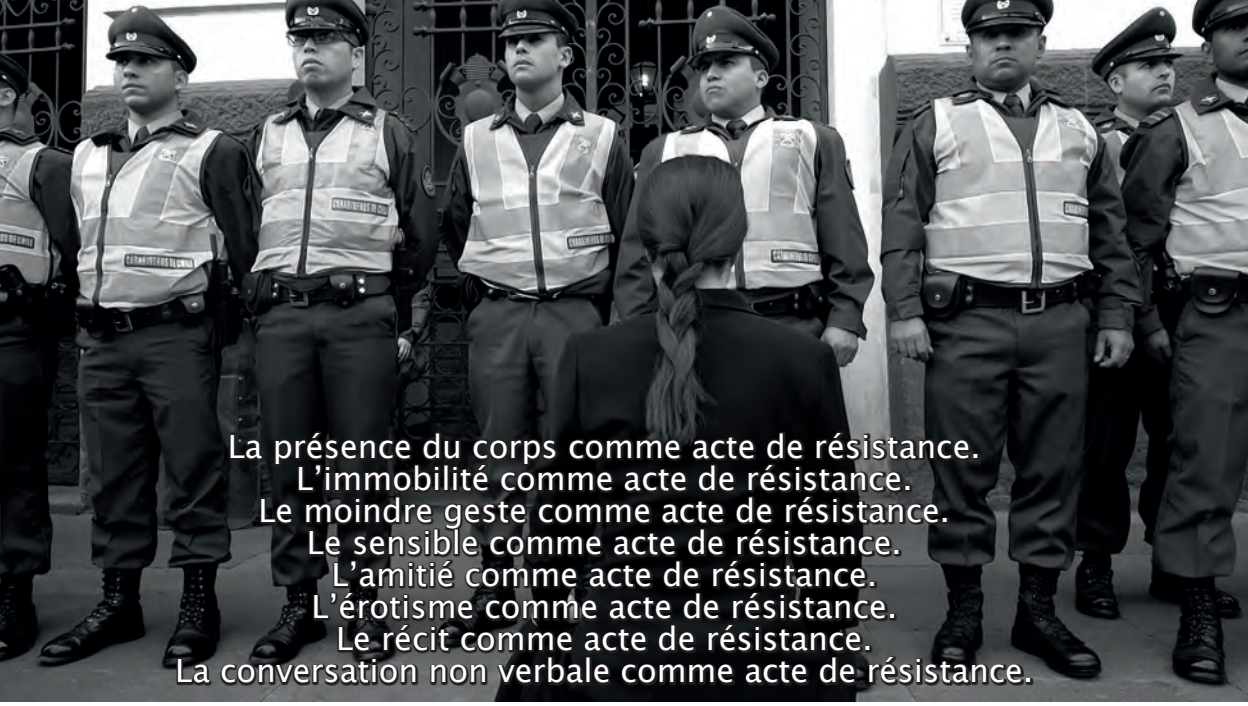


à Santiago, Valparaiso, mais aussi en terres Mapuches à Temuco, capitale de l'Araucanie, les Mapuches étant la principale minorité autochtone du pays.



Cette suite d'événements conduira au référendum de 2020 en faveur du changement de constitution, projet toutefois rejeté ensuite par deux fois, en 2022 et 2023, par la majorité conservatrice de la population.

LE CENTRE DES TERRES INVERSÉES



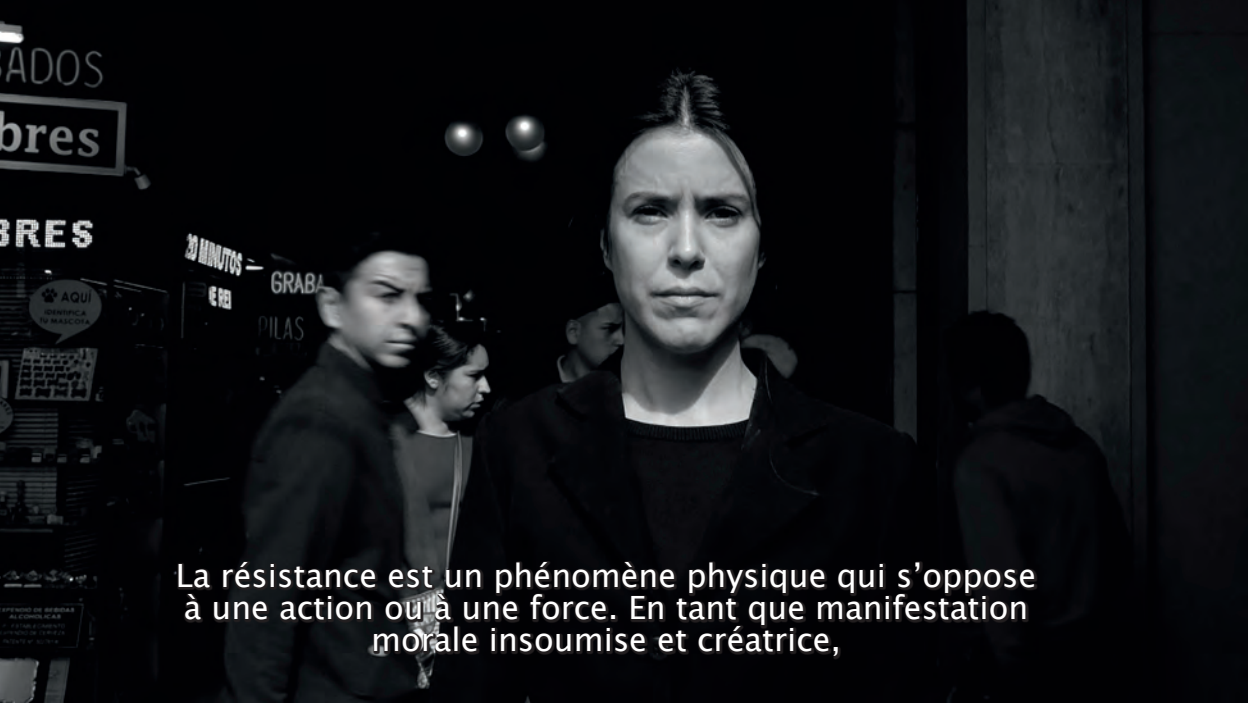
CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita
Croxatto Diaz,
Chapitre CXXXII, « La
Symphonie », Hésites-
tu ?

CHILL SANTIAGO
190504_Bernardita Croxatto Diaz,
Chapitre I, « Mirages », Serait-ce une illusion si tu me donnais trois heures de ta vie?



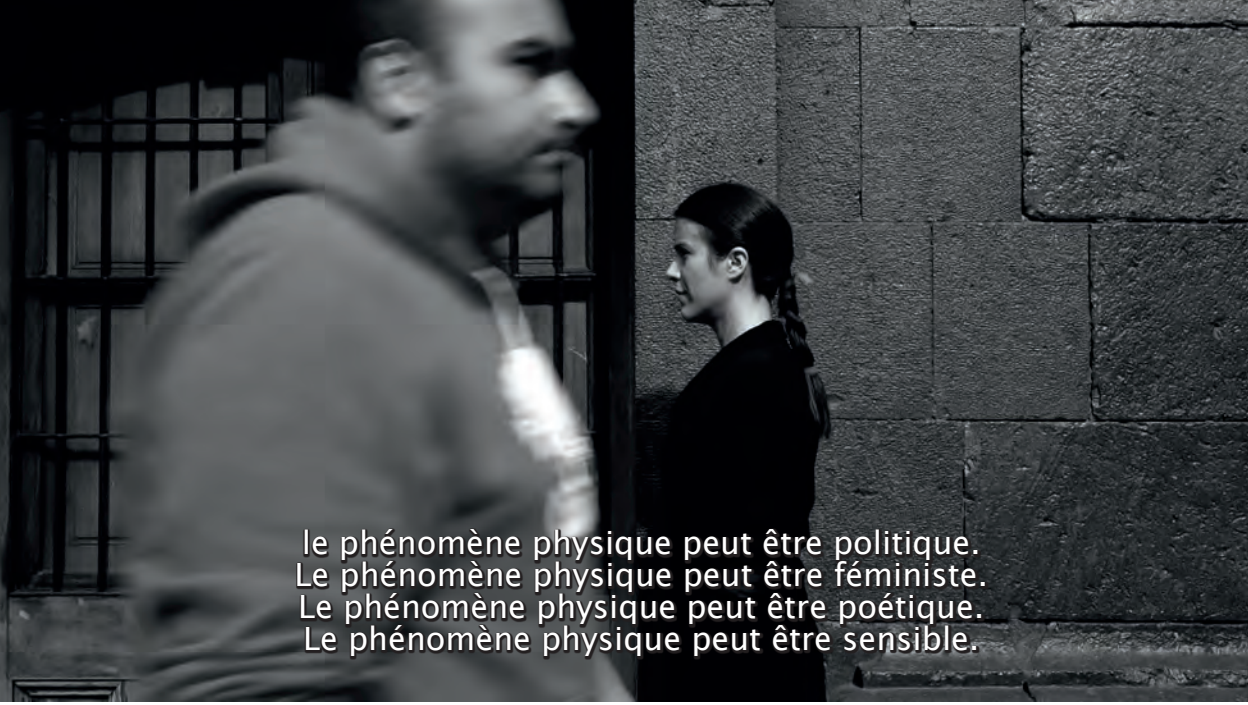
CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita Croxatto Diaz, Chapitre XLIV, « La carte », En quoi les gestes et la durée dessinent une carte subjective et personnelle d'un territoire commun ?

CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita
Croxatto Diaz,
Chapitre LIII, « La
game », L'échange est-il
un jeu?



La résistance est un phénomène physique qui s'oppose à une action ou à une force. En tant que manifestation morale insoumise et créatrice,

CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita Croxatto Diaz,
Chapitre XXI,
« L'embarquement »,
Partir pour l'art est-il nécessairement une expérience de la perte ?



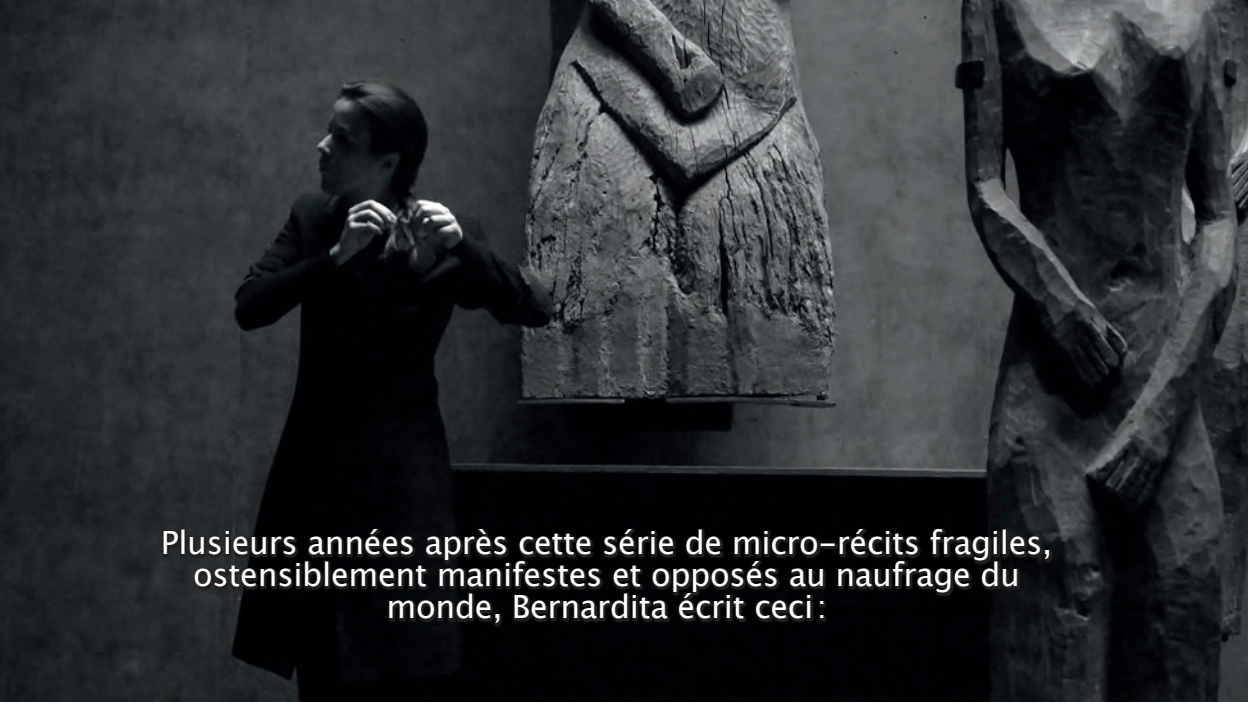
CHILI_SANTIAGO 190504_Bernardita Croxatto Diaz, Chapitre XXVIII, « Crépuscule », Comment danse et performance sont-elles l'expression d'une compréhension sensible et obstinée des espaces vivants ?



CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita Croxatto Diaz, Chapitre CXI, « Le Pacifique », Aimes-tu le vide?

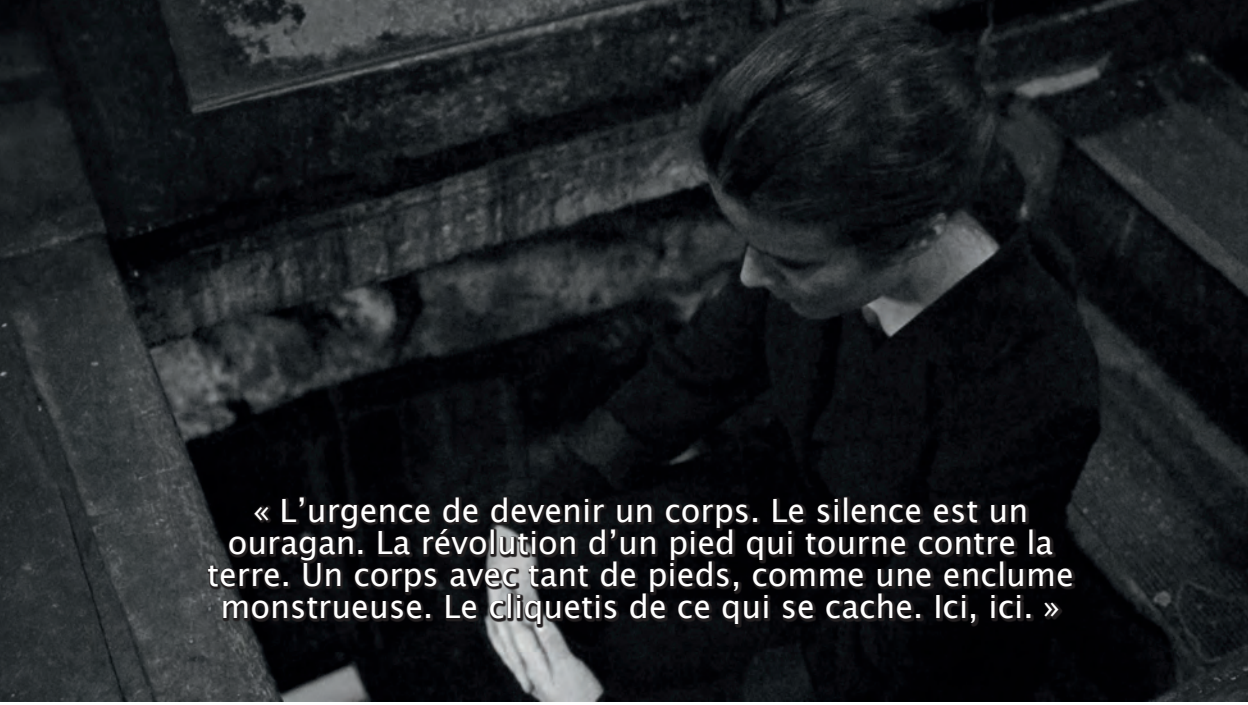


**CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita
Croxatto Diaz,
Chapitre XCIV,
« Comment la sensualité
implicite du corps (le
tien avec celui des
autres) agit-elle dans
ton travail ?**



Plusieurs années après cette série de micro-récits fragiles, ostensiblement manifestes et opposés au naufrage du monde, Bernardita écrit ceci :

CHILI_SANTIAGO
190504_Bernardita Croxatto Diaz,
Chapitre LI, « Le souffle spectral », Comment respires-tu ?
Devant une série de sculptures funéraires Mapuches du XIXe siècle, Musée chilien d'art précolombien de Santiago



CHILI_SANTIAGO 190504_Bernardita Croxatto Diaz, Chapitre CXXXV, « La chasse, troisième jour », La fin est-elle une catastrophe? Extrait de *Notes pour le corps et l’événement*, 2024, ma traduction de « La urgencia de hacerse un cuerpo. El silencio es huracán. La revolución de un pie que gira contra la tierra. Un cuerpo con tantos pies, como un yunque monstruoso. La sonajera de lo que acecha. Aquí, aquí. », consultable sur le compte Instagram de l’artiste





CHILI_SANTIAGO
190503_Ramón Castillo

CHILI_SANTIAGO
190503_Des pierres
de Nemesio Antúnez,
Exposition *Nemesio*
Antúnez Manifiesto,
commissariat Ramón
Castillo, Museo Nacional
de Bellas Artes,
une citation de José
Donaso, 1960, ma
traduction de
« Su version de chile es
una version personal,
lirica emotiva, en la
cual el objeto mismo
représentado se hall
deformado por el
contenido emocional,
hasta aproximarlo a lo
abstracto » L'exposition
de Ramón Castillo
revient sur la carrière
artistique d'Antúnez qui
précéda sa carrière de
directeur de musée.

Antúnez voulait ouvrir à tous les portes du musée contre le sifflement des balles.

CHILI_SANTIAGO 190503_Exposition *Nemesio Antúnez Un musée au temps de la révolution*, commissariat Amalia Cross, Museo Nacional de Bellas Artes.

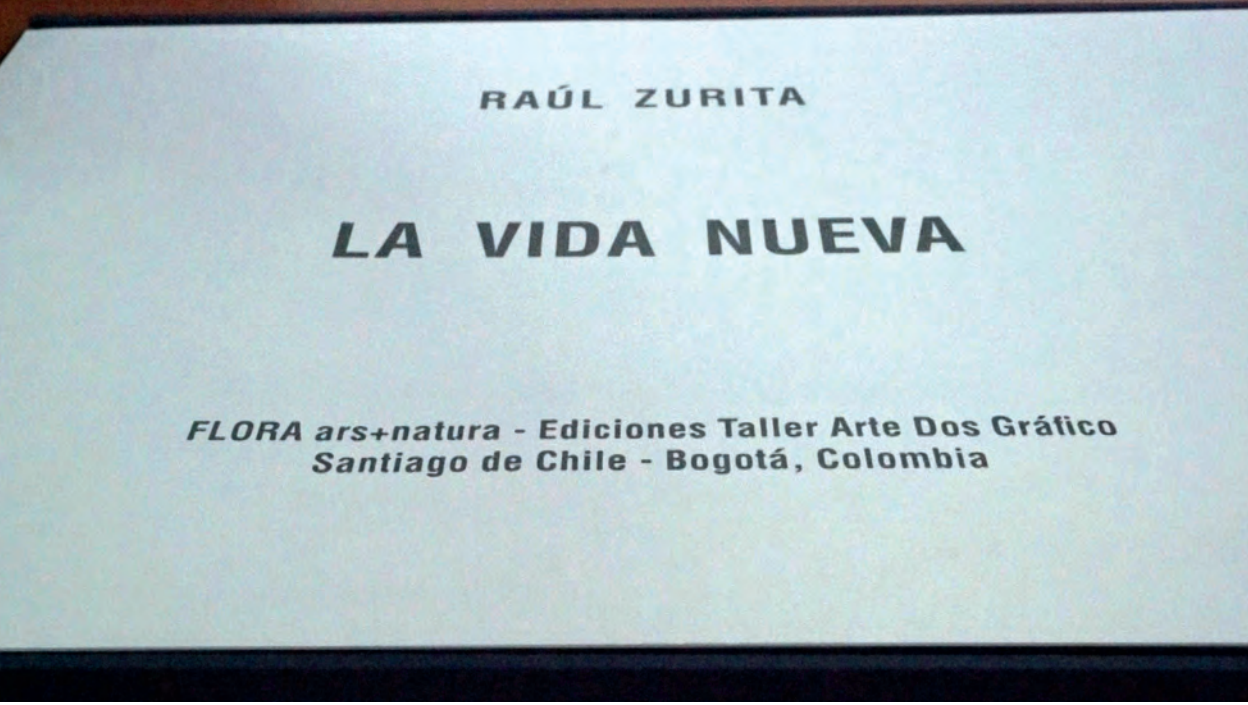
Antúnez est devenu directeur du musée en 1969, un peu avant l'élection présidentielle du socialiste Salvador Allende. Il adopta un programme tout aussi révolutionnaire, cherchant à se débarrasser de l'image élitiste du musée. Antúnez a ouvert les portes de l'institution à une pluralité de médias artistiques, y compris la musique et le spectacle vivant, tout en s'efforçant d'attirer de nouveaux publics plus diversifiés. En 1973, le coup d'état d'Augusto Pinochet met un terme brutal à cette politique d'ouverture. Ce n'est qu'en 1990 qu'Antúnez reprendra la direction du musée, jusqu'à sa mort en 1993. Lire Sophie Halart, « A centenary chilean artist Nemesio Antúnez », consultable sur https://www.collegeart.org/

Av. República 475, Santiago, sous-sol
Centre d'écoute et salle de torture

Que fait-on avec les images impossibles et les images manquantes ?

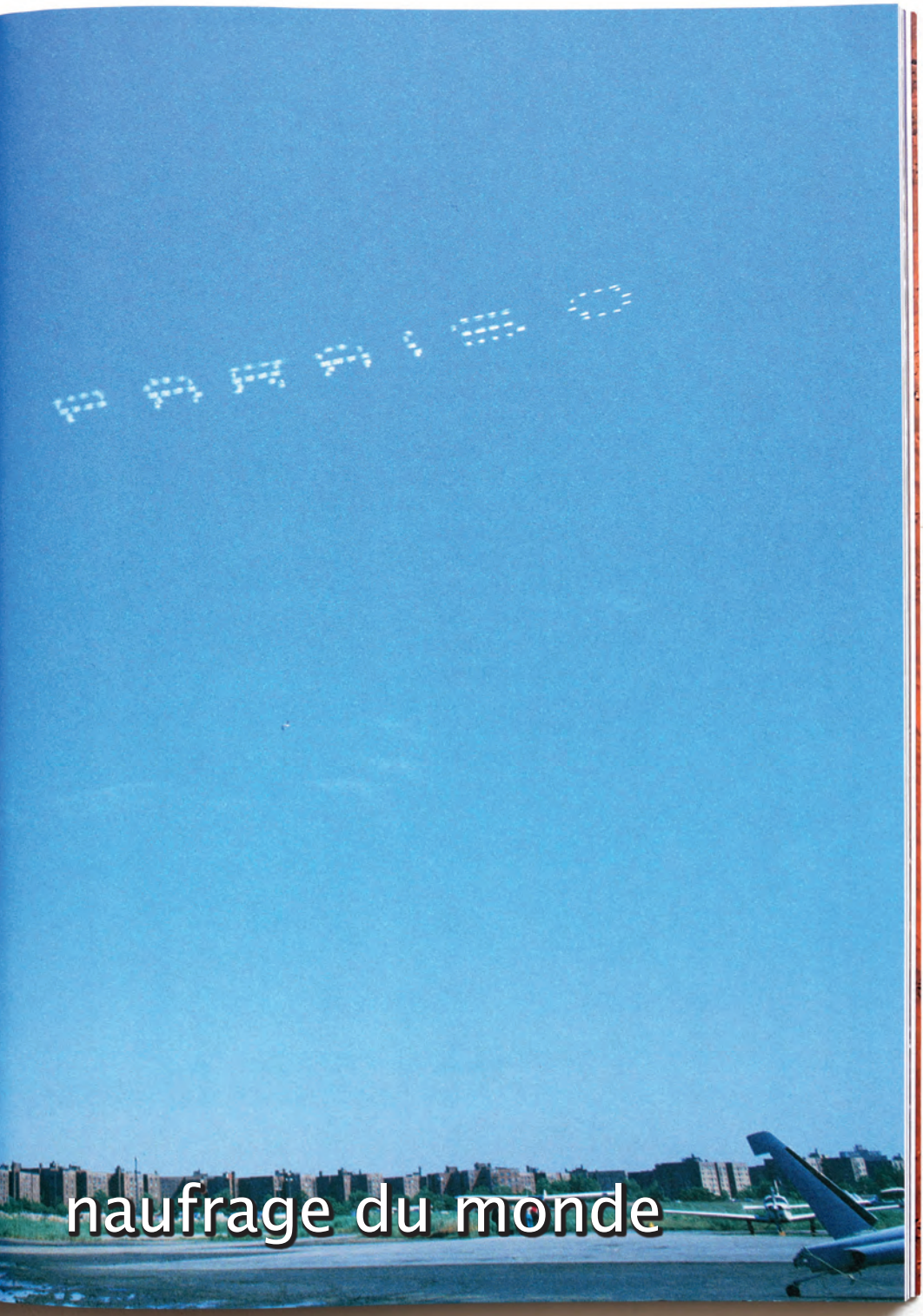
108
CHAMBRE D'ÉCOUTE ET ÉCRITURE MATÉRIELLE

CHILI_SANTIAGO
190503_Centre d'écoute et salle de torture, Museo de la Solidaridad Salvador Allende



CHILI_SANTIAGO
190503_Une lecture partagée par Ramón Castillo de *La Vida Nueva* de Raúl Zurita

Naufrage renvoie à l'ouvrage *Naufragios*, publié par Raúl Zurita, Agata Gligo, Silvia Tullio Atlán, Gustavo Mujica, Luciano Martinis et Alberto Boatto, édition GrilloM, 1996



UNE IMAGE DU LIVRE
ECRITURA MATERIAL
de Raúl Zurita, édité par
Ramón Castillo en 2015,
aux éditions R. Rojas et
Escuela de Arte U. Diego
Portales

XXIV

IMAGE HYPER-NORME ET IMAGE IN-HUMAINE

POUR COMMENCER[1]

La diffusion des images à travers nos outils numériques est largement étudiée par de nombreux chercheurs et de nombreuses chercheuses, à l'image des travaux de Marie-José Mondzain par exemple. Mondzain explique dans un petit ouvrage qui a plus de dix ans, intitulé *L'image peut-elle tuer ?,* que l'ambition de ce livre est « de réfléchir aux conditions dans lesquelles l'image est salvatrice, celles dans lesquelles elle mène l'humanité à sa chute. Pour pouvoir affronter la difficile question des images de terreur actuelles, il faut en passer par cette réflexion sur le pouvoir de l'image en général, rétablir une distance qui, seule, peut nous sauver de l'hypnotisme. Ce n'est pas en chassant les images, ou même en les ignorant, que nous lutterons contre leur charge de violence, mais bien en apprenant à les regarder autrement[2]. »

Lorsque l'image est là, toujours là et encore là, il ne s'agit pas de modifier leur existence, mais bien de réfléchir à la manière de les appréhender pour mieux comprendre leurs effets.

NORMALITÉ ET POUVOIR DES IMAGES

Je me suis intéressé à un premier aspect qui tient au caractère d'un très grand nombre d'images diffusées en particulier par nos réseaux sociaux.

1 Ce chapitre est la trancription du film court *Image hyper-norme et image in-humaine*, consultable en ligne sur https://www.mobydickproject.com/seisme/ Il possède une certaine oralité, que j'ai choisi de conserver ici, un peu à la Melville, qui ne s'interdisait aucune tonalité. Amputé d'une partie de sa visualité, il aura parfois un caractère elliptique.

2 Marie-José MONDZAIN, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015.

On y observe à foison des personnes normales qui à travers cette normalité réalisent des choses exceptionnelles. On y croise aussi des personnes hors norme qui valorisent des vies et des pratiques tout à fait normales. On y observe encore des personnes hors normes qui réalisent des choses tout à fait hors norme. Pourtant ce caractère hors norme nous semble désormais normal en raison de la surabondance d'images qui décrivent tout cela. On voit aussi d'ailleurs des personnes normales qui font des choses normales.

Quels sont les effets de cette *normalité* ? La norme étant ce qui est conforme au plus grand nombre et aux habitudes, logiquement, la visibilité de masse induirait arithmétiquement la normalité dès lors qu'elle donne le sentiment d'être l'expression du plus grand nombre.

Comment catégoriser une telle tendance qui ne bouscule pas tant les normes établies mais les augmente sans cesse d'un supplément qui reste à qualifier ? Il faudrait, de plus, interroger la circulation entre cette normalité, la vérité et la réalité. Certes, il s'agit aussi d'une question fondamentale, mais je la mettrai stratégiquement un peu sur la touche. Il existe quantité d'ouvrages remarquables sur cette relation entre photographie et vérité. Par exemple celui de Daniel Girardin et Christian Pirker, intitulé *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*[3].

La première question porte donc, d'abord, sur la *normalité* des images, sur ses effets d'usure (à trop revenir sur une image, on n'y est plus sensible), mais aussi sur le nécessaire travail de résistance que nous avons à faire contre cet effet d'usure.

Ce n'est pas parce que l'on a vu ces derniers temps cent fois la même vidéo sur Gisèle Halimi, que cela entame l'importance de ses actions, ni même la puissance des images qui l'incarnent.

Ce n'est pas parce que nous sommes inondés par le témoignage récent de Gisèle Pelicot, qu'il faut accepter que s'émousse son message.

Autrement dit, et je tiens à le redire, je ne mets pas en cause la présence de telle ou telle image, je ne prétends pas établir de jugement sur leurs valeurs divergentes. Je souhaite ici appréhender à partir d'exemples actuels cette question si fondamentale et si lointaine qu'est celle du pouvoir des images. C'est dans ce contexte que j'aimerais poser cette première question sur la norme et la normalité.

3 Daniel GIRARDIN, Christian PIRKER, *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes Sud, 2003.

IMAGINER UNE IMAGE HYPER-NORME

Ensuite, la seconde question serait d'interroger comment ces flux d'images influencent les styles de vie, comment on peut croiser dans la rue des personnes qui paraissent être sorties tout droit de cet univers visuel façonné par ces réseaux d'influence qui surdimensionnent l'exception normée. C'est un peu comme si le réel se trouvait transformé par l'image archi-normée du monde réel qu'elle est censée restituer.

J'ai nommé ces images des images non pas archi-normées, ni exactement hors normes, mais plutôt *hyper-norme* (le trait d'union fixe le néologisme), en cela qu'elles excèdent la norme en n'étant rien d'autre que l'expression du plus haut degré de la norme. L'hyper-norme serait un peu comme le trou noir de la norme. Elle engloutirait tout ce qui est norme sur son passage pour devenir toujours et encore plus grande et plus puissante.

C'est un peu comme si la norme usait et abusait de ses excès. C'est un peu comme si l'hyper-norme c'était un très gros monsieur qui engloutit des *Big Macs* sans jamais s'arrêter et qui grossit, grossit, sans jamais exploser. C'est un peu comme si on sautait d'un immeuble chaque matin avec une espèce de salopette qui ressemblerait à une peau d'écureuil.

Vous voyez vite de quel type d'images ça peut parler. Elles sont surabondantes sur nos réseaux sociaux. Elles sont assez compliquées à appréhender sans vite tomber dans la caricature, alors même que c'est en partie ce qu'elles incarnent, la caricature, l'excès de performance.

Ces *images hyper-normes* sont de drôles de choses.

Lorsque la normalité touche le hors norme, il rend familier les idoles.

Lorsque les images illustrent l'excès (de forme, de pouvoir, de sexualisation ou de genre sous toutes ses formes, ses excès d'argent, de célébrité…), il suscite l'envie ou la réticence.

Lorsque le hors norme croise la normalité, l'hyper-norme qui en résulte semble accroître nos facultés sensibles et semble rendre exceptionnel par la même occasion cette normalité que nous partageons aussi.

Qu'est-ce que ces images hyper-normes racontent ?

Que racontent-elles sur le style de vie des personnes qui les produisent ?

Que racontent-elles sur nos modes de consommation de ces images ?

Que racontent-elle sur la manière de générer ces images, sur leur légende et mise en récit ?

Quel type de langage visuel et narratif convoquent-elles ?

Quel appareil technique emploient-elles ?

Quelle forme d'existence et de durée ont-elles ? Quelle vérité divulguent-elles ?

Ça fait beaucoup de questions. Je n'y répondrai pas forcément. Ça demanderait un travail plus long et plus développé.

Mais les images qui suivent sont un peu censées apporter des indices de réponse.

J'ai fait le choix de montrer des images, en grande partie, que nous connaissons toutes et tous, afin que nous les interrogions et que nous puissions débattre sur cette hypothèse.

112
IMAGE SENSIBLE

IMAGE SENSIBLE

J'ai choisi un certain nombre de modèles d'images proposés par des femmes, sans chercher à savoir quel genre ou tendance y sont convoqués. J'aurais tout aussi bien pu faire à peu près exactement la même chose avec des hommes. J'aurais pu m'appuyer sur des sujets divers, la célébrité, la guerre, l'architecture, la cuisine, le bricolage, des chats et des chatons, etc. J'ai, de plus, pris appui sur un seul réseau social, *Instagram* et une plateforme, *Youtube*. Le fil conducteur, c'est sans doute la question du corps. Y sont en jeu le corps humain, mais aussi celui de l'image.

Ce qui m'intéresse, c'est d'interroger les systèmes de relations qui s'organisent entre l'image, le corps qui la produit, l'appareil, son mode de diffusion dans tel ou tel environnement, et celui ou celle qui la reçoit.

Mon rôle n'est pas d'émettre un jugement, mais d'entreprendre une réflexion sur une situation que nous partageons. Ma position est féministe, au sens où elle consiste à privilégier la parole des femmes et à envisager les manières qui leur sont données de reprendre, prendre ou garder le pouvoir. Ceci prolonge, de manière très différente, les développements sur la convivalité, l'équité et la sororité présents dans le chapitre XXXI, p. 465 et suivantes. C'est un pouvoir qui parle de la maîtrise du corps, mais aussi et surtout de la faculté de produire des images fortes, assumées et offensives.

Par conséquent, derrière ces images hyper-normes, ce qui m'intéresse, c'est d'essayer de questionner la sensibilité humaine qui crépite à travers ces images. On comprendra que, quand on parle ici d'image, on pense, certes d'abord, à des images visuelles, des photographies, des vidéos, des dessins, etc. C'est bien le fond du propos. Mais il s'agit aussi de considérer le mot *image* en tant que forme de représentation qui peut passer par le verbe, le texte, la parole, le corps en mouvement, des sensations tactiles, olfactives ou sonores, phénomènes qui, il faut bien le dire, ont parfois plus de mal à passer par l'interface de nos réseaux sociaux (pour ce qui est de l'olfactif et du tactile – la nouvelle révolution numérique sera celle qui transmettra les odeurs !).

HYPOTHÈSE D'UNE IMAGE IN-HUMAINE

Dans ce contexte de définition élargi, après l'image hyper-norme, j'utiliserai une deuxième expression, dans la lignée des images-animales étudiées dans le chapitre XII et des images-minérales observées dans le chapitre X: l'image *in-humaine* (en deux mots).

Ces images *in-humaines* pourraient avoir, ou en tout cas révéler, quelque chose d'assez *inhumain* (en un mot) en cela qu'elles entravent la libre survie de l'humain avec une cruauté hors norme. Je crois, qu'à ce stade, on ne pourra plus parler d'hyper-norme, sauf à faire entrer dans la norme l'atroce et l'insoutenable, ce sur quoi on peut également discuter dans la lignée de Julia Kristeva. C'est un peu comme si on avait deux figures opposées qui nous tiraillent, entre l'image hyper-norme et l'image in-humaine.

Mais cette image in-humaine est censée questionner aussi cette façon qu'a l'image de plonger au cœur de l'humain, d'aller déloger le vivant dans la chair même de l'image, même lorsque celle-ci montre le chaos, le désastre, le conflit, la fragmentation, l'amputation, l'obscurantisme et la mort.

Dans ce contexte, l'image est fortement relationnelle, elle possède une nature mésologique ou, pour simplifier, écologique. Elle relie dans son espace complexe, l'humain à l'organique ou encore au minéral. Elle oscille entre une logique de l'effondrement et une tentative de réparation. En somme, une image n'avance jamais seule.

Cette image est donc sans doute très politique. Elle touche au photo-journalisme et au documentaire, mais aussi à une forme visuelle qui serait plus plasticienne. Un tel clivage schématise, mais il dessine des directions, même si ces directions ne supportent pas bien la généralisation et la séparation. Il pose des bases, que le texte de Melville vient feutrer, c'est-à-dire fibrer par frottage. Aussi, la *factualité,* que j'ai évoquée en début d'ouvrage, agit-elle dans ces intervalles feutrés.

IMAGE HYPER-NORME *VERSUS* IMAGE IN-HUMAINE

Autrement dit, il y aurait bien une continuité entre l'image hyper-norme et l'image in-humaine. La thèse défend l'idée que l'image hyper-norme serait quelque chose d'assez monstrueux, d'assez écœurant, comme tout excès, à la limite de l'indigestion, quelque chose d'un peu insoutenable à force de trop en voir (je n'en peux plus de voir ces gens dans des endroits paradisiaques toujours heureux !). Or, paradoxalement, on toucherait là à quelque chose de profondément humain, d'une humanité travestie en des vies idéales, mais qui en réalité n'ont rien d'idéal. Quelque chose qui pourrait ressembler à un film de Sofia Coppola, où l'image se fissure. Quelque chose où la chair se mélange au minéral, à la

113
HYPOTHÈSE D'UNE IMAGE IN-HUMAINE

114
IMAGE HYPER-NORME *VERSUS* IN-HUMAINE



IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE L'INA, sur Gisèle Halimi, post du 13 septembre 2024

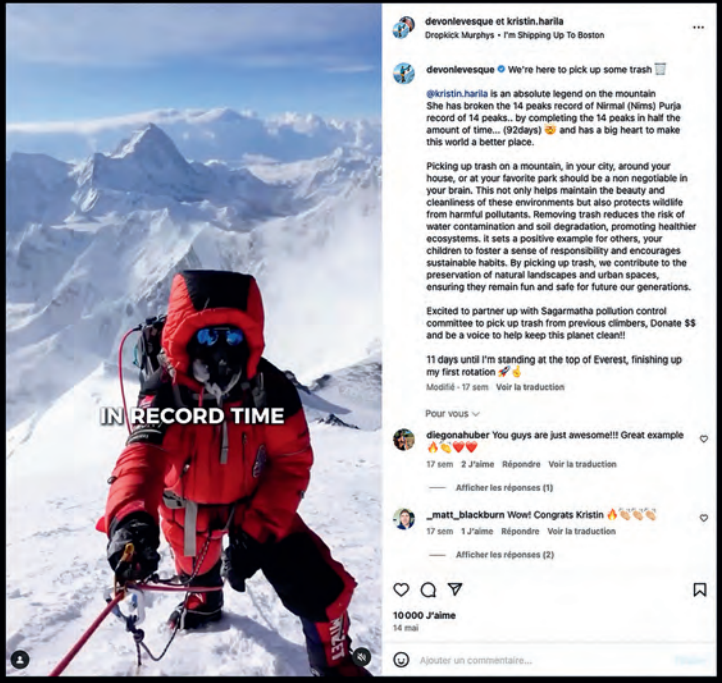
boue, au métal, aux aliments… Quelque chose de profondément subjectif qui permet de mettre le regard au travail.

115
GISÈLE[S] FOR EVER

GISELE[S] FOR EVER

En 1977, Gisèle Halimi dit ceci : « En matière de viol, nous, dans notre mouvement "Choisir", nous tenons à la publicité des débats parce que nous pensons que la femme victime ne doit pas se sentir coupable et qu'elle n'a rien à cacher. (…) Une femme violée, c'est une femme cassée ! C'est une femme éclatée ! C'est une femme qui, à mon sens, ne s'en remettra jamais. (…) Quand elle se bat, elle a véritablement un courage, parce qu'elle sait que ce n'est pas pour elle. Elle, ne s'en remettra jamais, je ne sais pas si elle le peut, mais elle le fait pour que les autres femmes ne passent pas par les épreuves qu'elle a subies. (…) Et à la cour d'assises, nous demandons, c'est l'une des propositions de la loi que "Choisir" va déposer incessamment sur le bureau du garde des Sceaux et à l'Assemblée nationale, qu'il n'y ait pas de huis-clos. Sauf bien entendu, la seule réserve, si la jeune femme violée le réclame elle-même. (…) Nous pensons qu'une chose pour un homme est de violer. L'autre chose est de vouloir qu'on le sache dans son village ou dans son travail ou dans les journaux. Donc la publicité peut jouer comme un moyen de dissuasion[4]. »

4 Gisèle HALIMI, dans un extrait diffusé sur le compte instagram de l'INA, le 16 septembre 2024.



SUPER POUVOIRS HYPER-NORMES
NORME / HORS-NORME / HYPER-CORPS / HYPER-NORME / REEL-UNREEL

En tant que mélange des registres d'image et de style de vie, les images hyper-normes résultent en effet de phénomènes pluriels, ici résumés de manière simplifiée, à partir de quatre typologies de figures féminines. Jessica Pommier est une jeune maman qui retrace ses « aventures » familiales aux quatre coins du monde ; c'est une femme « normale », qui fait des choses assez « normales », qui prennent des accents hors-normes.

Kristin Harila est une alpiniste absolument exceptionnelle, qui détient plusieurs records du monde tous sexes confondus, ayant gravi les quatorze sommets de plus de 8 000 mètres en seulement quatre-vingt-douze jours, en 2023. Lorsqu'elle ne gravit pas les montagnes, elle diffuse sur son compte Insta des images tout à fait normales de sa vie temporairement « banale ». Les chanteuses Rihanna, Aya Nakamura, Taylor Swift ou Beyoncé permettent d'observer comment, ajoutée au pouvoir des mots, l'expression callipyge du corps participe de cette volonté d'apparaître en femmes puissantes et attirantes. Le mot callipyge d'origine grecque signifie « belles fesses » et renvoie d'abord au pouvoir du corps. Les femmes callipyges assument leur force de séduction et elles en jouent, tout en brouillant la sphère publique et la sphère intime. Aussi, l'hyper-norme interroge sans doute cette saturation de l'extimité.

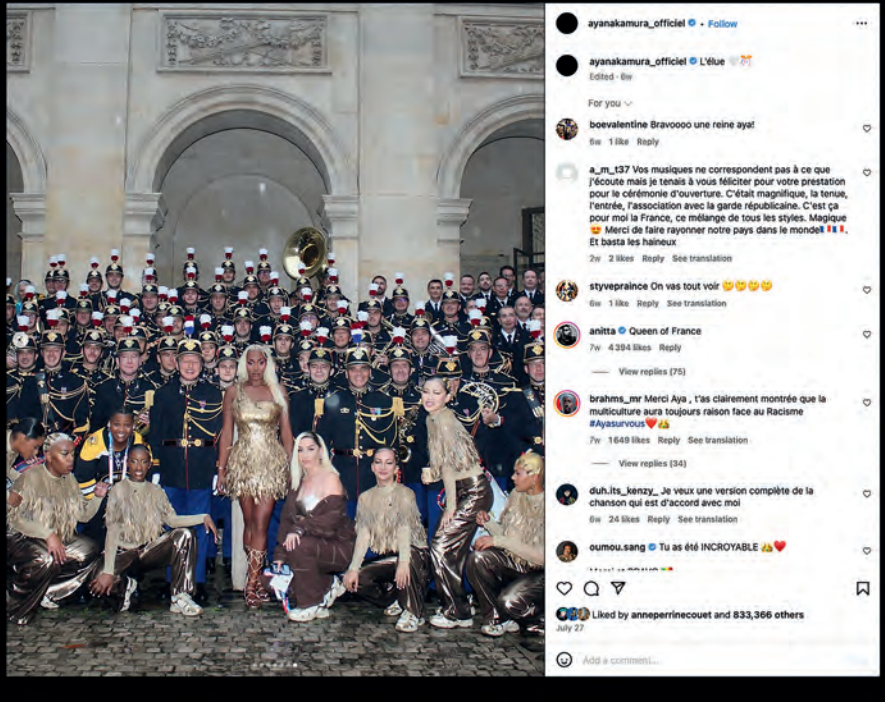


IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE KRISTIN HARILA, post du 14 mai 2024



IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE MES PETITS BOUTS DU MONDE (JESSICA POMMIER), post du 24 juin 2024

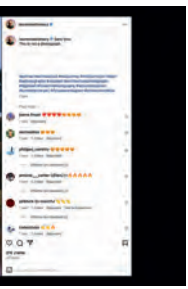
IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE LAURENT ASKIENAZY, post du 22 juillet 2024



Kim Kardashian, quant à elle, incarne une figure encore différente, puisque l'image hyper-norme qu'elle a construite, et qui nourrit sa célébrité, ne se fonde plus sur la réalisation d'actions exceptionnelles, à l'image des tubes planétaires de Taylor Swift, Rihanna, Beyoncé ou Madonna. Considérée comme l'une des influenceuses les plus célèbres, elle a construit sa renommée sur la surexposition extime d'une normalité *people* et *jet set*, qui tendrait à devenir une création en tant que telle, inaccessible et néanmoins rabaissée à ses activités les plus élémentaires. Prendre l'avion, manger *junkfood*, fréquenter des gens connus, etc., s'imposent comme autant de *performances* qui jouent frontalement avec la surexposition assumée de stéréotypes féminins.

De tels scénarios proposent donc non pas une définition unilatérale de l'hyper-norme et de ses modes de performance, mais un ensemble de typologies, dont on a ici observé quatre schémas possibles très différents, parmi bien d'autres.





Autrement dit, dans ce contexte, l'image hyper-norme questionne d'abord un style de vie. Ensuite, elle en interroge le récit, réel, irréel, falsifié ou virtuel. On sait bien que tout affichage d'une intimité est elle-même, la plupart du temps, une construction de communication, même si ce n'est pas toujours le cas. Nous le verrons un peu plus loin. Le façonnage de l'image du corps va donc aussi avec celui de ses images qui, parfois, peuvent donc être parfaitement artificielles, à l'instar des image produites par IA de Laurent Askienazy.

IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE AYA NAKAMURA, post du 27 juillet 2024



Il est intéressant d'observer comment de telles images sont construites, de voir comment elles échafaudent une fiction du réel qui influence en retour le réel. Si le corps de ces femmes exprime d'abord leur propre pouvoir, les images qu'elles élaborent possèdent des propriétés qui, elles aussi, caractérisent la complexité de la typologie hyper-norme.

Sur un mode analogue à ce que j'identifiais au sujet des performances de ces femmes, on observe des images souvent assez normales, parfois pauvres, dont le sujet est lui aussi normal. Ce sont des images largement étudiées depuis les années 90, qui pourraient relever de ce qu'on appelle des « photos ratées », sur lesquelles Thomas Lélu a écrit un petit manuel assez drôle, le *Manuel de la photo ratée*[5] : photos mal cadrées, floues, d'un sujet sans intérêt, au mauvais moment, les yeux rouges, etc. Ces images ne sont pas dissociables des appareils qui, eux aussi, assument cette même normalité : appareil jetable, téléphone portable bas de gamme, webcam, etc.

La généalogie de ces images nous plonge au cœur même de l'esthétique des images et de ce qui en définit les normes. On pourrait vite supposer que la norme, ce sont ces images bas de gamme, rapidement faites et peu soignées. Or, à y regarder de plus près, ce n'est pas tout à fait le cas. Je dirais même, et c'est ce qui crée la différence entre les années 2010 et 2024, que ces images excellent de plus en plus en qualité, parce que les appareils

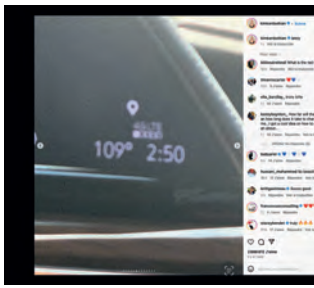


IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE KIM KARDASHIAN, post du 13 septembre 2024



IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE KIM KARDASHIAN, post du 14 septembre 2024

IMAGE DU *Manuel de la photo ratée* de Thomas Lélu, Léo Scheer, 2013

5 Thomas LÉLU, *Manuel de la photo ratée*, Paris, Léo Scheer, 2013.



techniques assistent leur production, et parce que nous sommes toutes et tous de plus en plus formé·es à la compréhension et à la fabrication de ces images – en tout cas, jusqu'à un certain point.

117
DRÔLE DE SITUATIONS

DRÔLE DE SITUATIONS

Ce que fait la jeune influenceuse youtubeuse Lena Mahfouf, ou Léna Situations, est assez exemplaire, cas sans doute plus intéressant à étudier sur le plan de l'esthétique visuelle que celui de Kardashian, et socialement plus attachant. Si les images de Lena Situations se jouent des stéréotypes divers (célébrités, effets de mode, amitiés, intrusion dans la cour des grands, etc.), notamment à travers ce format si particulier qu'est le *vlog*, format par excellence de diffusion de l'hyper-norme, il est également intéressant de repérer comment elle s'empare avec autodérision et adresse d'un format photographique qui interroge l'iconologie visuelle et la performance à mi-chemin entre la parodie et la croyance.

Ses images y sont souvent travaillées avec soin, tout comme la fréquence mesurée de ses publications. Les outils de production de ses images ne sont d'ailleurs pas des appareils *low-tech*.

Si la posture narcissique propre à l'auto-représentation subsiste, elle construit, au fil de ses posts, un récit sociologique éclairant sur la subculture de la génération Z, qui emploie absolument tous les outils de cette hyper-normativité, pour en faire quelque

IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE LENA SITUATIONS, post du 6 septembre 2024

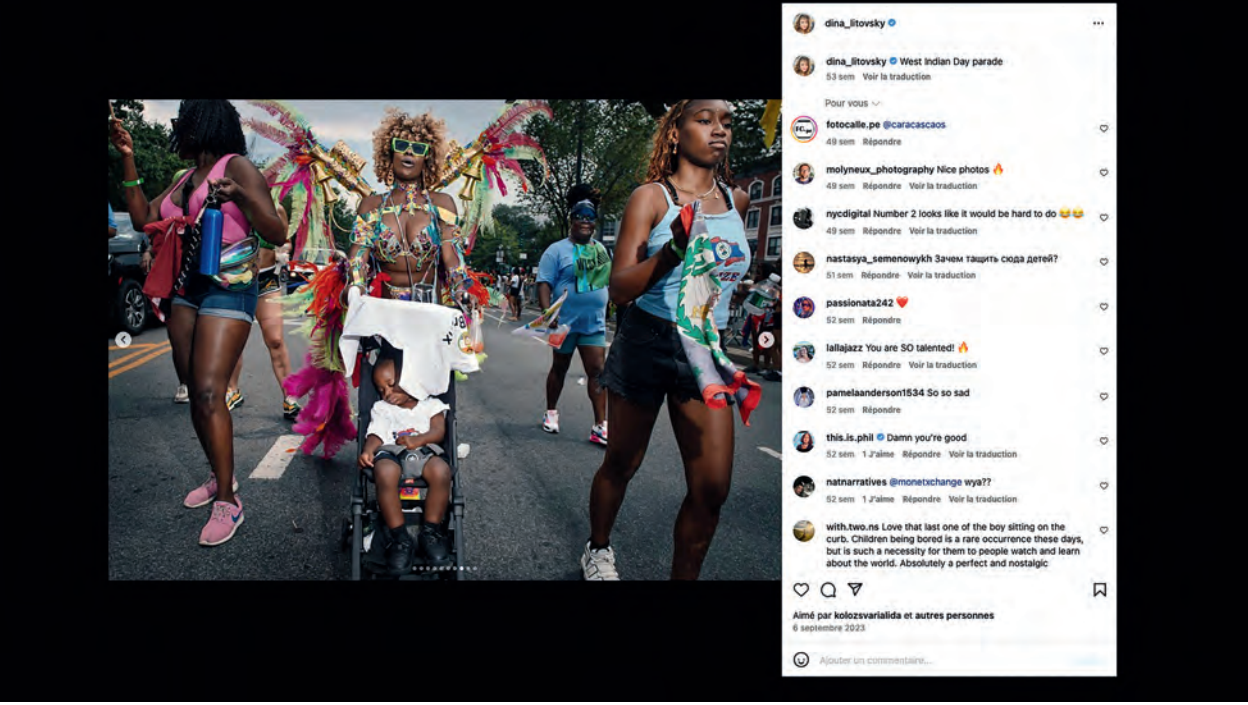


IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE DINA LITOVSKY, post du 6 septembre 2024

chose d'original à partir de cette démultiplication excessive des registres corporels, visuels et fictionnels, sans doute assez difficile à saisir pour les générations antérieures.

L'intuition consiste à penser qu'ici se joue l'expression même de l'hyper-norme.

Là où l'on imagine que s'épanouissent des modèles visuels chaotiques qui surfent sur la saturation des images, se dessine non pas une, mais des écologies plurielles. L'une d'elle questionne le statut même de l'auteur, prise dans un faisceau de production et de diffusion démultipliées. J'y reviendrai plus loin.

Une autre écologie donne à observer la solidité visuelle de ces images de la « sous-culture » contemporaine, qui s'exprime, par exemple, à travers les photographies de Dina Litovsky. Ses images montrent comment la démarche sociologique de Lena Situations, traduite par la saturation narcissique, cède la place à une approche documentaire et photojournalistique, qui rapproche l'hypernorme de la photographie plasticienne.

Une troisième écologie visuelle, jusqu'ici mise de côté, porte sur la place déterminante du langage, dont l'expression se joue, elle aussi, des styles et des supports.

FUCK REALITY LE POUVOIR DES MOTS (POUVOIR DU RÉEL I)

De la même manière qu'il est possible d'interroger la diversité des dimensions de l'image hyper-norme et des typologies de productrices et producteurs de celles-ci, le langage – langage verbal j'entends –, fait lui aussi l'objet d'expressions qui renforcent cette



hyper-normativité. Y sont concernés tout autant la teneur des propos, que le ton, son vocabulaire et sa syntaxe. Le langage hyper-norme caractériserait, plus qu'une génération Z, une époque habitée par les réseaux sociaux, entre 2010 et maintenant (2024). Facebook fut créé en 2004, Youtube en 2005, Twitter en 2006, Deezer en 2007, Spotify en 2007, Instagram en 2010, Telegram en 2013, Tik Tok en 2016. Cette toile communicationnelle influence la généralisation de l'hyper-norme. Elle désignerait des styles de vie qui ne peuvent plus être classés par tranche sociale, mais plutôt par densités d'influence et par la possibilité d'accéder à une infinité de formes de savoir totalement déhiérarchisées. Avec l'hyper-norme va l'essor de modes de transmission de l'information démultipliés. Les chaînes Youtube, des médias tels que *Brut* ou *Kombini* et autres tutos désignent des formats qui peuvent être questionnés sous le filtre de l'hyper-norme et qui teinte ses propriétés.

Le langage, lui aussi révélateur des excès variés décrits plus haut, met en crise les normes et les hors-normes à partir d'un grand nombre d'expressions. Rapide, direct, éloquent, percutant, inventif et provocateur, souvent argotique, le langage prend souvent des accents de *punchline,* qui incarnent traits d'esprit, liberté et indépendance intellectuelle. En règle générale, l'argot caractérise un groupe, une profession, une classe, sociale, une corporation, une ethnie, un genre, etc. L'hyper-norme, c'est ce qui est particulièrement intéressant, use de cette pluralité et renforce les transfuges du verbe, rend poreuses, liquides et fluides les appartenances.

IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE THOMAS LELU, post du 27 juin 2024



Les textes et les performances d'Aya Nakamura représentent la lutte frontale de ces femmes qui revendiquent l'indépendance et refusent de se faire emmerder, en venant se battre sur le terrain brutal du langage machiste. Il est intéressant de voir comment, aujourd'hui, on qualifie, à juste titre, ce type d'action de *performance*.

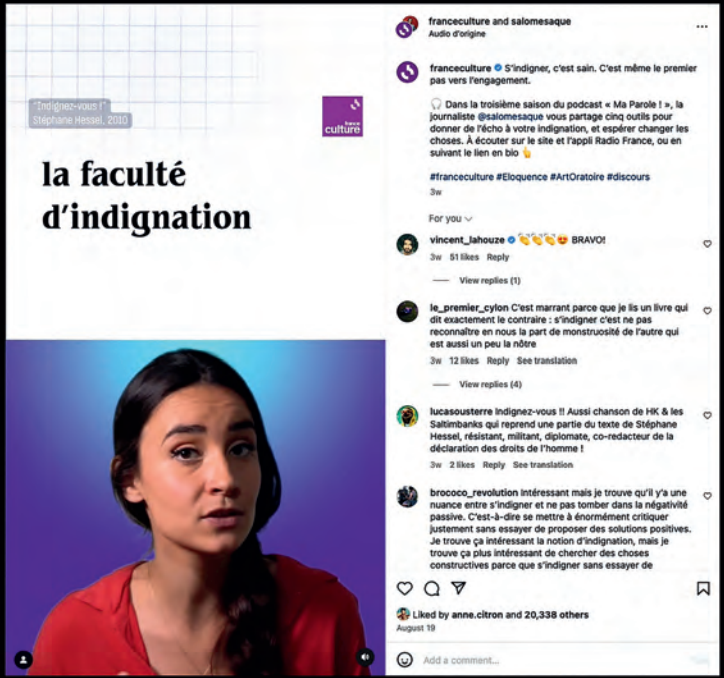
C'est un terme sans doute central de l'hyper-norme. Il convoque à la fois une dimension créative et artistique à l'écoute de la culture performative, et notamment des actions activistes, provocantes et féministes des années 70, qui revisitent les limites du corps. Mais, cette performance renvoie aussi à la *performativité,* telle qu'elle est envisagée du côté linguistique. C'est bien cette dimension linguistique, explorée par John L. Austin, qui interroge la continuité entre l'énonciation d'une action, sa réalisation et son existence. C'est cette même performativité, relayée par Donna Haraway et Judith Butler, qui permet de *situer* la reconnaissance des genres, de remettre en cause les systèmes de domination, à partir de l'acceptation que l'énoncé d'un genre (« je suis femme », « je suis homme », « je suis fluide », etc.) réalise ce genre, autrement dit le concrétise.

Aussi, ces petits mots hyper-normes, tels que « DJADJA », construisent des réalités.

On devrait sans doute aussi interroger ce que font d'autres expressions hyper-normes, qui travestissent le réel tout autrement : « Ils mangent des chiens, ils mangent des chats[6] », mais c'est une autre histoire.

6 Cette expression, une fois sortie du contexte de son actualité 2024, pourra paraître abstraite. Il s'agit d'une *fake news* avancée par Donald Trump pendant la campagne américaine, au cours du débat télévisé avec Kamala Harris du 10 septembre 2024.

IMAGE EXTRAITE DE LA VIDEO *AYA NAKAMURA - DJADJA PAROLES,* SITE PAROLES LYRICS FRANCE, consulté le 16 septembre 2024



Si le langage hyper-norme a quelque chose de brutal, on pourrait aussi observer comment il permet de faire vivre les fragilités de la vie, tout en la mettant en question avec facétie à partir de formes poétiques aphoristiques. Les images de Thomas Lélu sont essentiellement conçues pour exister à travers les réseaux sociaux ou encore sur des supports pauvres, tels que des *mugs* et autres t-shirt. De telles pratiques artistiques trouvent sans doute leur racine dans les années 2000, à travers le travail de Nicolas Frespech par exemple, qui réalisa une œuvre intitulée *Je suis ton ami(e)… tu peux me dire tes secrets*, site web créé en 1997-1998.

Les messages de Lélu questionnent tout autant notre rapport au réel, qui floute sphères publique et intime, que les stéréotypes communicationnels et publicitaires auxquels prennent part bon nombre de producteurs et productrices d'images hyper-normes, une image hyper-norme ayant bien souvent un lien direct ou indirect à l'argent… À questionner.



IMAGE DU SITE DE NICOLAS FRESPECH, *JE SUIS TON AMI(E)… TU PEUX ME DIRE TES SECRETS*, site web créé en 1997-1998

IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE FRANCE CULTURE ET SALOMÉ SAQUÉ, post du 19 août 2024



IMAGE DU COMPTE INSTRAGAM DE BRUT OFFICIEL ET REMY BUISINE, post du 15 septembre 2024

ON NE JOUE PLUS
LE POUVOIR DES MOTS (POUVOIR DU RÉEL II)

Le langage de l'image hyper-norme est aussi engagé. L'hyper-norme ne mache pas ses mots, casse les tabous et avance ses révolutions, revendique haut et fort son indignation. Lorsque l'hyper-norme s'empare de ces sujets, l'hyper-norme, qu'on aurait vite fait d'assimiler à de la malbouffe, à de la culture et à des idées « de merde », agit en s'emparant de cette faculté de dépassement de la norme, la culture du viol par exemple, par la surexposition de celle-ci, en mettant un terme au huis-clos, à la confidentialité et au silence, dans la lignée des actions de Gisèle Halimi.

L'indignation en est souvent le maître-mot, car la génération Z en a « ras le bol de tous ces connards ». L'hyper-norme a le gros défaut de générer l'oubli par la surenchère d'informations, mais elle ne perd pas la mémoire. Elle fait remonter au grand jour les figures essentielles, comme celle de Gisèle Halimi, Stéphane Hessel et bien d'autres. Bref, l'image hyper-norme rapproche et *anachronise* l'histoire.

Là, on commence à toucher à un point limite de l'hyper-norme. Vous auriez tendance à penser qu'aujourd'hui alors, tout est hyper-norme.

Pas tout à fait.

Alors, il faut ouvrir le débat quant à la relation entre la cruauté du réel et sa banalisation hyper-norme. Il y a sans doute certains phénomènes, certaines situations, certains actes, certaines économies qui, bien que pris dans le flot de l'hyper-norme, nous obligent à faire travailler notre regard.



La conscience critique et offensive de l’hyper-norme va avec l’affrontement et l’analyse de ses réalités.

On atteint là un point de bascule, qui nous pousse à analyser la dimension humaine des images. Attention, c’est encore moins drôle…

120
CRUAUTÉ DU RÉEL ET HYPER-NORME

CRUAUTÉ DU RÉEL ET IMAGE HYPER-NORME

Nombreuses sont les images qui avancent masquées. L’emploi du vocabulaire surexposé de certains styles de vie, tels que celui de l’univers *people*, et des typologies visuelles hyper-normes va aussi avec une part obscure visuellement et verbalement lissée. Exemple et ellipse, il faut aller visionner ces séquences : « Qui est la “reine de la Ketamine” ? Originaire de Los Angeles, Jasveen Sangha est une américano-britannique de 41 ans. Elle a étudié la finance à Londres, avant de travailler en banque d’investissement. Sangha est passionnée par le crime organisé. Elle tient même un site dédié à l’histoire de la mafia, où elle affiche ses films préférés : *Le Parrain* et *Scarface*. À Los Angeles, elle mène une vie de *jet-setteuse*. Elle porte des vêtements de luxe, voyage en jet privé et, sur les réseaux sociaux, elle s’affiche en soirée avec des stars comme Charlie Sheen et DJ Khaled. Sangha développe son réseau dans les soirées hollywoodiennes et devient petit à petit la dealeuse des stars, à qui elle vend de la cocaïne, mais aussi des médicaments détournés de leur usage médical. Opiacés et produits anesthésiants. C’est ainsi qu’elle gagne le surnom de la reine de la kétamine[7]. »

7 Chronique de Hugo BAIARDI, publiée sur le compte instagram de *Brut* le 14 septembre 2024.

IMAGE DU COMPTE INSTRAGAM DE BRUT OFFICIEL, post du 14 septembre 2024



LE SANG VERSÉ

Nan Goldin, dans le documentaire *Toute la beauté et le sang versé*, réalisé par Laura Poitras, dit : « La photographie, c'est comme des éclairs d'euphorie. J'avais trouvé ma voix. Dès que j'ai commencé à montrer mon travail, il y avait une résistance massive. Surtout de la part d'hommes artistes et galeristes. Ils ont dit : "C'est pas de la photo. On ne photographie pas sa propre vie." »

« Ma colère contre les Sackler est personnelle. L'exploitation de la douleur des autres ne peut inspirer que la fureur. (…) Nous demandons au MET, au Louvre, au Tate, de refuser les dons de la famille Sackler, et d'enlever leur nom. (…) Les riches craignent qu'on se penche sur leur argent sale. (…) On tait ce qui ne va pas et ça détruit les gens. »



IMAGES DU *TRAILER* DE *TOUTE LA BEAUTÉ ET LE SANG VERSÉ*, DOCUMENTAIRE SUR NAN GOLDIN, DE LAURA POITRAS, consultable sur http://distrib.pyramidefilms.com/pyramide-distribution-a-l-affiche/toute-la-beaute-et-le-sang-verse.html



122
CE QUI NE PEUT ÊTRE NORME

CE QUI NE PEUT ÊTRE NORME / IMAGE IN-HUMAINE (I) (LA LÉGENDE DE L'IMAGE)

Toute image a besoin d'une légende. C'est un des fondements du transport des images. Une image sans légende est une image orpheline. Toute image sans légende est une image qui perd de son humanité. Une image sans légende est une image inhumaine. Aussi, quand l'hyper-norme perd ou fait dévier la légende, elle perd de son humanité. Elle perd de sa signification. Dès lors qu'elle récupère son récit, elle nous permet de pénétrer au cœur de l'humain avec plus de vérité, même si cette vérité est faussée, ou terriblement difficile à affronter.

Il me semble qu'à ce stade, il ne s'agit plus de chercher à qualifier le caractère plus ou moins hyper-norme d'une image, ce caractère hyper-norme étant lui-même dépendant de l'intensité de son usage, de sa banalisation excessive. Il s'agit plutôt d'essayer de se souvenir de quelques conditions qui permettent à l'image de conserver son pouvoir. Alors, il sera éventuellement possible, comme par retour de manivelle, de chercher à comprendre comment l'image hyper-norme peut participer, paradoxalement, à une réflexion sur l'écologie des images qui passe par la vigilance et la résistance de ses utilisateurs et utilisatrices.

IMAGE DE GAËL TURINE, EXTRAITE DE LA SÉRIE *LES RAVAGES DE LA TRANQ*, présentée à *Visa pour l'image* 2024, consultable, https://www.visapourlimage.com/festival/expositions/les-ravages-de-la-tranq « (…) un toxicomane s'est isolé sous le pont d'une voie ferrée désaffectée pour prendre sa dose de tranq. »



« Tout a commencé en 1996 avec une société pharmaceutique promettant un soulagement de la douleur. Trois décennies et plus de 650 000 morts plus tard, la crise des opioïdes en Amérique continue, et en effet, c'est encore pire avec la popularité du fentanyl, qui est 50 fois plus puissant que l'héroïne et 100 fois plus puissant que la morphine. Bien qu'il soit utilisé avec prudence à des fins médicales, le fentanyl s'est installé sur le marché des drogues illégales et est vendu dans les rues, des villes le long de la côte est des États-Unis aux régions reculées de la Virginie occidentale. En tant que drogue synthétique, il n'y a pas besoin de plants de pavot ou de coca comme requis pour l'opium et la cocaïne, et les substances chimiques nécessaires sont relativement faciles à obtenir en grandes quantités.

Philadelphie, la ville réputée comme le berceau de la démocratie américaine (et aussi célèbre pour Rocky Balboa), incarne aujourd'hui malheureusement la crise des opioïdes aux États-Unis. C'est particulièrement le cas pour le quartier de Kensington, nommé d'après la longue avenue avec la ligne de chemin de fer, où les toxicomanes et les sans-abris viennent chercher leurs coups.

Alors que les consommateurs de drogues deviennent de plus en plus dépendants du fentanyl, les dealers ont trouvé de nouvelles options, par exemple le mélange avec de la xylazine, un puissant sédatif utilisé en médecine vétérinaire lors du traitement

IMAGES DE GAËL TURINE, EXTRAITE DE LA SÉRIE *LES RAVAGES DE LA TRANQ*, présentée à Visa pour l'image 2024, consultable, https://www.visapourlimage.com/festival/expositions/les-ravages-de-la-tranq

Un toxicomane souffre de blessures profondes aux avant-bras.

Causées par la tranq, ces plaies peuvent mener à l'amputation des membres infectés.

des gros animaux. Ceci est connu sous le nom de "dope tranq" ou de "drogue zombie", et augmente et prolonge les effets du fentanyl. Mais les utilisateurs ne se rendent pas compte de ce qu'ils ont reçu et finissent bientôt dépendant de la forme falsifiée de la drogue[8]. »

8 Texte de présentation de la série photographique de Gaël TURINE, « Les ravages de la tranq », présentée à *Visa pour l'image* 2024, consultable sur le site de *Visa pour l'image* : https://www.visapourlimage.com/festival/expositions/les-ravages-de-la-tranq, consulté le 31 octobre 2024.



IMAGES DE GAËL TURINE, EXTRAITES DE L'OUVRAGE *OPIOÏDES. LES RAVAGES DE LA TRANQ*, CDP éditions, Paris, 2024



IMAGE DU COMPTE INSTRAGAM DE PAULA BRONSTEIN, post du 18 mai 2024

LA PLACE DU PHOTOGRAPHE (IMAGE IN-HUMAINE II)

Une image, en principe, a besoin d'une autrice ou d'un auteur. Cette *auteurité* porte en elle les fondements de la relation de l'humain à son environnement. Ce regard alimente l'aptitude humaine à l'empathie, même si le terme pourrait faire l'objet de quelques discussions. Si l'image documentaire s'avance comme le témoignage d'un regard qui plonge au cœur de la tourmente, naturellement subjectif, la preuve par l'image va toujours avec la tentative de construction d'une image qui fait signe. C'est en tout cas un principe d'information fondamental qui forgea l'état d'esprit de grandes agences de presse comme Magnum, fondée en 1947, toutefois largement mis en question par l'environnement hypernorme qui est le nôtre.

Le travail documentaire de Paula Bronstein démontre combien la relation triangulaire entre la photographe, le sujet photographié et l'image qui se construit est fondamentale. Si le corps de la ou du photographe, dans ce contexte, n'est que très rarement acteur – la photographe ne porte pas les corps avec celles et ceux qui endurent ces souffrances – il est toujours immergé dans le réel, en relation avec les évènements qui se soulèvent là devant l'appareil. Chaque image, en tant que document, c'est-à-dire en tant que tentative de preuve, est une construction destinée à endosser la fonction de témoin, à affirmer que ce que nous voyons a bien eu lieu, même si on sait que cette prétention à la vérité fait également l'objet de guerres violentes des images qui mettent en cause ces rapports de vérité.



IMAGE DU SITE WEB DE PAULA BRONSTEIN, SÉRIE *A DEVASTATING WAR IN UKRAINE*, consultable sur http://paulaphoto.com/a-devastating-war-in-ukraine/warukraine_final026a/

C'est sans doute pourquoi la photographie photojournalistique n'épargne pas son spectateur puisqu'il s'agit, à travers la présence de la photographe, de nous plonger nous-même au beau milieu de cette terreur, de faire en sorte que ce qui est ne soit pas perdu de vue. Il est intéressant d'entendre Paula Bronstein, qui s'est trouvée pendant plusieurs décennies sur tous les terrains du désastre terrestre, dire comme tous les journalistes, qu'elle a « couvert » ces événements. Le travail de photojournalisme enveloppe du regard les actions humaines et inhumaines du monde. *Couvrir*, ce serait en quelque sorte, envelopper et pénétrer dans la chair de ce qui fait l'humain.

Or, on constate avec effroi que cette entrée dans la matière humaine possède parfois une dimension charnelle cruelle. Couvrir cette humanité, c'est poser son regard sur les blessures, les plaies et les cadavres. C'est saisir la terreur, la tristesse, la joie et l'empathie qui irradient des regards traumatisés.

C'est aussi, bien souvent, constater combien cet in-humain (en deux mots, donc) mélange la chair humaine au minéral, à la boue et au métal. Ces images in-humaines sont souvent des images morcelées, ou se mélangent des corps humains dé-membrés aux ruines et aux terres dévastées. Didi-Huberman, dans *Quand les images prennent position*, parle de logique de dysposition (avec un y, qui disjoint). Cette dysposition résulte de « chocs des hétérogénéités », qui caractérisent une poétique visuelle propre au XXe siècle, comme on pourrait parler de conflit humain ou de disjonction au beau milieu de l'humain. Ainsi dispersé, le corps



perd à la fois son existence et son identité, puisqu'il devient illisible, mélangé aux autres états de la matière. On pourrait supposer que le rôle de la photographie, en tentant de préserver cette unité des corps, en les rassemblant coûte que coûte dans l'image, c'est de préserver une unité et une communauté humaines en crise, c'est de lutter contre l'usure des images et des phénomènes destructeurs.

Si ces images, précisément, sont sans doute moins visibles sur nos réseaux sociaux, pour la simple raison qu'elles sont souvent filtrées, car elles ne répondent pas aux conditions d'utilisation, elles renvoient à la nécessité de ne pas céder aux effets d'usure de l'hyper-norme. Ces images appellent un travail de lecture, qui va contre la vitesse de nos médias, et leur analyse. On doit toujours et encore s'attacher à la complexité des récits et des vies qu'elles décrivent. On doit s'attarder sur leur construction, sur leur portée en tant qu'outil visuel, en tant qu'écriture. C'est sans doute un vœu pieux. On sait combien la vitesse l'emporte souvent sur l'instant décisif. On privilégie la rapidité d'une image, qui existe même mal fichue, plutôt que la qualité professionnelle d'une image, qui n'a pas forcément le temps d'être là[9].

Force est de constater qu'une grande part des images documentaires qui couvrent sur la toile les conflits en tout genre, entre la Palestine et Israël, par exemple, proviennent d'auteurs très différents que sont les photojournalistes, les témoins amateurs et autres caméras de surveillance.

9 Ce qu'évoque Joan Fontcuberta dans son *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, 2022 à propos des *riders*.

IMAGE DU SITE WEB DE PAULA BRONSTEIN, SÉRIE *GAZA : CRIPPLED FOR LIFE*, consultable sur http://paulaphoto.com/gaza--crippled-for-life/gaza_bronstein004/



L'équation est donc plus complexe qu'il n'y paraît, puisque le registre d'auteurité étant ici mis à mal, les images se trouvent prises dans un flux hyper-norme, qu'on pourra dire viral, qui génère une histoire qui nous échappe.

124
IMAGE ADOPTÉE

IMAGE ADOPTÉE

En réponse au développement viral des images, la proposition de Joan Fontcuberta, qui est de penser ses images factices comme des vaccins qui « font tchoup tchoup tchoup tchoup » représente une application amusante, rusée et littérale de ce que pourrait être une image in-humaine, puisqu'elle a vocation à injecter dans notre corps de quoi résister à la remise en question de la réalité, sous-tendue par le développement maladif d'images trompeuses.

Aussi, on peut considérer que les images de Fontcuberta nous aident à appréhender à la fois les images de Paula Bronstein, mais aussi toutes ces images hyper-normes que j'ai pu évoquer auparavant. Trump est manifestement passé à côté de cette campagne de vaccination.

Si la question de la vérité est ici posée, c'est aussi celle de la propriété de l'auteur qui est discutée, à partir d'un principe que Fontcuberta défend, qui est celui de l'adoption. Adopter une image, si on s'appuie sur des fondements romains du droit, ce serait construire une fiction, qui nous laisse croire que cette image n'a plus de génitrice et qu'il est alors possible d'endosser cette nouvelle maternité ou paternité.

IMAGE DU DOCUMENTAIRE *TRACKS* DE JOAN FONTCUBERTA, consultable sur https://www.youtube.com/watch?v=7j4lQF5MDKg

C'est, tout compte fait, ce que l'hyper-norme génère bien souvent, sans trop d'ailleurs se soucier de ses rapports possibles de filiation, ce qui, en contrepartie, pose alors d'autres problèmes éthiques.
C'est ce que tente de construire et déconstruire Joan Fontcuberta et qu'il a synthétisé dans son *Manifeste pour une post-photographie*[10], dont les principes actifs prennent appui sur notre pratique actuelle des images.
« Comment fonctionne la création post-photographique ? » s'interroge Fontcuberta.

Sa proposition de réponse tient en dix points :
« 1– Sur le rôle de l'artiste : il ne s'agit plus de produire des "œuvres", mais de prescrire des significations.
2– Sur la performance de l'artiste : l'artiste se confond avec le conservateur, le collectionneur, l'enseignant, l'historien, le théoricien… En revêtant toutes ces facettes, il devient l'auteur caméléon.
3– Sur la responsabilité de l'artiste : une écologie du visuel s'impose, pénalisant la saturation et favorisant le recyclage.
4– Sur la fonction des images : la circulation de l'image prévaut sur le contenu de l'image.
5– Sur la philosophie de l'art : les discours sur l'originalité sont délégitimés et les pratiques "appropriationnistes" (je préfère dire adoption) sont normalisées.
6– Dans la dialectique du sujet : l'auteur se camoufle, s'accroche dans le nuage et se fond dans le *cloud*. Des modèles alternatifs de paternité artistique apparaissent : la copaternité, la création collaborative, l'interactivité, l'anonymat stratégique ou les œuvres orphelines.
7– Sur la dialectique du social : la frontière entre le privé et le public disparaît. L'intimité devient relique.
8– Sur l'avenir de l'art : l'aspect ludique sera valorisé au détriment du refus de plaisir, de l'anhédonie (le solennel + l'ennuyeux) dans laquelle se réfugie l'hégémonique.
9– Sur l'expérience de l'art : on privilégie les pratiques de création qui nous habituent à la dépossession : il vaut mieux partager que posséder.
10– Sur la politique de l'art : ne pas abdiquer face au glamour ni au marché et s'inscrire dans une démarche d'éveil des consciences. »

Ces dix principes valorisent ce que Fontcuberta nomme une « esthétique de l'accès ».
Un tel manifeste cherche sans doute, en premier lieu, à situer la place de l'artiste dans ce contexte hyper-norme qui est le nôtre, mais

10 Joan FONTCUBERTA, *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, 2022, p.39 *sq.*



il permet tout autant d'interroger nos relations multiples aux images que nous rencontrons, notre manière de les décrypter et d'en faire usage, tout en adoptant un recul critique.

125
IMAGE INCARNÉE

IMAGE INCARNÉE

Où est le corps de la photographie ?

L'incarnation sur écran serait une image possible de la photographie.

Cette incarnation dominante serait une propriété fondamentale de l'image hyper-norme. Mais, est-ce qu'une image a un seul corps ? Naturellement non, puisqu'elle est démultipliée numériquement, consultable sur chacun de nos écrans. Dans ce contexte, la réplique de l'image n'aurait d'autre conséquence que sa démultiplication. Son existence sur un appareil ou un autre ne changerait pas grand-chose à ce qu'elle est. C'est le symptôme même de l'hyper-norme : nous voyons toutes et tous les mêmes images.

Bien sûr, il faudrait nuancer. Penser l'image photographique nécessite qu'on s'intéresse un instant à son support, puisqu'elle ne s'exprimera pas de la même manière dans un livre, une exposition, un journal ou encore un film, car celle-ci n'a pas la même chair, ni le même rapport d'enchaînement, avec son contexte qui rassemble tout autant le lecteur que les images voisines, et le lieu qui les entoure.

Or, ce sont bien ces formes de co-existence multiples qui confèrent à l'image une autre dimension de son humanité, au sens où elle assume son appartenance au genre humain.

IMAGES DE L'OUVRAGE *NICARAGUA*, SUSAN MEISELAS ET CLAIRE ROSENBERG, New York, Herscher, 1980



La photojournaliste Susan Meiselas accorde beaucoup d'importance à cette pluralité des significations qui se dégagent des incarnations multiples de ses images. Cette démultiplication semble revendiquer à sa manière un réalisme documentaire : l'image n'est pas seulement faite pour être dématérialisée sur un écran, elle doit, elle aussi, prendre corps.

Cette démultiplication des existences matérielles, dans un livre, sur papier ou peinte sur un mur, souligne également que le principe fondateur de reproduction et d'adoption des images permet à une image de « faire sa vie ». C'est même l'un des principes fondateurs de l'économie des images chrétiennes qui participe à la colonisation et la conversion des populations. Dans le cas de Meiselas, l'image la plus connue, celle qui fut la plus largement adoptée et reproduite en dehors même de l'expression documentaire de son autrice, est celle prise en 1979 d'un révolutionnaire nicaraguayen pendant la révolution sandiniste.

L'observation de tels mécanismes de désappropriation prend part aux scénographies de Meiselas, l'exposition étant elle-même le lieu de réécriture de l'image photographique.

Ces images sont extraites du catalogue de l'exposition rétrospective *Susan Meiselas. Médiations*[11] qui s'était tenue coup sur coup à la Fondation Antoni-Tàpies à Barcelone en 2017, puis en 2018 au Jeu de Paume à Paris.

L'image de Meiselas aborde quelque chose qui a à voir, avant l'heure, avec

11 Marta GILI, Carles GUERRA (dir.), *Susan Meiselas. Médiations*, Paris/Barcelone, Jeu de Paume / Fondation Tàpies, 2017.

IMAGE DE L'OUVRAGE *SUSAN MEISELAS. MÉDIATIONS*, DE MARTA GILI ET CARLES GUERRA, Paris/Barcelone, Jeu de Paume, Fondation Tapies, 2017



IMAGE DU PROJET *CRISISBILLBOARDS*, RÉALISÉ PAR RANDA MIRZA, présenté aux Rencontres d'Arles 2024

l'hyper-norme, c'est-à-dire à ce qui touche à la fructification des images pour peu qu'elles parviennent à porter ou à transformer, voire détourner encore, à l'image d'un mème, la charge (radio) active de leur contenu.

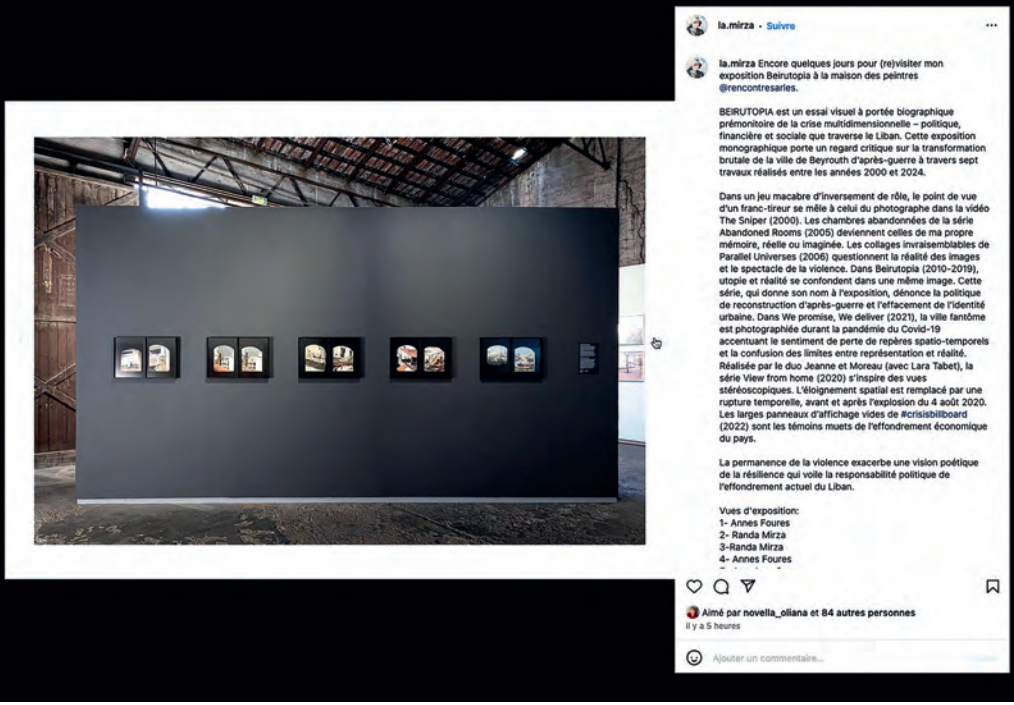
Aussi, de telles images, même lorsqu'elles vont frayer dans les sphères de l'hyper-norme, interrogent une dimension qui touche à l'écologie des images, en tant qu'elles problématisent les relations étroites entre ce qu'elles sont, ce qu'elles montrent, celui ou celle qui la produit, celui ou celle qui s'en empare et leur environnement. On a là affaire à ce qu'on pourrait appeler un *dispositif*.

126
DISPOSITIONS DISPONIBILITÉS

DISPOSITIONS DISPONIBILITÉS

Intitulées *Crisisbillboards*, ces images fixes présentées sous forme de dispositif vidéo, à l'occasion des Rencontres d'Arles 2024, confrontent des panneaux publicitaires photographiés dans les rues de Beyrouth, comme autant de signes d'une économie en perdition, à des citations d'éminents économistes associées à des phrases inspirées des écrits de Mark Fisher et Naomi Klein. Ces images furent réalisées par Randa Mirza entre 2020 et 2022 et témoignent du tumulte et de la déroute du pays suite à l'effondrement bancaire dû à la chute de la pyramide de Ponzi (autrement dit une escroquerie financière), qu'avait mis en place le gouverneur de la Banque du Liban.

Comment penser l'épineuse question du dispositif ? Un dispositif est un agencement organisé d'éléments, en général réglés par une



finalité. Le dispositif photographique doit permettre de produire des images. Il contient, certes, l'appareil photographique (la machine), mais aussi son opérateur, ainsi que son motif. Si un dispositif est régulé par un certain nombre de conditions (par exemple utiliser un appareil photo pour produire une image), il agit également souvent comme un agencement censé favoriser la disponibilité du regard, des actions et des rencontres à partir de la mise en place de « conditions » favorables, à l'image d'une météo favorable.

Ce temps de mise en œuvre du dispositif photographique (qui peut être très court) est déterminant. C'est celui également qui agit lorsqu'on organise l'agencement d'un selfie. On pose un « cadre », puis on laisse agir.

Autrement dit, envisagé de cette façon, le dispositif tient compte d'un tissu de relations qui peuvent être nombreuses et qui permettent à l'image de prendre vie, tout en favorisant la contingence, autrement dit, l'imprévu.

L'image hyper-norme, comme la photographie documentaire, peut être étudiée à partir de l'analyse des dispositifs mis en œuvre. En caractérisant ces dispositifs, on pourrait sans doute observer des typologies récurrentes qui confortent le caractère hyper-normé de ces images. Par exemple, un selfie dans un miroir se trouve la plupart du temps coordonné par un dispositif assez constant, assez facile à analyser. On peut supposer que ce caractère très repérable de ces dispositifs contribue au caractère opératoire

IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE RANDA MIRZA, post du 22 septembre 2024



de l'image hyper-norme. Si on était un peu critique, ils agissent alors souvent comme des recettes, appliquées au pied de la lettre, sans grande créativité. En somme, ça marche à peu près à tous les coups. On en connaît précisément toutes les formules, comme si elles constituaient un protocole à suivre.

Or, tout l'intérêt du dispositif vient du fait que même si on a beau avoir conscience des forces en présence, il ne se passe jamais ce qui était prévu. C'est bien cet inédit qui tire le fil de la création, qu'elle soit photojournalistique, musicale, performative, sportive, banale ou plasticienne.

Telle est ce qui, résolument, se produit dans le travail de Susan Meiselas, comme dans celui de la plasticienne photographe d'origine libanaise Randa Mirza, femmes pour lesquelles le dispositif agit tout autant dans le mécanisme d'exposition des images, dont il conviendrait d'interroger leur caractère à la fois dirigé, tout en étant l'expression même de l'indécis en prise avec l'épreuve fragile de la durée.

Le compte Instagram de Randa Mirza rend compte de cette écriture complexe, de ce trouble et de cette perte de repères. Il est intéressant d'observer comment cette constellation d'images Insta délivre des indices sur le dispositif complexe dans lequel évolue l'artiste. On y trouve les traces de ses attachements multiples, au Liban et à Marseille, aux documents adoptés, cités et transformés, mais aussi à la pluralité des formes d'existence de son travail photographique et performatif.

IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE LA CHANTEUSE ANGÈLE, post du 31 janvier 2023

ZONE SENSIBLE

J'aurais tendance, intuitivement, à supposer que dans le cadre de la plupart des images hyper-normes, le dispositif tend à être de plus en plus réglé et formaté, mais il faudrait en discuter plus longuement. En revanche dans le cadre de l'image in-humaine, c'est différent. Dans la mesure où sa genèse consiste à s'immerger dans l'effroyable trouble de l'humanité, le dispositif est d'abord catastrophique.

Inoculer de la catastrophe dans le dispositif hyper-norme, ce serait alors, en quelque sorte, mettre en culture des expressions indécises et créatrices inédites, où l'image vient réellement au-devant de l'inconnu, en redonnant du sens aux formes usées. Paradoxalement, ce serait quand l'image se perd (dans les profondeurs aquatiques, *i.e.* Nicolas Floc'h) qu'elle reprend cruellement le pouvoir.

IMAGE DU SITE WEB DE NICOLAS FLOC'H, PROJET *LA COULEUR DE L'EAU*, 2015-2019, consultable sur https://www.nicolasfloch.net/album/la-couleur-de-l-eau-2015-2019.html?p=1

IMAGE DU COMPTE INSTAGRAM DE THOMAS LELU, post du 17 juin 2024

SORRY FOR

THE

INCONVENIENCE

WE ARE

TRYING TO

CHANGE THE

WORLD.

PREMIÈRE TERRE DU PEQUOD



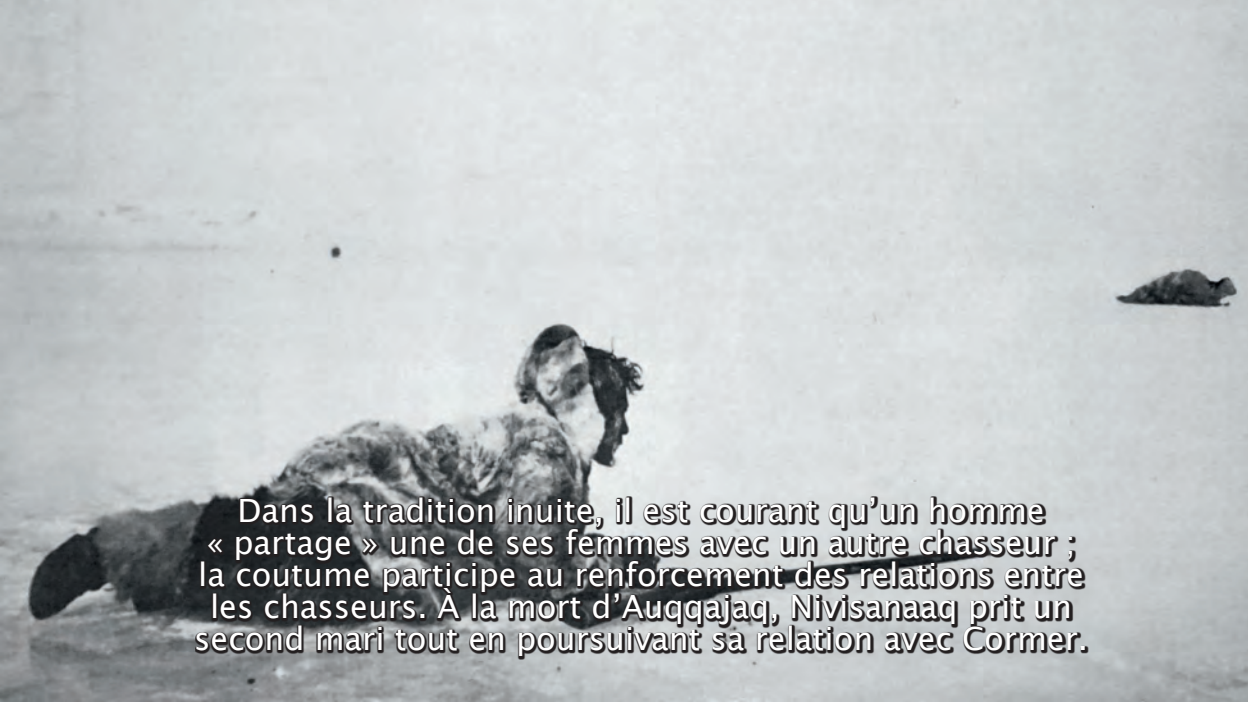
128
« PORTER SON UNIVERS »

CANADA MONTRÉAL
MUSÉE MCCORD
200225_MASQUE,
1987, réalisé par SAILA
PUDLAT, Kingnaitmiut,
fourrure de phoque,
exposition *Porter son identité, La collection Premiers peuples*



Nivisanaaq est une Inuite de la région de Kivalliq au Nunavut. Mariée à Auqqajaq, elle eut une longue relation (1894–1919) avec leur ami le capitaine George Comer, un chasseur de baleines et anthropologue américain.

CANADA MONTRÉAL
MUSÉE MCCORD
200225_Une image
de_NIVISINAAQ (av.
1880-1933), femme
Aivilik, Igluligaarjuk
(chesterfield Onlet), baie
d'Hudson, Territoires du
Nord Ouest (nunavut), v.
1900, auteur?

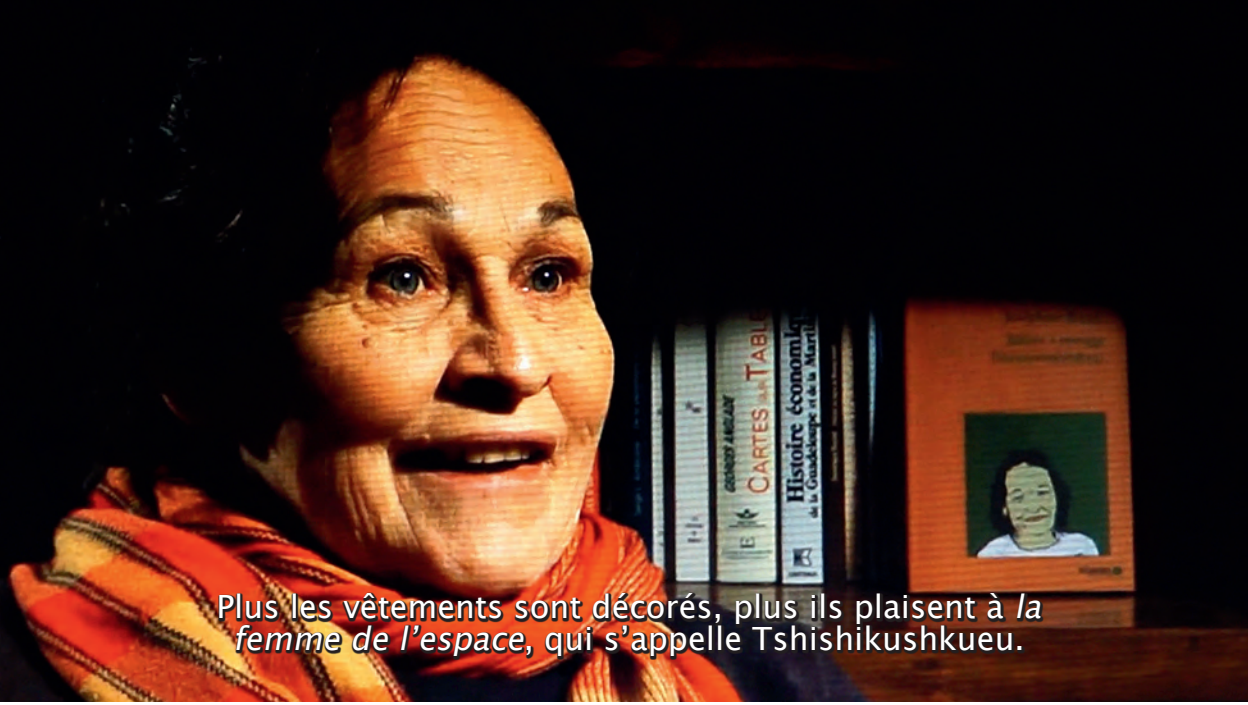


Dans la tradition inuite, il est courant qu'un homme « partage » une de ses femmes avec un autre chasseur ; la coutume participe au renforcement des relations entre les chasseurs. À la mort d'Auqqajaq, Nivisanaaq prit un second mari tout en poursuivant sa relation avec Cormer.

CANADA MONTRÉAL MUSÉE MCCORD 200225_Une image de chasse au phoque sur la glace, Petite rivière à la baleine, V. 1870, James Maurence Cotter, exposition *Porter son identité, La collection Premiers peuples*



CANADA MONTRÉAL
MUSÉE MCCORD
200225_Une image de l'entretien filmé avec TAMMY BEAUVAIS, designeuse de mode kanien'kehaka, née à Kahnawaken, exposition *Porter son identité. La collection Premiers peuples*

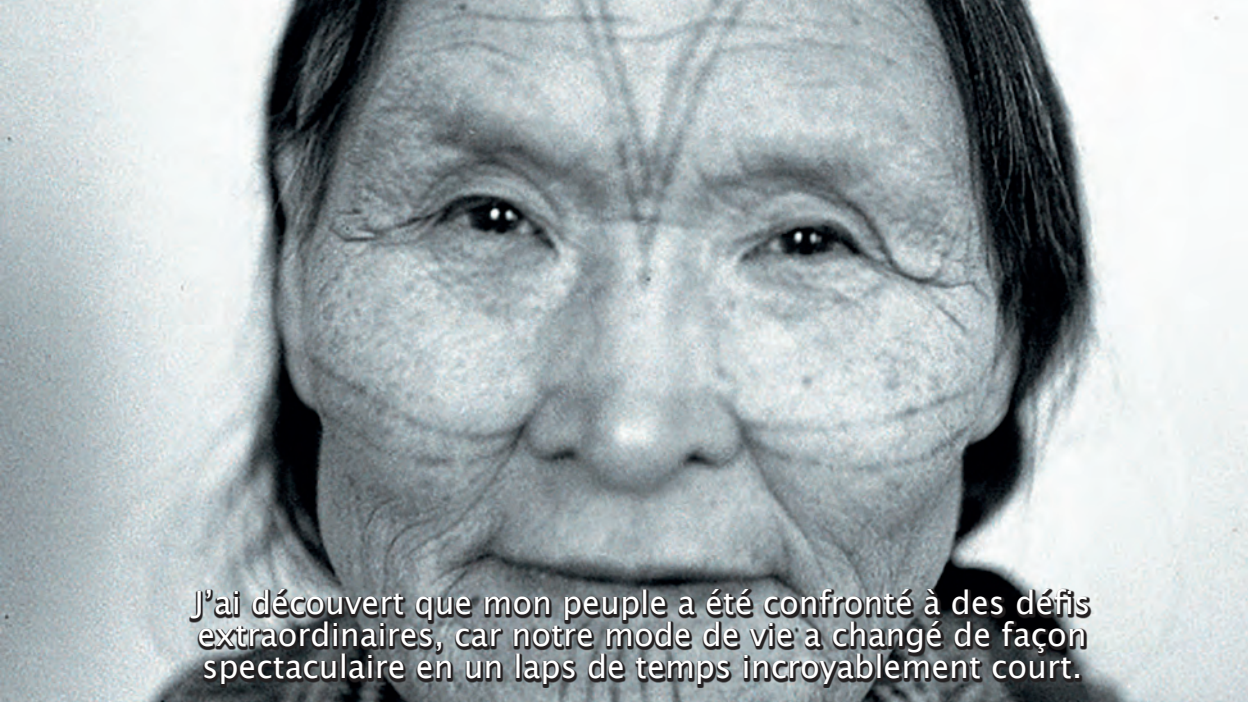


Plus les vêtements sont décorés, plus ils plaisent à *la femme de l'espace*, qui s'appelle Tshishikushkueu.

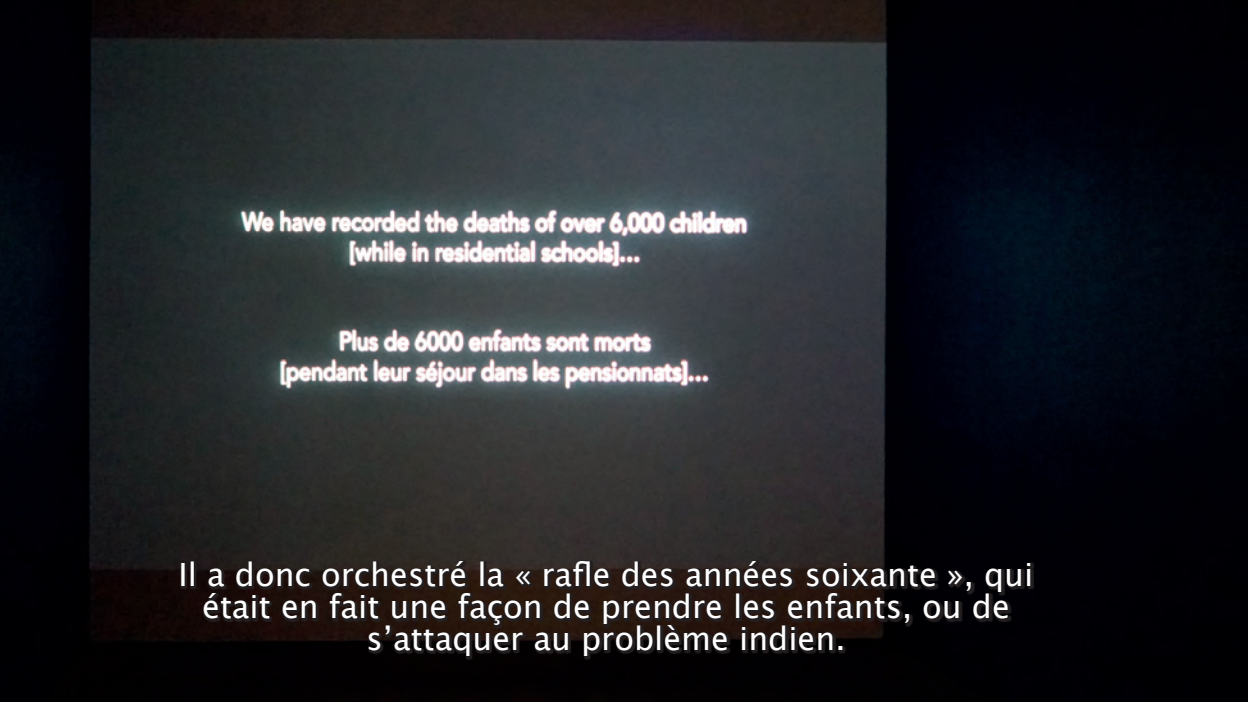
CANADA MONTRÉAL
MUSÉE MCCORD
200225_Une image de l'entretien filmé avec JOSÉPHINE BACON, poétesse, parolière et réalisatrice innu originaire de Messamit, exposition *Porter son identité, La collection Premiers peuples*



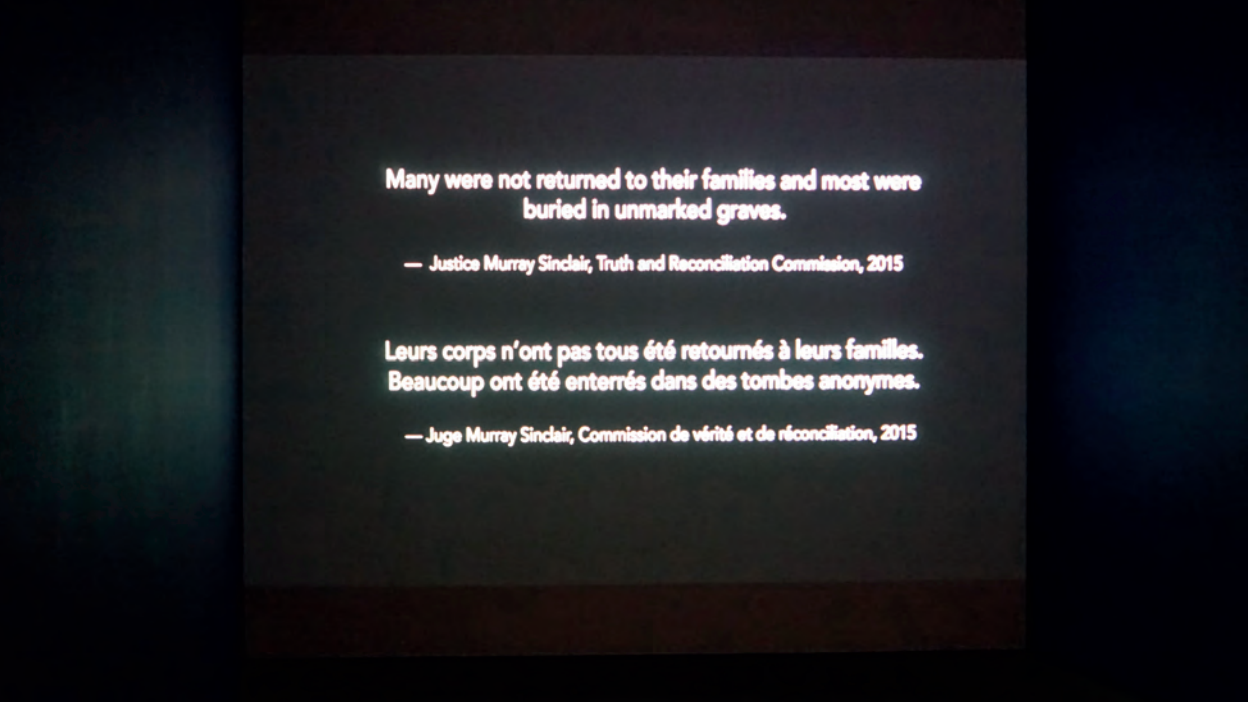
UN PORTRAIT DE LA RÉALISATRICE INUK ALETHEA ARNAQUQ-BARIL et un extrait de son récit issu de son documentaire *Tunniit: Retracing the Lines of Inuit Tattoos*, 2010



UN PORTRAIT DE FEMME INUIT TATOUÉE, réalisé par Henry Brusse, 1945 et un extrait du récit d'Alethea Arnaquq-Baril dans le documentaire *Tunniit: Retracing the Lines of Inuit Tattoos,* 2010



CANADA OTTAWA
MUSÉE DES BEAUX ARTS DU CANADA
200222_Deux images de la vidéo de KENT MONKMAN, *Soeurs et frères*, 2015, *exposition Abadakone, feu continuel* et un extrait de l'entretien filmé avec NAKUSET, directrice exécutive du Foyer pour femmes autochtones de Montréal, Nèhithawak (Crie des Bois), membre de la bande du Lac La Ronge, exposition *Porter son identité, La collection Premiers peuples*


Many were not returned to their families and most were buried in unmarked graves.
— Justice Murray Sinclair, Truth and Reconciliation Commission, 2015
Leurs corps n'ont pas tous été retournés à leurs familles. Beaucoup ont été enterrés dans des tombes anonymes.
— Juge Murray Sinclair, Commission de vérité et de réconciliation, 2015

Les Aînés de la communauté algonquine de Kitigan Zibi Anishinabeg ont trouvé le mot Àbadakone — « le feu continue de brûler ». Un bon titre pour cette exposition qui rassemble des œuvres d'art indigène des quatre coins du monde.

CANADA OTTAWA
MUSÉE DES BEAUX ARTS DU CANADA
200222_Trois images de l'installation de JOAR NANGO, *Bibliothèque architecturale Sàmie*, 2019, exposition *Àbadakone, feu continuel*, avec des extraits du texte introductif à l'exposition.

Trois concepts clés unissent toutes ces œuvres : l'interdépendance, la continuité et l'activation.



« L'interdépendance est indissociable des conceptions autochtones du monde. (…) La continuité est un fil rouge qui traverse les générations et les histoires, et qui unit nos avenirs. (…) L'activation a trait à la présence. »



Il y a des récits qui nous manquent.

130
LOUISE
LES SUJETS
VEULENT ENTRER

CANADA MONTRÉAL
GALERIE DE L'UQAM
200221_Entretien avec
LOUISE DÉRY, directrice
de la galerie de l'UQAM.
Le mur de livres édités
par Louise à la galerie
de l'UQAM.

UNE IMAGE DU JOURNAL *LE DEVOIR*
200221_Blocage des Wet'suwet'en contre le passage de pipeline sur les territoires autochtones

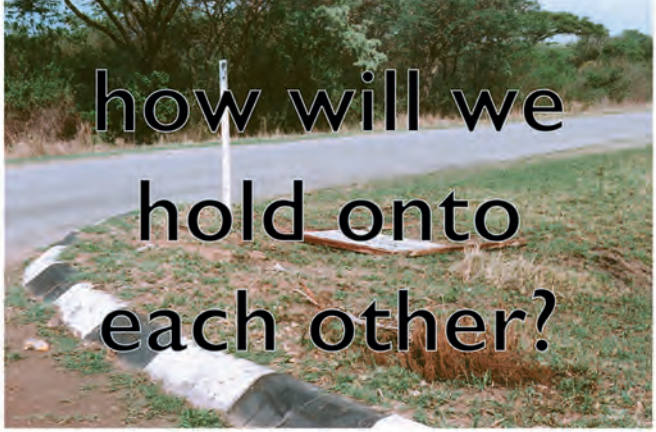


La recherche, ça vaut pour la pratique artistique, mais aussi pour la pratique curatoriale. Comment fait-on dans cet espace de la galerie ?

131

MICHÈLE « PISTES DE RÉFLEXION » LE CONTEXTE ET L'APPAREIL

CANADA MONTRÉAL
GALERIE DE L'UQAM
200219_Entretien avec
MICHÈLE THÉRIAULT,
directrice de la galerie
Leonard et Bina Ellen de
2003 à 2023.



S'attaquant à l'anxiété de la fin des temps, devenue généralisée, *Ce qui n'est plus pas encore* situe l'apocalyptique non comme un événement à venir mais comme une suite de crises déclenchées depuis longtemps et toujours en cours. En ayant recours au film, à la vidéo, à l'art sonore, à la performance et à la sculpture, les artistes présenté.es révèlent, racontent et analysent les fins et les vies futures produites par le capitalisme racial, le colonialisme d'implantation et la surexploitation.

Dans cette section, vous trouverez l'essai de la commissaire, qui parcourt l'histoire du discours apocalyptique, développant sa pensée en accord avec les appels radicaux et politiques pour la fin du monde, et qui présente le travail de chaque artiste. Vous trouverez aussi des mots clés qui découlent des questions reliées aux impacts et aux sentiments apocalyptiques, les notices biographiques des artistes ainsi qu'une bibliographie.

COMMISSAIRE

Julia Eilers Smith

ESSAI

En posant un regard sur la fin

Les visions eschatologiques de la fin, particulièrement celles qui concernent la progression de la catastrophe climatique provoquée par l'humain et les effondrements écologique et/ou géopolitique imminents, ont, pour le moins que l'on puisse dire, refait surface au cours du vingt-et-unième siècle. Puisant

UNE IMAGE DU SITE RESSOURCE DE LA GALERIE LÉONARD ET BINA ELLEN, UNIVERSITÉ DE CONCORDIA, consultable sur http://ellengallery.concordia.ca/



132
BOROMÉE
LA CHAMBRE AVANT LA PANDÉMIE

CANADA MONTRÉAL
200218_La chambre d'hôtel

CANADA MONTRÉAL
200219_Les livreurs

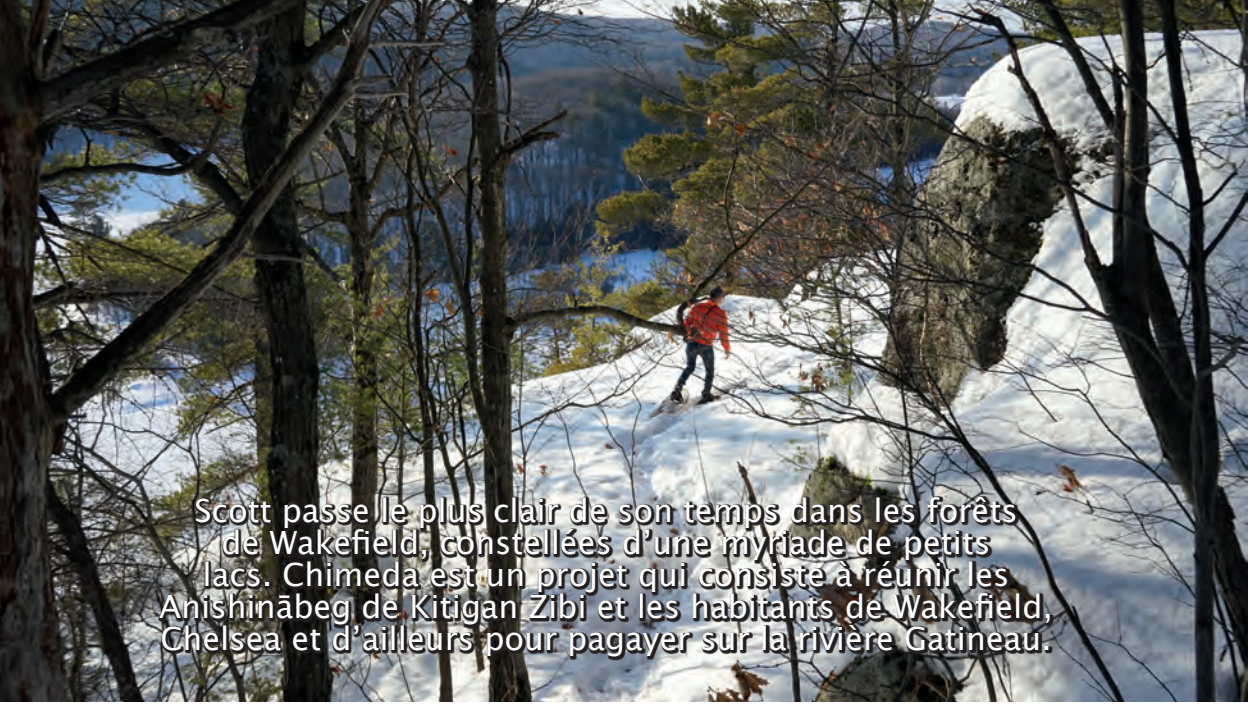
CANADA MONTRÉAL
200219_Boromée



« Une pandémie commence quand un pathogène infecte une population humaine non immunisée. On considère que les virus mutent à travers les espèces animales, où ils se développent habituellement de façon asymptomatique dans leur “réservoirs animaux”, avant de passer aux humains, où ils déclenchent infections et contagions. »

CANADA MONTRÉAL
200218. Les verres.
Avec une citation de
Frédéric Keck, extraite
de *Les Sentinelles des*
***pandémies*, éditions**
Zones sensibles, 2020,
p. 13, un texte écrit entre
2014 et 2016.

DEUXIÈME TERRE DU PEQUOD



Scott passe le plus clair de son temps dans les forêts de Wakefield, constellées d'une myriade de petits lacs. Chimeda est un projet qui consiste à réunir les Anishinābeg de Kitigan Zibi et les habitants de Wakefield, Chelsea et d'ailleurs pour pagayer sur la rivière Gatineau.

133
SCOTT
CHIMEDA ET
RÉCONCILIATION

CANADA WAKEFIELD
LAC CARMEN
200222_Scott Duncan



Scott, ses filles Audrey et Bastienne et ses amis considèrent qu'une véritable réconciliation peut avoir lieu sur la base de l'amitié, de la confiance, du respect et de l'amour du monde naturel, et en demandant de l'aide aux communautés locales. Demander de l'aide permet de reconnaître ce que vous ne savez pas.

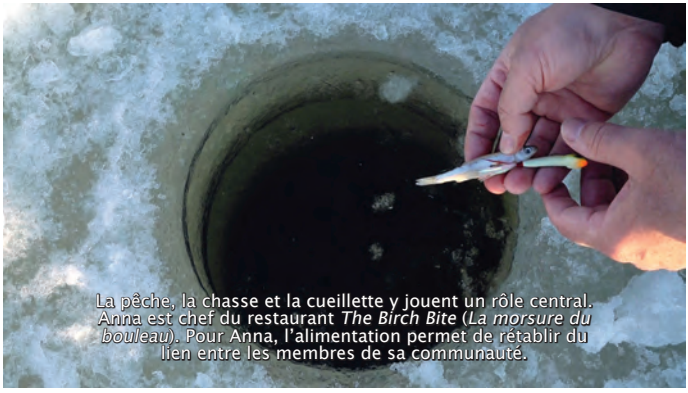
UNE IMAGE DE SCOTT DUNCAN, Bastienne sur le lac Bernard (sjö i Kanada, Outaouais, lat. 45,76, long -75,99), 2024



Mike et Anna sont des amis de Scott. Ils appartiennent au clan de la tortue des Anishinābeg de Kitigan Zibi. Mike enseigne les savoirs fondamentaux des Premières Nations

134

MIKE ET ANNA LE LAC ESHKEWESING GANGWENINDAM (« SECOND TREMBLEMENT DE TERRE »)



La pêche, la chasse et la cueillette y jouent un rôle central. Anna est chef du restaurant *The Birch Bite* (*La morsure du bouleau*). Pour Anna, l'alimentation permet de rétablir du lien entre les membres de sa communauté.

CANADA KITGAN ZIBI
LAC ESHKEWESING-
GÀNGWENINDAM
/ SECOND
TREMBLEMENT DE
TERRE
200223_La pêche au
brochet

CANADA KITGAN ZIBI
LAC ESHKEWESING-
GÀNGWENINDAM
/ SECOND
TREMBLEMENT DE
TERRE
200223_Anna Cote, Mike
Diabo, Scott Duncan, les
chiens Andrew et Pitou



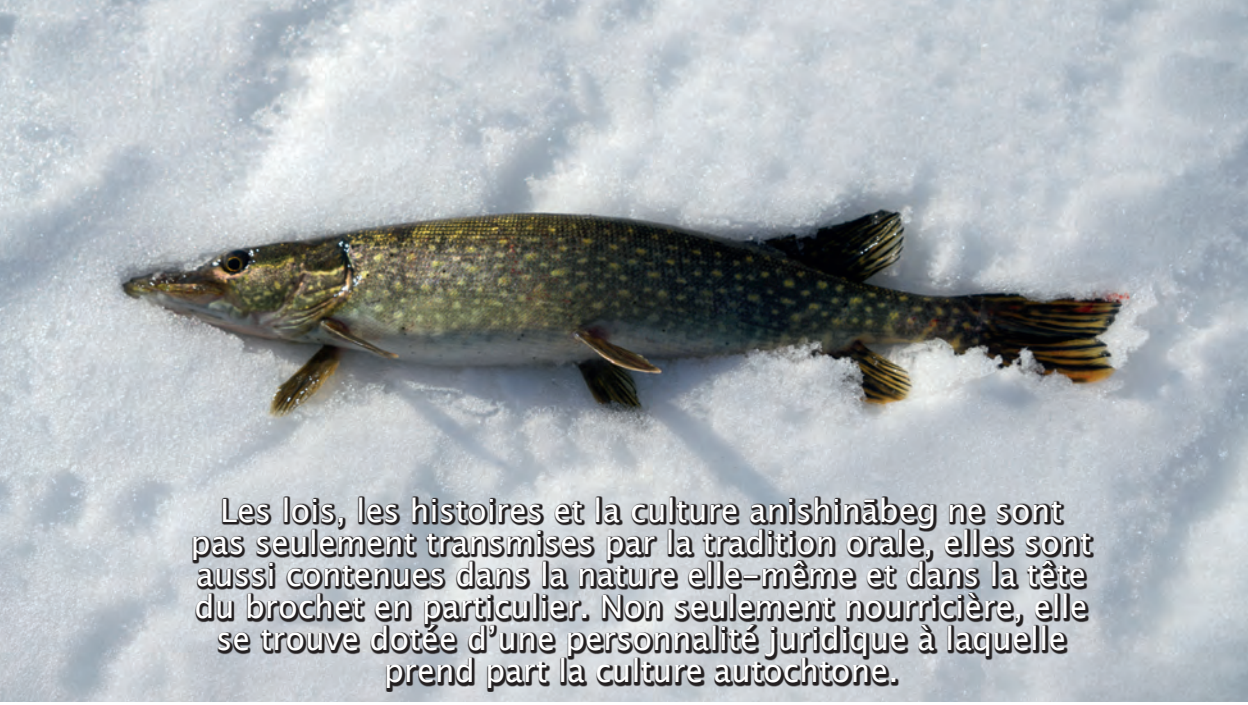
et partage avec Anna le souci d'une alimentation qui puise dans ses ressources naturelles, dont les équilibres sont contrariés par le changement climatique.

CANADA KITGAN ZIBI
LAC ESHKEWESING-
GÂNGWENINDAM
/ SECOND
TREMBLEMENT DE
TERRE
200223_Le repas d'Anna,
viande de son premier
orignal



Canis lupus. Aussi loin que Chauvet, domestique, sauvage ou ferale, où que tu ailles, il y a toujours un *chien* qui organise ta vie humaine.

CANADA KITGAN ZIBI
LAC ESHKEWESING-
GÀNGWENINDAM
/ SECOND
TREMBLEMENT DE
TERRE
200223_Andrew



Les lois, les histoires et la culture anishinābeg ne sont pas seulement transmises par la tradition orale, elles sont aussi contenues dans la nature elle-même et dans la tête du brochet en particulier. Non seulement nourricière, elle se trouve dotée d'une personnalité juridique à laquelle prend part la culture autochtone.

135

LE BROCHET CONSTITUTION ANISHINAABE

CANADA KITGAN ZIBI LAC ESHKEWESING-GÀNGWENINDAM / SECOND TREMBLEMENT DE TERRE
200223_Le brochet contient les fondements de la constitution Anishinabeg

ACHAB LA GUERRE DES PIERRES



136
CALDERON HONDO
LE CENTRE DU CRATÈRE

FUERTEVENTURA
CALDERON HONDO
200205_Les plis de lave
et les affleurements
d'Achab



FUERTEVENTURA
CALDERON HONDO
200205_Le centre du cratère



FUERTEVENTURA
CALDERON HONDO
200205_Lichens et lave,
qu'est-ce que serait une
image-minérale ?



137
ACHAB UNE IMAGE PERDUE DE JOHN HUSTON

LIEU INCONNU
200328_UNE IMAGE
DU FILM *MOBY DICK*
DE JOHN HUSTON
PROJETÉE SUR UNE
IMAGE DE RAVELO
CORRES ET CABRERA
ARENCIBIA, 1954-1955,
de la figure lapidée
d'Achab

Ne


regardez pas.



FUERTEVENTURA, UNE IMAGE DE RAVELO CORRES ET CABRERA ARENCIBIA, 1954-1955, du mannequin en latex d'Achab utilisé pour le film *Moby Dick* de John Huston, réalisé en 1956, dont les dernières scènes furent tournées aux Canaries



138
ACHAB LA GUERRE DES PIERRES (LAPIDATION)

FUERTEVENTURA
BARRANCO DE ENCANTADO
200207_Vol et fuite d’Achab, premier jour



FUERTEVENTURA
BARRANCO DE LA COTILLA
200208_La lapidation de l’image d’Achab, deuxième jour



C’est la démultiplication de la logique de disparition des artefacts. Achab fut conçu comme un artefact obsolète du pouvoir.

FUERTEVENTURA
BARRANCO DE LA COTILLA
200208_Le dernier tourbillon terrestre de la disparition d’Achab



139
LE CACHALOT DES CHARPENTIERS (STRUCTURE I)

FUERTEVENTURA, UNE IMAGE DE RAVELO CORRES ET CABRERA ARENCIBIA, 1954-1955, la construction du cachalot par les charpentiers de Grand Canaria pour le film *Moby Dick* de John Huston, réalisé en 1956



La création permanente, tu sais, ça touche même les araignées. Ces structures I à V sont encore des exemples concrets d'objets libres.

140
LA MAISON EN CONSTRUCTION (STRUCTURE II)

FUERTEVENTURA
LAJARES
200204_Le squelette de la maison



La dramaturgie de Melville est contenue dans l'obscure figure d'Achab. Je crois que *ma* dramaturgie serait quelque chose de l'ordre de son contre-modèle,

141
LA MAISON DÉMONTÉE (STRUCTURE III)

FUERTEVENTURA
VOLCAN DE LA ARENA
200204_La bergerie



développé à partir d'une tentative de typologie, qui n'en a pas l'air, des objets libres, apparentés à des animaux furtifs insaisissables.

142
LA TOILE D'ARAIGNÉE (STRUCTURE IV)

FUERTEVENTURA
LAJARES
200208_La toile d'araignée



Wim, je me demande quand même ce qu'il faut penser du modèle Patagonia.

143
WIM
(STRUCTURE V)

FUERTEVENTURA
CALETA DEL BARCO
200204_Le collecteur



Les fringues que je vends, avec des messages, je les utilise comme un outil pour mieux distribuer le message et pour mettre à la mode le respect de la nature. Ça, c'était un peu mon idée de base.

FUERTEVENTURA
LAJARES
200208_Wim Geirnaert,
fondateur de *Clean Ocean Project* et surfeur

LES CHARPENTIERS



144

ALBAOLA FAKTORIA ET LE SAN JUAN

ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA CRESTERIO
DE PUNTA ARTXINA
200620_A l'horizon,
Nantucket



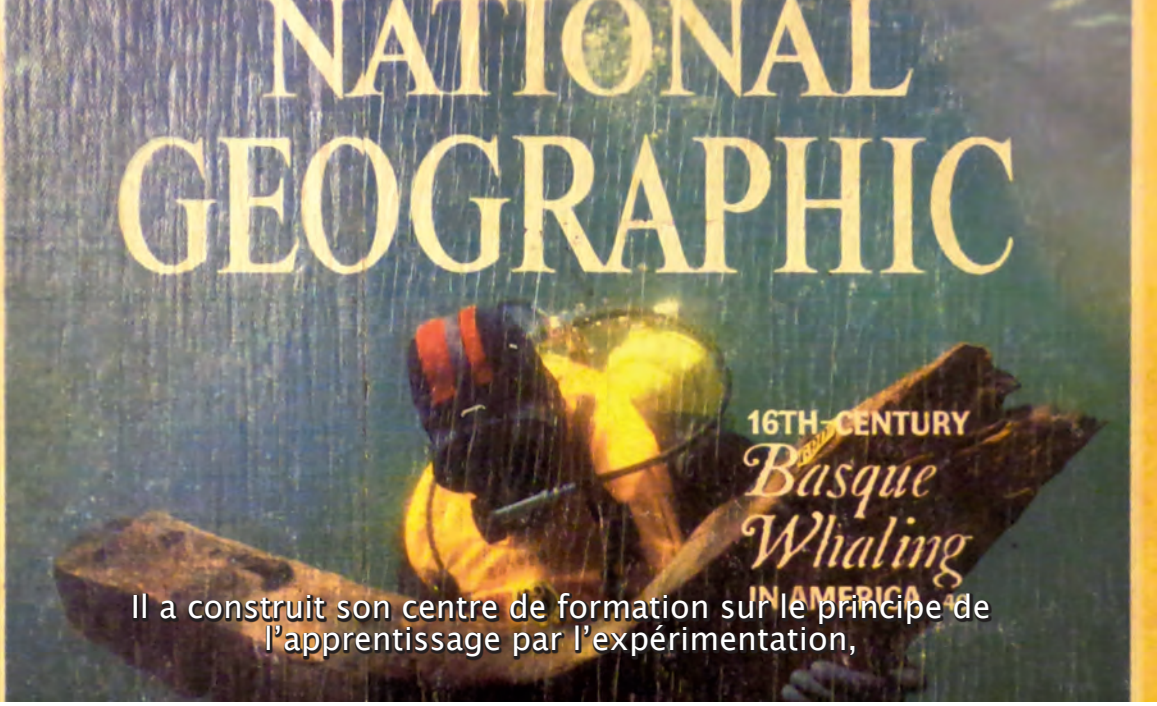
Albaola Itsas Kultur Faktoria fut fondé en 1997 par Xabi Agote, un personnage assez hors norme.

ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR FAKTORIA
200620_Le centre de formation basé sur la reconstitution du San Juan



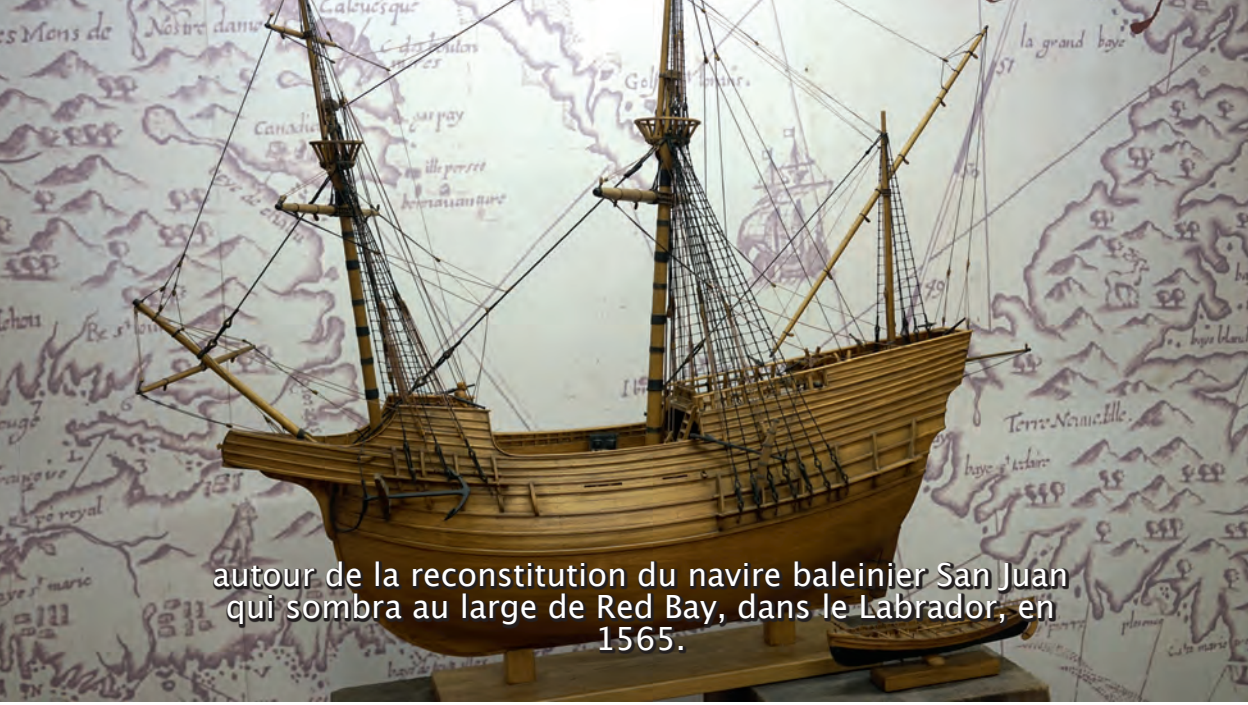
Il s'est formé dans le Maine aux méthodes participatives initiées en 1972 par Lance Lee dans le cadre de l'*Apprentice Shop*.

ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR FAKTORIA
200620_Même les clous sont forgés selon les techniques anciennes



Il a construit son centre de formation sur le principe de l'apprentissage par l'expérimentation,

ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR FAKTORIA
200620_Une image du numéro de *National Geographic* dédié à la découverte des vestiges du San Juan, navire baleinier du XVIe siècle dans l'estuaire du Saint-Laurent



autour de la reconstitution du navire baleinier San Juan qui sombra au large de Red Bay, dans le Labrador, en 1565.

ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR
FAKTORIA
200620_La maquette du
San Juan



ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR
FAKTORIA
200620_La barque



ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR
FAKTORIA
200620_L'apprentie



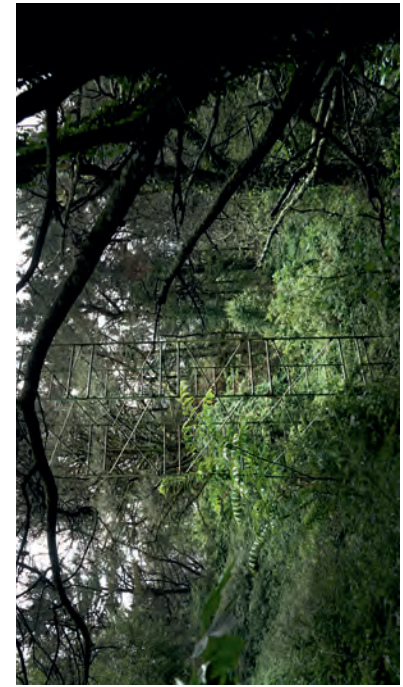
ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR
FAKTORIA
200620_Le squelette



ESPAGNE PASAIA
ALBAOLA ITSA KULTUR FAKTORIA
200620_La réplique du San Juan en construction

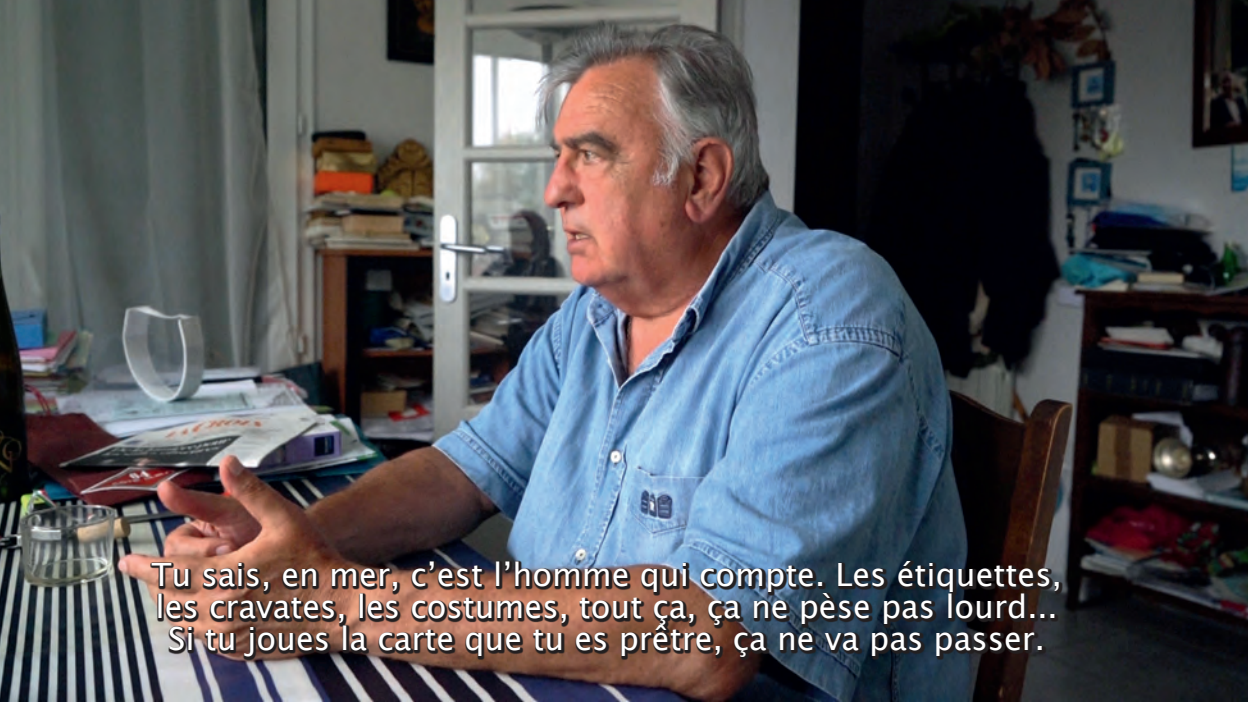


ESPAGNE PASAIA ALBAOLA
200620_Le voiturier à l'embouchure, Ria de Pasaia, une déclinaison de l'image-conteneur qui fait écho aux *image-véhicules* d'Aby Warburg…



ESPAGNE PASAIA ALBAOLA CRESTERIO DE PUNTA ARTXINA 200620_Une structure au milieu des bois, échafaudage, relations mésologiques et construction des images

ESPAGNE PASAIA ALBAOLA CRESTERIO DE PUNTA ARTXINA 200620_La crête, Tomas, Stéphane, Pierre. Une manière de prendre l'air pendant la pandémie Covid-19



146
MIKEL
PRÊCHE ET PÊCHE

CIBOURE
200620_Mikel Epalza,
aumônier marin-pêcheur
à Saint-Jean-de-Luz


Toute la baleine était source d'enrichissement
exceptionnel. Au départ, elle était chassée dans le golfe
de Gascogne. On la faisait échouer sur les plages.

XIXX

PIERREFEU

CRÉATION PERMANENTE



147
JEAN
SUITE FRAGILE

PIERREFEU
200720_La chaise = création permanente / objet libre



PIERREFEU
200720_La lampe =
création permanente /
objet libre

PIERREFEU
200720_L'étagère = création permanente / objet libre



PIERREFEU
200720_Olga Adorno =
création permanente /
objet libre

PIERREFEU
200720_La vie finit souvent par un soupir = création permanente / objet libre

PIERREFEU
200720_Jean Dupuy =
création permanente /
objet libre



En prenant cette dernière image, je ne m'étais pas trompé, « la Mort me surveille à distance, mais juste pour me mettre à l'épreuve », ai-je pensé.

PIERREFEU
200720_SI on comprend pourquoi ce village se nomme Pierrefeu, il était prédestiné à Jean et Olga. Avec une citation de Goliarda Sapienza, extraite de *L'Art de la joie*, Le Tripode, 2016



« Tu sais, me fit Jean avec son art de la répétition, “ce que l’on sait, on l’apprend en l’inventant”, dit Philip Roth. »

148
BOIS PIERRE PAPIER

ICI ET LÀ
200802_Le Y-PU_DU, DU-PU-Y… bois-pierre-papier, branche-caillou-feuille, Frédérique et Boromée. Le Y-PU-DU est un jeu de mains imaginé le 2 août 2020 qui, par certains aspects, peut faire penser au Chi-Fu-Mi. Il consiste à associer avec dextérité Bois-Pierre-Papier (ou Branche-Caillou-Feuille, ou Tasseau-Galet-Carton, etc.) à deux ou trois mains. En revanche, la règle diffère puisque l’objectif n’est pas la victoire, mais l’art de combiner ensemble des figures créatives.



ICI ET LÀ
200802_Le Y-PU_DU, DU-PU-Y… bois-pierre-papier, branche-caillou-feuille, Pierre. Avec une petite anagramme écrite le 4 avril 2021. Jean est mort le 4 avril 2021

XXX

MONDE MOBILE



149
BLANC

BORDEAUX MAISON DES ARTS
210607-11_*THE WHITENESS OF THE WHALE*, wall painting autour du chapitre 42, « La blancheur du cachalot », de *Moby-Dick*. Avec Elina Moreno, Sara Nebra, Manon Guenard, Anna Consonni, Jaulène Lachaud, Johanna de Azevedo, Peter Soriano et Pierre Baumann



BORDEAUX MDA
210607-11_Peter Soriano

BORDEAUX MDA
210607-11_Peter Soriano, Sara Nebra, et Manon Guenard

BORDEAUX MDA
210607-11_Elina Moreno

BORDEAUX MDA
210607-11_Étymologie



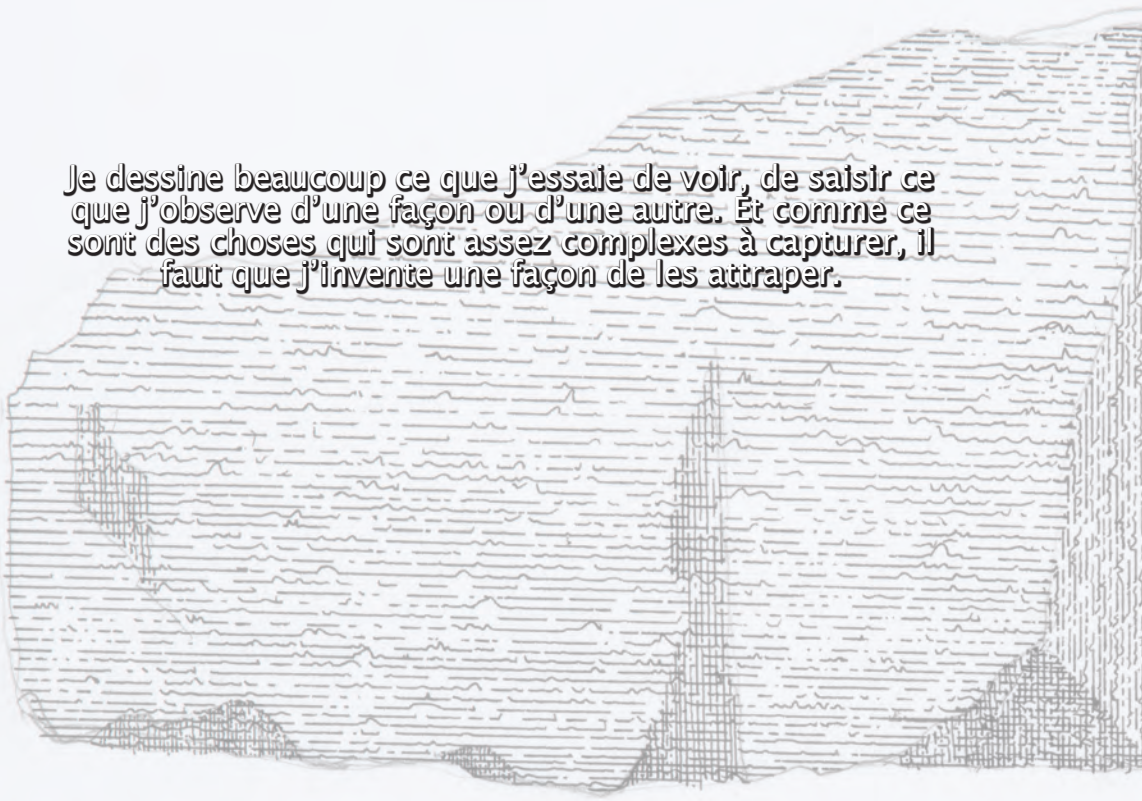
Je pense que je deviens anxieux si je ne voyage pas. J'aimerais croire que ce n'est pas une nécessité, mais je ne suis pas sûr.

150
PETER SNOWMELT

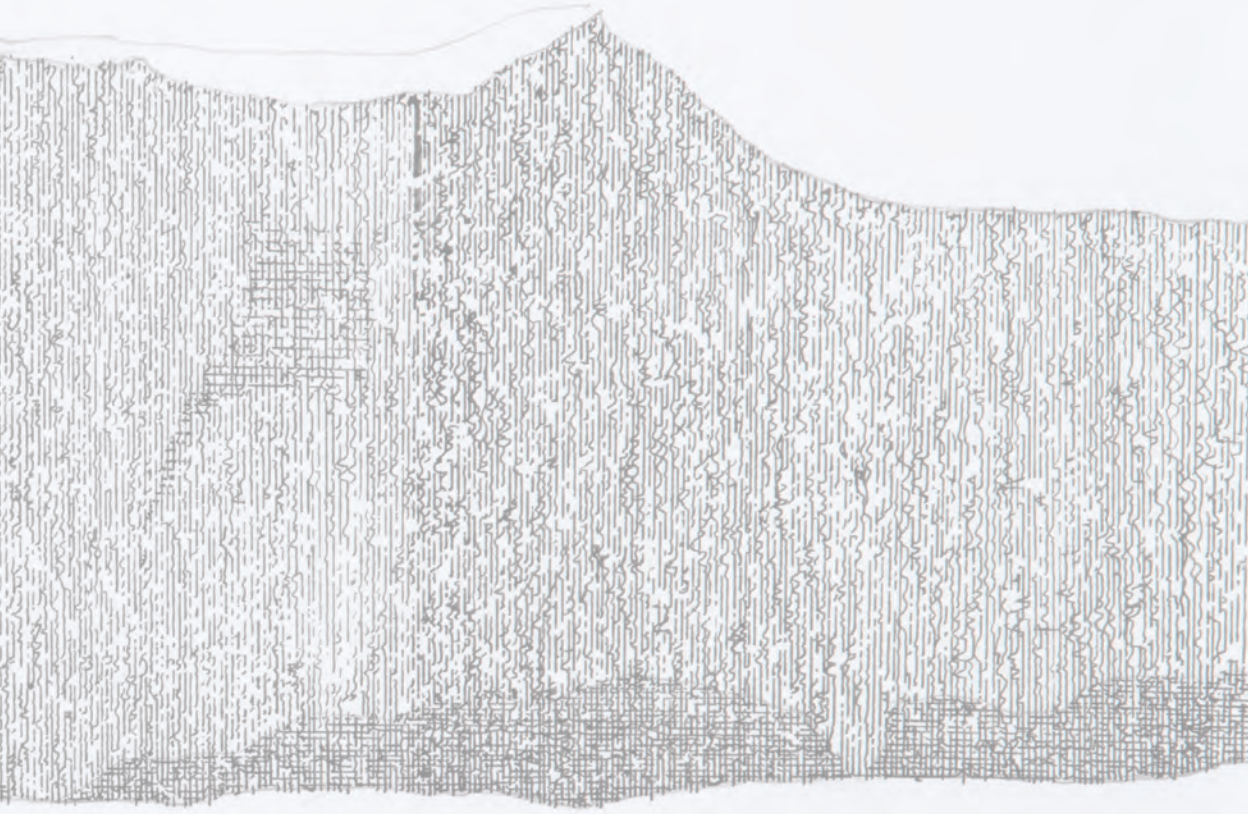
ATELIER CALDER, PETER SORIANO, *DOUZE SPEEDBOYS DANS UNE SALLE POLYVALENTE*, 2004, métal, bois, plastique et peinture, dimensions variables, avec des paroles de Peter Soriano, extraites de l'entretien avec l'artiste, 210607



BORDEAUX MDA
210607-11_Entretien avec Peter Soriano, la mobilité comme style de vie, avec des paroles de l'artiste



PETER SORIANO,
***ILULISSAT #13*, 2021,**
dessin à l'encre, avec des paroles de Peter Soriano, extraites de l'entretien avec l'artiste, 210607



DISPOSITIFS MÉSOLOGIQUES : CONDITIONS, DISPOSITIONS, DISPONIBILITÉS

INTRODUCTION

Ce chapitre suppose qu'un certain nombre d'expériences artistiques contemporaines (et passées) permettent d'interroger la notion de dispositif, non plus à l'angle de la gouvernance et de la maîtrise des corps et des esprits, souvent instrumentalisés et contraints par des appareils (techniques, technologiques, architecturaux, politiques, mentaux), mais au contraire comme la possibilité de concevoir des organisations et des agencements créatifs libres, critiques et intersubjectifs. Telle est l'idée effleurée dans le chapitre XXIV sur les images hyper-normes et in-humaines, et que j'aimerais approfondir.

Je prendrai appui principalement sur trois familles d'exemples : George Shiras, Pierre Huyghe (dans la lignée de Beuys) et de manière plus modeste, mais en revanche plus empirique, une expérience pratique récente menée, en 2023, avec des étudiant·es et le cinéaste Antoine Parouty, à l'université Bordeaux Montaigne.

Il s'agira de décrire comment l'observation de dispositifs, notamment techniques (photographiques, installatifs et cinématographiques), mais aussi mentaux, permettent de poser des conditions qui, non contentes de restreindre l'apparition d'un ensemble de phénomènes de création à partir d'une série de dispositions (disons, pour commencer, telle chose à telle endroit), produisent en quelque sorte des *conditions favorables* qui facilitent le développement de *disponibilités*. Ces disponibilités suggèrent que la création s'organise comme un organisme naturellement sans

forme finie, en constante évolution. Cette constante évolution tiendrait compte d'un ensemble résolument variable de facteurs influents, à l'équilibre fragile. Influencée à la fois par une conception mésologique (Jacob von Uexküll, Tetsuro Watsuji, mais aussi John Cage et Robert Filliou), une telle acceptation de l'impermanence et de la variabilité renvoie aussi à la volonté de construire des organismes artistiques radicalement *différants* (Jacques Derrida, en tant qu'ils sursoient les différences), indépendants de la technique et conviviaux (Ivan Illich). Ces dispositifs, que je qualifierai de *dispositifs mésologiques,* contribueraient, d'une part, à prendre en charge les différentes expressions des vulnérabilités (dans la lignée de l'approche des vulnérabilités de Judith Butler, qui interroge les vulnérabilités à l'horizon de la performativité, de la traduction et du désir) et, d'autre part, à dessiner un modèle d'image appelée *image conviviale* (dans la lignée des image-animales). Autrement dit, cette image conviviale (formelle, mentale, relationnelle, plurielle et collective, résolument sensible) cristalliserait une expression artistique (la pensée artistique étant dégagée de tout privilège propre à l'artiste) d'un modèle en cours de conception, que serait le *dispositif mésologique*. Le dispositif, dans ce contexte, ne floute pas les définitions, sous-entendant que tout serait alors possible. Ce dispositif ne consiste pas à banaliser l'interactivité, mais à consolider l'*intra-action* (Karen Barad) et l'*enchevêtrement* d'organismes pluriels. Le dispositif, par sa prédisposition à focaliser les attentions dans un espace (formel et mental) délimité et concentré, faciliterait l'exploration et la compréhension ou, *a minima,* la prise de conscience sensible d'un ensemble de *patterns* qui permet de mettre en perspective toute la complexité d'une localité avec sa dimension universelle. Le *dispositif mésologique*, ainsi associé au *pattern*, en tant que modèle relationnel en apparence simplifié et empirique (pragmatique) car, en quelque sorte, « échantillonné[1] », faciliterait la compréhension des phénomènes souvent complexes représentatifs des expressions artistiques contemporaines, pour peu qu'on puisse encore parler ici d'expression artistique.

152
CHASSE ET DISPOSITIF PHOTOGRAPHIQUE

CHASSE ET DISPOSITIF PHOTOGRAPHIQUE

Si on considère le dispositif en tant qu'agencement et disposition de différentes parties d'un ensemble d'éléments (pour ne pas dire appareil), l'efficacité d'un dispositif résiderait pour bonne part dans la technique que celui-ci convoque. Or, écrit André Leroi-Gourhan dans *Le Geste et la Parole*, « la technique est à la fois geste et

1 Le mot renvoie ici à la notion d'échantillonnage de civilisation, développée par Ruth BENEDICT, *Échantillons de civilisations* [*Patterns of culture*], Paris, Gallimard, 1950.

outil, organisés en chaîne par une véritable syntaxe qui donne aux séries opératoires à la fois leur fixité et leur souplesse[2] ».

Le concept de *chaîne opératoire* forgé par Leroi-Gourhan associe ainsi intimement objet et processus, matière et action, propriétés organiques et disponibilité mentale.

Aussi, pour commencer, une telle mise en perspective du dispositif et de la technique, telle qu'elle est définie par Leroi-Gourhan, suggère que matière, biologie, comportement, éthologie (si on met cette étude des gestes en relation avec le monde animal, tel que l'a fait l'anthropologue à partir de l'étude des abeilles) sont à la fois intimement liés à leur milieu et à leur processus de transformation (*chaîne opératoire*).

Parmi les fonctions élémentaires d'un dispositif technique, la chasse tient une place centrale. On pourrait considérer que la première étape du dispositif, tel qu'il est conçu par Michel Foucault, avant même d'être envisagé comme un outil de surveillance et de gouvernance, consisterait à penser le dispositif comme un piège ou un outil de chasse et de domestication. Or, la chasse est, quoi qu'il en soit, quel qu'en soit le dénouement, le début d'une relation et d'une entente.

J'aimerais un instant reprendre le fil de mon chapitre XII sur l'image animale et, donc, commencer par quelques rappels. J'ai évoqué le fait qu'il existe une technique ancestrale de chasse nocturne en canoë, employée par les indiens Ojibwés, au nord des États-Unis à la frontière avec le Canada, qui consiste à attirer l'attention des animaux à l'aide d'une petite flamme. La lumière captive l'animal qui vient s'abreuver au bord du lac, alors l'Indien tire entre les deux yeux qui scintillent dans la nuit. Le dispositif qui organise cette chaîne opératoire est particulièrement élémentaire et néanmoins coordonne très simplement une première articulation créatrice fondamentale, qu'est l'interaction entre l'observation, l'action, le transport, la percussion et la transformation. L'image produite, résolument instable, celle qui, pour le moment, s'inscrit dans la mémoire de celui ou de celle qui vit cet événement, de celle ou de celui qui en découvre la description, est façonnée par cette chaîne d'opérations.

George Shiras, qui vécut entre 1859 et 1942 dans le Michigan, à proximité des Grands Lacs, fervent défenseur de la cause animale, s'est inspiré de cette technique de chasse pour mettre au point un dispositif photographique rusé. Ses images de biches et de lynxs au cœur de la nuit, captivés par la lumière, sont désormais bien connues.

2 André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 164.

Nous sommes dans les années 1870. Shiras remplace le feu d'écorces par une lampe à kérosène et l'arme par un appareil photo, lui-même savamment associé à un système de flashs synchronisés, qu'il avait mis au point. Shiras n'avait aucune prétention artistique, il se disait amateur, documentariste et technicien, écologiste *profond*. Les photos de Shiras ont ce caractère engagé qui est de témoigner de l'existence généralement invisible de ce monde sauvage.

Ce continuum, à la fois technique et relationnel, enraciné dans son territoire et ses savoirs autochtones et vernaculaires, soulève une série de questions auxquelles je tenterai de répondre superficiellement, mais qui mériteraient d'être discutées plus encore, en dehors de ce texte même. Premièrement, qu'en est-il de la relation avec ces cultures autochtones et en quoi ces relations influencent-elles la conception même du dispositif ? La chasse, encore récemment étudiée dans notre contexte très contemporain par Charles Stépanoff[3], en tant qu'activité centrale de presque toutes les civilisations, se voit ici déviée de sa fonction première : tuer. Il s'agit là, sans doute, de la première inflexion fonctionnelle du dispositif de capture qui consiste à fixer un instant plutôt que tuer, l'image supplante la capture du corps.

Or, quel que soit le type de chasse et quel que soit le dispositif technique associé, la chasse n'est jamais unilatérale. Parfois, l'animal tue ou renverse l'embarcation du photographe. On pourrait considérer qu'il s'agit là des premiers pas de l'interaction entre, dans ce cas précis, humain et animal. L'influence des cultures autochtones suggère également, à l'image de notre rencontre avec Mike Diabo et Anna Cote, à Kitigan Zibi, autour d'une séance de pêche au brochet sur la glace, que le dispositif ainsi conçu ne tient pas seulement compte de ses dispositions techniques, mais convoque aussi une compréhension animiste, subjective et sensible du milieu dans lequel cette activité créatrice – chasser – s'organise.

Aussi, deuxièmement, qu'en est-il de cette chasse photographique de Shiras ? Peut-on supposer qu'elle élabore un autre type de cohabitation, loin des stéréotypes d'une vie paisible et de partage avec le vivant, qui fait actuellement florès, soudée au réel incarné par la vie nocturne, c'est-à-dire la vie cachée ? En effet, tel est ce qu'écrit Jean-Christophe Bailly dans *Le Parti pris des animaux* : une des conditions animales, par extension propre à certaines populations humaines fragilisées, c'est d'être le plus

3 Charles STÉPANOFF, *L'Animal et la Mort*, Paris, La Découverte, 2021.

possible invisible et furtif[4]. Comment penser cette invisibilité ? Plus encore, quelle nuance à l'image-animale cette condition furtive implique-t-elle ? Les images de Shiras font apparaître ces propriétés. Ces images seraient, en quelque sorte, des apories, des images impossibles. Aussi, dans ce contexte, la notion même de dispositif introduit l'idée que ce qui pourrait représenter une condition nécessaire à la bonne vie d'un dispositif, à savoir l'apparition d'une forme (au sens large), est en fait contingente. À l'image de la musique de contingence de John Cage, quand le dispositif est mis en action, on ne sait pas si la création va s'incarner ou pas. Autrement dit encore, cette furtivité modifie les intentions et les disponibilités, et les met face à un état d'être réglé par la conscience que la chose est ou n'est pas, assortie de toutes ses potentialités.

Troisièmement, qu'en est-il de la durée ? On peut supposer que l'image apparaît dans le temps de son exposition photographique, de manière *extra-rapide*. Or, dans ce continuum d'apparition dissipé, il n'en est rien. En effet, les images de Shiras, comme celles qu'ont pu construire tout aussi patiemment les éthologues Jane Goodall, Dian Fossey et Biruté Galdikas, résultent d'une longue et lente immersion dans leur terrain. Ils et elles ont ainsi façonné des *images-animales* durables, fruits de patience, de cohabitation, d'enquête et de lutte. Ces images, avant d'être des surfaces iconographiques, sont des *images-mémoire* ou des *images-durée* qui prennent corps par leur valeur d'ensemble. Il conviendrait d'observer comment, souvent, l'image fixée est tout, sauf ce fameux *punctum* photographique de Barthes. Si l'image au flash relève d'un surgissement analogue à une implosion des mondes, la raison profonde de cette implosion serait inféodée à la durée. Ça n'a rien d'une métaphore. Il conviendrait de déceler plus en détail ces expressions de la durée qui conditionnent l'apparition de l'image et trahissent un certain mode de cohabitation. Par exemple, la pureté de l'image du lynx photographié par Shiras n'a d'égal que la longue phase d'apprivoisement qui permit d'accéder à sa construction : patience, affût, connaissance du terrain, positionnement de l'appareil, etc.

Aussi, de telles expériences de la durée démontrent combien l'appareil technique, l'appareil photographique et ses différents systèmes de flashs synchronisés et autres pièges photographiques ne représentent qu'une composante du dispositif propre au travail

4 Jean-Christophe BAILLY, *Le Parti pris des animaux,* Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, p. 26, écrit : « On pourrait évaluer les animaux comme les passeurs qui, en allant sans cesse d'une trame à l'autre, établissent l'ensemble des choses qui sont en vie comme un tressage infini de visible et de caché. »

de Shiras en particulier. Si, dans la conception du dispositif de Foucault, la relation à la durée représente un organe fondamental du pouvoir – on surveille et punit à long terme, c'est même une condition d'efficacité de toute société fondée sur la surveillance – cette surveillance se doit d'être durable. En ce qui concerne Shiras comme Goodall, Fossey et Galdikas, la durée fait figure de condition d'un apprivoisement. Dans ce contexte, la durée permet au dispositif de se charger d'une propriété éthologique et d'interroger comment se trame alors un tissu de relations, qui pourra plus largement interroger la sensibilité, la disponibilité et le consentement.

153
CONCEPTION MÉSOLOGIQUE DU DISPOSITIF, CONDITIONS ET DISPONIBILITÉ

CONCEPTION MÉSOLOGIQUE DU DISPOSITIF, CONDITIONS ET DISPONIBILITÉ

L'hypothèse suivante consiste à envisager un tel dispositif relationnel (visuel, photographique et éthologique), élaboré à partir de l'écologie des images de George Shiras, comme le support à la construction d'un concept d'*image-animale*. Il s'agirait alors d'observer comment cette image-animale permettrait de caractériser une approche mésologique et contemporaine des images. Je parle ici au conditionnel car, de mon point de vue, il s'agit là d'abord d'hypothèses qui me permettront de conduire un travail expérimental, pratique, de terrain, susceptible de mettre à l'épreuve une telle conception du *dispositif mésologique*.

En tant que science des milieux, caractérisée par une approche interdisciplinaire des différentes formes du vivant, l'approche mésologique pourrait renforcer la conception de l'image-animale, modélisée à partir du travail de George Shiras qui, elle-même, pourrait devenir un outil de compréhension des relations aujourd'hui surexposées entre les milieux humains et les milieux animaux, dont s'empare de plus en plus la création artistique contemporaine. Cette mésologie de l'image, largement convoquée de nos jours, parfois avec un regard suspicieux, aurait alors à charge d'interroger ce renversement de point de vue, évoqué plus haut : les images de Shiras semblent toucher du doigt cette genèse de l'image, qui se construit du point de vue de l'animal et qui transcende celle révélée sur le papier photographique. Autrement dit, ces images énoncent l'événement central que décrit frontalement Nastassja Martin, dans *Croire aux fauves* : « Un ours et une femme se rencontrent et les frontières entre les mondes implosent[5]. » La conceptualisation de l'image-animale n'est pas la représentation d'un animal, mais l'expression d'une forme de disponibilité qui prend appui sur l'*implosion des mondes*.

5 Nastassja MARTIN, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019, p. 137.

Il faudra qualifier cette implosion. L'approche mésologique et empirique, engagée par Jacob von Uexküll et Tetsuro Watsuji, relayée par les travaux fondamentaux d'Augustin Berque, permet de déplacer la question écologique en direction d'une approche subjective et transdisciplinaire, qui étaye l'attention biologique de Leroi-Gourhan.

En effet, la conception mésologique du dispositif, observable dans la démarche de George Shiras, suggère de considérer ce que décrit Uexküll dans *Milieu animal et Milieu humain*[6], paru en 1956, à savoir la prise en charge de la subjectivité des organismes (qui entrent dans la chaîne d'apparition des images-animales), chaque individu (humain et animal) ayant son *milieu* propre. Si le dispositif photographique de Shiras est en premier lieu un dispositif technique (matériel) démocratique, fait pour répondre à une forme d'urgence écologique, sous cet angle mésologique il appareillerait un agencement de subjectivités sur un autre mode directeur. Ce type de dispositif posséderait en effet une dimension psychologique déterminante. La compréhension de ce dispositif mésologique consisterait alors à observer comment s'opère le passage du matériel au psychologique, et comment sur la base d'un ensemble de dispositions, en tant que positionnement des éléments dans l'espace et en tant que disponibilité, celles-ci favorisent le développement organique et vivant de figures sensibles et conceptuelles. Cette approche mésologique de l'image-animale permettrait d'observer comment cohabitent un ensemble de données sensorielles[7].

Par bien des points, une telle lecture rejoint la psychologie des matériaux de Joseph Beuys et plus récemment l'expérience du vivant de Pierre Huyghe, sur la base de ce même *Umwelt* de Uexküll. De plus, il est intéressant de relever que Shiras et Uexküll étaient contemporains. Il est toutefois peu probable qu'ils aient eu respectivement vent de leurs travaux. L'approche mésologique du dispositif, perçue comme assemblage de disponibilités, peut être conçue, sous l'influence anachronique de Joseph Beuys et de Pierre Huyghe, comme l'observation d'un ensemble de *conditions*, terme employé par Huyghe. Par *conditions*, il faut

6 Jacob von UEXKÜLL, *Milieu animal et Milieu humain*, Paris, Payot et Rivages, 1956.

7 Lire Augustin BERQUE, *Le Sauvage et l'Artifice. Les japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 147 *sq.* Cette approche à la fois objective (qui permet de reconnaître ce qui est) et subjective (selon un point de vue déterminé) définit un mode de circulation entre ces deux pôles qu'Augustin Berque appelle *trajection*. La trajection, explique encore Berque, consiste à « saisir en tant que » ce qui constitue un milieu. Le milieu est à la fois naturel et culturel, objectif et subjectif, collectif et individuel. Il se construit à partir d'un ensemble de relations (trajections) entre ces six caractéristiques. Tout milieu est donc mouvant, plus ou moins défini. Pour le mesurer, Berque emploie la notion de médiance. La médiance serait une manière de saisir les différentes harmonies qui caractérisent ces relations.

envisager sa double signification. C'est un état naturel, mais aussi un préalable nécessaire qui s'impose et laisse ensuite possible tout développement organique libre et imprévisible. Aussi, il conviendrait d'interroger quelles sont les différentes *conditions* du travail photographique de Shiras, qui favorisent la croissance organique et indéterminée de l'image-animale. Si certaines sont évidentes, telles que l'affût nocturne dans une barque, la faculté de déclenchement rapide de l'appareil, d'autres sont moins palpables, telles que le négoce des regards, les formes variables d'apprivoisement ou encore les ballets de déplacements, difficiles à saisir.

Une telle question, « comment identifier les conditions du dispositif ? », motive deux orientations méthodologiques supplémentaires. Premièrement, une telle approche est résolument immersive et expérimentale. Que faire alors de notre propre subjectivité ? Comment participe-t-elle à la mise à l'épreuve du travail de Shiras, comme celui de Huyghe ? Deuxièmement, ne faut-il pas élargir le périmètre de ces subjectivités à la prise en charge de ce que Beuys appelait « l'idée du plastique[8] », la psychologie des matériaux (cire, feutre, cuivre, graisse, etc.) et que Pierre Huyghe ouvre plus encore à la génétique même des images (*After UUmwelt*, 2022, *UUmwelt*, 2018, *Untilled*, 2011-2012, *Umwelt*, 2011). Autrement dit, les propriétés de l'image-animale, et de celles de Shiras en particulier, seraient également interconnectées à des images-organiques, à des images-végétales, à des images-champignons, voire à des images-minérales. Il conviendra donc tout autant de penser *par-delà* l'image-animale, pour reprendre une expression chère à Philippe Descola. Comment rendre compte de cette pluridimensionnalité ? Le corpus photographique de Shiras, comme celui des dispositifs plus diversifiés encore de Huyghe (chien, abeilles, cire, pierre, terre, eau, femmes, hommes, fumée, sons, glace, etc.), donnent à observer, en plus des animaux, des images d'écorces, de champignons, d'arbres, de roches et autres motifs botaniques. Aussi, le dispositif créatif (mésologique), s'il peut être perçu comme une activité à la lisière des champs disciplinaires, de la biologie, de la psychologie, de l'anthropologie, de l'éthologie ou encore de la botanique, se caractérise également par un fort ancrage vernaculaire, indigène et autochtone, très attaché aux circulations internes entre les différents organismes du milieu. Autrement dit, dans le contexte du travail de Pierre Huyghe en particulier, la notion de dispositif articulée autour du croisement entre disposition et disponibilité, a fort à voir avec une lecture

8 Si on veut poursuivre cette conception sémantique, lire Joseph BEUYS, *Qu'est-ce que l'art ?*, entretien avec Volker Harlan, Paris, L'Arche, 1986.

mésologique et d'interdépendance entre les formes matérielles et mentales.

Le travail de Huyghe insuffle à la thèse du dispositif mésologique une logique du récit en tant que *fiction spéculative*. Or, si la dimension extra-ouverte de la fiction spéculative est usée, son attachement au langage vernaculaire (je pense au travail de Keith Basso sur la cartographie orale des Indiens Cibecue[9], que j'ai évoqué dans le chapitre VI sur les images minérales) établit un nouveau continuum intéressant à étudier, qui relie culture autochtone Ojibwé, images de Shiras et mécanismes contemporains. On trouve dans les pratiques artistiques contemporaines une cohorte d'artistes en prise avec la conception de tels dispositifs mésologiques : Céline Domengie[10] et Nina Ferrer-Gleize (sur la ruralité), mais aussi Sandra Volny (écologie sonore), Anna Tomaszewski (morphogenèse), Katrin Gattinger (pistage animal), Emmanuelle Léonard (autorité et territoire), Stéphanie Sagot (fiction politique et écologique) ou microsillons (transmission et collaboration). Pour chacun·e de ces artistes, le dispositif mésologique, même s'il n'est pas nommé ainsi – à peu près jamais, sauf pour Céline Domengie qui se consacre pleinement à l'approche mésologique et au travail d'Augustin Berque – tient une place centrale en tant que possibilité de considérer autrement notre rapport au vivant (formule archi-usée). Plus précisément, ces artistes proposent d'engager des logiques plus résilientes, moins intensives, qui parfois donnent la part belle à l'*Otium*, à la contemplation, à l'inapparence des formes produites, au désistement de la technique, à la gratuité et à la dissolution de la figure de l'artiste dans l'anonymat ou la création collective.

9 Keith BASSO, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Bruxelles, Zones sensibles, 2016.

10 Céline DOMENGIE développe depuis 2021 le programme *Les Géorgiques*. « *Les Géorgiques*, écrit-elle, est un programme de recherche et d'expérimentations sur les problématiques de la ruralité, au cœur de la vallée du Lot, en Lot-et-Garonne (…). Son titre fait référence à l'œuvre éponyme du poète latin Virgile, écrite entre 37 et 30 av. J.-C. (…) En détaillant les soins à donner à la terre, trop délaissée et malmenée, l'auteur en célèbre la beauté et les liens qui unissent les hommes aux végétaux, aux animaux, malgré l'instabilité du monde et le passage inexorable du temps.(…) Ce texte résonne profondément avec les changements dont notre société est aujourd'hui traversée : la terre éreintée, le vivant fragilisé, le lien abîmé entre les milieux et leurs habitants, de tous sexes, de tous âges, de toutes origines. Partant de ce constat, des forces et des malentendus qui animent ce territoire, le programme *Les Géorgiques* souhaite engager un travail de recherches et d'expérimentations qui repose sur trois piliers : 1. Une approche interdisciplinaire qui articule les pratiques et les savoirs artistiques, scientifiques (sciences humaines, sociales, du vivant, etc.), techniques, sensibles et empiriques. 2. Un développement sur le temps long (phase de lancement : 2021-2025). 3. La considération de la vallée du Lot comme une actrice centrale… Il ne s'agira pas de travailler sur la vallée, mais avec elle, dans une approche mésologique. » Présentation du programme *Les Géorgiques,* [en ligne], consulté le 10 février 2024, https://les-georgiques.com/2/



LES GÉORGIQUES UN PROGRAMME DE RECHERCHE-CRÉATION CONDUIT PAR CÉLINE DOMENGIE, expérimentation d'une flottille pour le (ou la) futur(e) Poipoidrome flottant(e), Saint-Sylvestre-sur-Lot, 10 juillet 2022, crédit photo Céline Domengie

154 IMAGE CONVIVIALE ET DIMENSION PERFORMATIVE DU DISPOSITIF

IMAGE CONVIVIALE ET DIMENSIONS PERFORMATIVES DU DISPOSITIF

Aussi, il est possible d'envisager une extension terminologique à l'image-animale qui prend appui sur une telle sémantique de l'autonomie et de la discrétion créatrice du dispositif mésologique, que j'ai nommée *image conviviale*. L'image conviviale renvoie à l'idée que de tels dispositifs contribuent à renforcer l'indépendance, l'interdépendance et l'autonomie créatrice à l'encontre de la technique. Ici se croisent pensées sur la méthode et sur l'image. Aussi, le mécanisme convivial que j'ai abordé dans le chapitre X sur la méthode Melville, tel qu'il est pensé par Ivan Illich, destitue, en quelque sorte, la domination de la technique sur l'individu. Pour Illich, la convivialité est une manière de réhabiliter l'*être* à l'encontre de l'*avoir*[11], c'est-à-dire encore qu'il s'agit de limiter le pouvoir de l'outil au profit de « la survie, l'équité et l'autonomie créatrice[12] ». La compréhension rapprochée de ces artistes évoqué·es plus haut (Domengie, Volny, etc.), sans doute plus encore que pour Huyghe, permet d'observer combien également la vulnérabilité, telle qu'elle est abordée par Judith Butler[13] en tant qu'expression du désir de vivre de l'autre (j'y reviendrai un peu plus bas), en tant que considération, entendement, engagement éthique et acte de

11 Ivan ILLICH, *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 2005, p. 483.
12 *Ibid.*, p. 473.
13 Judith BUTLER, *La Force de la non-violence, une obligation éthico-politique*, Paris, Fayard, 2020.

résistance, représente un faisceau directeur déterminant sur les actions artistiques, écologique, sociale et mentales qui sont conduites. Aussi le dispositif mésologique est *vivant* avant d'être *technique*.

La particularité de ces expériences, ainsi que celle que je vais décrire un peu plus bas, vient du fait, de manière naturelle dans bien des cas, car propre à la création artistique, que les interactions entre les choses, toute expression confondue, ne sont pas que les conséquences d'un agencement organisé par un dispositif, mais représentent un facteur d'organisation simultanée. Aussi, il n'y a pas systématiquement dans le dispositif de Shiras, comme chez Huyghe, Domengie ou Volny, de préalable dans la chaîne d'opérations propre au dispositif entre forme et interaction. Autrement dit, quand l'interaction précède les composantes du dispositif, elle influence les mécanismes de celui-ci. Très concrètement, c'est ce qui peut se produire lorsque Shiras tisse un entendement de regards et de co-présence avec un animal, et c'est cette co-présence et ces interactions internes préalables qui influencent la conception et l'usage du dispositif technique.

Une telle perspective, certes, complique un peu la compréhension du dispositif mésologique mais, par certains aspects, rejoint sans doute la conception de l'*intra-action* et ses formes d'agencement, telles qu'elles sont développées par Karen Barad[14].

Le notion d'*enchevêtrement*, développée par Barad, pour peu qu'on s'en tienne à une approche sans doute trop superficielle, soutient l'idée qu'« être enchevêtré n'est pas seulement être entrelacé avec un autre, comme dans l'assemblage d'entités séparées, c'est être privé d'existence indépendante, autonome. L'existence n'est pas une affaire individuelle. Les individualités ne préexistent pas à leurs interactions ; les individualités émergent plutôt de leur infra-relation enchevêtrée et dépendent d'elle[15]. »

La notion d'enchevêtrement et d'intra-action, comme celle du dispositif mésologique, déplacent bien évidemment la conception de l'œuvre en tant qu'objet fini, qui se trouve alors plongée dans un relativisme extrême (influencée par la physique quantique). Un tel dispositif, que je continuerai d'appeler dispositif mésologique, mais enchevêtré et ébouriffé par la lecture de Barad, nécessiterait alors qu'on interroge les conséquences sur l'expérience artistique.

Barad écrit encore : « Ce qui ne veut pas dire que l'émergence se produit

14 Karen BARAD, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter a Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

15 Karen BARAD, *À la rencontre de l'univers. La physique quantique et l'enchevêtrement matière-signification. Tome 1 : L'affaire Copenhague*, Paris, Cahiers de l'Unebévue, 2020.

une fois pour toutes, comme un événement ou un processus qui s'effectue conformément à une mesure extérieure de l'espace et du temps, mais plutôt que le temps et l'espace, comme la matière et la signification, viennent à l'existence, sont reconfigurés itérativement à chaque intra-action, rendant ainsi impossible de différencier formellement création et recommencement, origine et retour, continuité et discontinuité, ici et là, passé et futur[16]. »

Il faut en conclure que toute mise à l'épreuve du dispositif génère continuellement de nouvelles formes d'existence, ce qui malmène considérablement la notion d'avènement d'une forme (artistique) ainsi que son registre d'auteurité, puisque la création n'est jamais d'ordre individuelle, mais résolument plurielle, ce pluriel étant composé des différentes figures impliquées dans le dispositif artistique mésologique et / ou enchevêtré.

Cette conception agentielle et performative de Barad est également présente chez Butler, ainsi que dans l'approche mésologique, puisque la mésologie interroge l'interrelation entre des milieux. Toutefois, là où la mésologie différencie les milieux (celui de la tique, de l'abeille, de l'humain, etc.) et interroge ses interférences, le réalisme agentiel de Barad mettrait l'accent sur des co-existences indissociables, conditionnées par leurs interrelations (intra-actions).

La *performativité*, du côté du langage pour Austin, du côté des attitudes, des gestes et de certaines productions sociales ou de formes chez Butler ou Haraway et Barad, permet d'interroger le dispositif artistique à partir d'identités multiples et non unifiées, résolument différentes en fonction de la variation de ses énoncés, de ses regroupements et de ses volontés, l'identité de genre y étant logiquement questionnée, en tant que construction culturelle et non pas propriété naturelle.

On pourra objecter qu'une telle conception donne à penser que tout est dans tout, que ce qui est avant est aussi ce qui est après. Or les exemples que sont le travail de Shiras, Huyghe, comme celui de Beuys, ou encore de Domengie, montrent comment les dispositifs sont structurés par des *patterns* initialement définis (les *conditions* de Huyghe) à l'intérieur desquels agissent les *chaînes opératoires* (histoire de faire remonter Leroi-Gourhan à la surface).

Le *dispositif mésologique*, ainsi associé au *pattern*, en tant que modèle relationnel en apparence simplifié, empirique et pragmatique, car en quelque sorte « échantillonné », facilite la compréhension des phénomènes souvent complexes en les rapportant à une localité.

16 *Ibid.*

L'EXPÉRIENCE FILMIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION COMME MODE D'APPLICATION DU DISPOSITIF MÉSOLOGIQUE

Afin d'illustrer comment cette analyse relativement abstraite du dispositif artistique peut trouver des implications concrètes, je prendrai appui sur l'observation d'un dispositif de recherche-création que nous avons mis en œuvre à l'automne 2023 à l'université Bordeaux Montaigne avec des étudiantes, qui correspond à la mise en œuvre de workshops guidés par la méthode Melville, décrite dans le chapitre X. Pour rappel, ces dispositifs de création prennent appui sur un travail en immersion et situation réelle, autour d'un projet conçu à partir d'une impulsion proposée par un·e artiste, et réalisé avec elle ou lui. Cette fois, le groupe s'est trouvé rassemblé autour du cinéaste Antoine Parouty[17].

Dans un cadre comme celui-ci, l'ensemble du groupe travaille horizontalement à toutes les strates de production du projet de recherche-création, à savoir, ici, un film. Il en gère la conception, la réalisation, la technique, l'économie, la logistique ou encore le montage, selon la méthode Melville, conçue comme un « couteau suisse », qui permet d'aider à une conduite collective de la recherche. Il faut se souvenir que cette méthode intègre les différentes activités que je viens de décrire, de la préparation du projet à sa phase de postproduction et de livraison (sous forme de livre, de film, de communication scientifique ou encore d'exposition). Il n'y a qu'un pas à faire pour assimiler l'application d'une telle méthode à un dispositif mésologique, destiné à produire des images conviviales.

En effet, l'ambition d'un tel dispositif consiste à favoriser un partage d'expérience et doit laisser ouvert le développement de formes inattendues et performatives intra-actives. Derrière cette rencontre entre le groupe d'étudiantes, Antoine et moi-même s'est alors joué quelque chose qui dépasse la tonalité de l'exercice ainsi décrite, à la croisée de la recherche et de la pédagogie, et qui a mis sur la table des objets de première nécessité avec, parmi eux, le *pouvoir*, non pas en tant qu'expression de domination, mais volonté et faculté de construire un devenir. La sororité est devenue le sujet du travail, sans doute par réaction : les problématiques féministes représentaient une préoccupation profonde pour bon nombre de ce groupe de femmes, même si la réflexion qui fut conduite est sans doute plus fondamentale et transversale. Le groupe de femmes a cherché à interroger en quoi consiste faire un film d'une et à travers une communauté

17 En plus d'Antoine PAROUTY, le groupe était composé d'Alexandra ANIKIEVA, Chaza AYOUB, Klara BABIN, Camille BOIVIN, Alice CHAN-ASHING, Claire COMMES, Heidi BARRÉ, Sixtine CAMARA-LOZA, Laure GRELLETY, Anne-Claire GOUSSET-LACROIX, Elina MORENO, Apolline SATTA, Liliko'i SCHNEIDER et moi-même.

féminine, et a partagé cette question à l'ensemble du groupe de manière adelphe. La critique de l'autorité, que sous-tend une telle réflexion sur la construction d'une communauté féminine, s'est vue déplacée en direction d'une réflexion sur la multiplicité des auteurités, et sur une prise en charge des différentes formes d'altérité.

Aussi, qu'est-ce qu'on construit avec cette altérité ? Qu'est-ce que réaliser une image entre femmes ? Comment la caméra peut-elle porter la volonté de construire cette communauté ? Comment cette construction, selon cette logique mésologique, est-elle précédée d'un ensemble d'actions toutes aussi déterminantes que le film lui-même qui, lui aussi, s'est ensuite dilué dans un livre[18], qui lui-même va se régénérer à travers ses expériences de lectures plurielles ? Si, traditionnellement, un film est orchestré par une réalisatrice ou un réalisateur, dans le cas de notre film, les responsabilités furent partagées horizontalement, à partir de ce qui fut dit, discuté, mais aussi en tenant compte des silences et de ce qui peut être démontré par le fait, avant d'être dit. Le groupe a très tôt défini le périmètre précis de ce dispositif, à l'intérieur duquel les actions se sont ensuite jouées. Aussi, sur un modèle très proche du réalisme agentiel de Barad, au caractère *enchevêtré*[19] et tenant compte des vulnérabilités, les chaînes de relations ont souvent précédé les formes, et se sont exprimées très concrètement par le jeu et autres expressions conviviales.

Une telle approche ne signifie pas que tout est dans tout, mais que les responsabilités sont partagées et que ce partage de responsabilités nécessite de se saisir de ce que chaque expression apporte en tant qu'écriture filmique. Le partage de l'*auteurité* facilite le partage de savoir, le partage du regard et, par effet boule de neige, abolit la notion d'autorité au profit de la solidarité.

Il faut sans doute introduire une nuance sur laquelle j'aimerais revenir un peu plus bas. Que dit l'image de celui qui la fabrique ? Que prend-elle et que donne-t-elle ? Une image filmique relève d'une transaction et d'une disponibilité qui ne sublime pas le genre mais qualifie la nature de cette relation, ce que j'ai plus haut abordé avec l'exemple, très différent, que représente George Shiras. Si l'action féministe engage à juste titre la remise en question d'un ensemble de modes de vie et de relations caracté-

18 Pierre BAUMANN, Antoine PAROUTY (dir.), *Partita*, Pessac, PUB, 2025.
19 J'ai conscience que j'explore assez librement la philosophie de Barad sous forme d'applications pratiques, qui pourront paraître fort éloignées de ses sujets mêmes et de son rapport à la science en particulier.



risées par des rapports non égalitaires entre homme et femme, on peut observer aussi comment de telles luttes intègrent à leur dynamique de défense ces mêmes figures masculines au même titre que toute autre forme de diversité de genre. Il y aurait une différence entre ce qu'apporte à un groupe le fait de partager entre femmes des styles de vie qui ne peuvent l'être qu'entre femmes (ce que raconte le film), et des styles de vie partageables à toutes et à tous, qui contribuent à une plus grande indépendance et intelligence individuelle et collective. Dans notre cas, cette différence correspond, d'un côté, au sujet du film semi-documentaire et, de l'autre, au groupe mixte qui a réalisé ce film. Ce mécanisme de compéhension des rapports entre individus et genèse des images prolonge la fin du chapitre sur les images hyper-normes et les images in-humaines, à la fin duquel j'envisageais la perte dans la monochromie comme manière de reprendre le pouvoir sur l'hyper-normativité. La fusion sorore représente sans doute une alternative tout aussi révolutionnaire, qui participe à une conception écologique et mésologique des *images-rebelles,* observées chez Melville et Sekula au début du chapitre XII. La relation, alors envisagée à l'angle de la triangulation relationnelle chez Sekula, se trouve ici démultipliée et enrichie d'une pluridimensionnalité plus grande encore, puisqu'elle est désormais faite d'une multiplicité d'enchevêtrements.

UNE IMAGE DU FILM *LE SOUFFLE LES A PORTÉES*, film collectif 2023-2024, Camille filmée par Antoine, réalisé dans le cadre du workshop *Partita*, organisé avec Antoine Parouty, les étudiantes de Master 2 recherche arts plastiques de l'UBM et Pierre Baumann

156
DIFFÉRANCE ET AUTONOMIE CRÉATRICE DU DISPOSITIF

DIFFÉRANCE ET AUTONOMIE CRÉATRICE DU DISPOSITIF[20]

Ainsi pensée de manière égalitaire la prise en charge partagée de la responsabilité de l'écriture filmique ne déplace pas le sujet fondamental du film, qu'est l'observation semi-documentaire d'un groupe de femmes, qui affirme les expressions fondamentales de son indépendance (gestes, danses, alimentation, écoute, fête, contact, soin, conversation). Cette écriture filmique suspend ou diffère les écarts, sans pour autant les gommer.

Autrement dit, l'écriture filmique produirait ce que j'ai convoqué plus haut : de la *différance*. La différance telle qu'elle fut imaginée par Derrida, avec un a et pas un e, consiste en effet à ajourner ou sursoir la différence.

L'écriture filmique habiterait cette différance, créerait un espace partagé qui, paradoxalement, viendrait se fixer dans l'image enregistrée. Le temps du film cristallise une temporalité contradictoire puisqu'elle donne à voir au passé un avenir différant.

Non contente de malaxer le temps, l'écriture filmique possède sans doute ce pouvoir de différance, en tant qu'elle affirme la différence de corps, de genre, de sujet et en même temps l'ajourne. On peut supposer que cet ajournement permet paradoxalement le rapprochement des altérités féminines au sein desquelles la masculinité a aussi à interroger ce qui la constitue en dehors des systèmes de domination autoritaire, qui trop souvent la caractérisent. Convoquer la masculinité ici n'est pas ramener à soi le problème de la communauté féminine, mais bien s'interroger sur ce qui fait corps commun dans cette chorégraphie des différances, en affirmant comme fondamental un principe de solidité égalitaire, partageable et convivial, dans le prolongement de la conception conviviale d'Illich abordée précédemment. L'écriture filmique contribuerait à habiter cette différance et à tester cette convivialité.

Dans ce contexte, la volonté d'écrire un film dans le temps de celles qui vivent ce qui doit être écrit, à la lisière de la fiction et du documentaire, nécessite naturellement que les femmes aient la pleine maîtrise de ce matériel d'écriture.

157
LA FEMME TOMBÉE DU CIEL

LA FEMME TOMBÉE DU CIEL, MARQUEURS VERNACULAIRES ET PERSPECTIVE UNIVERSELLE

Le film réalisé par le groupe, intitulé *Le souffle les a portées*, s'ouvre sur le récit local d'une femme qui tombe d'une falaise mais ne meurt

20 Vous aurez saisi que ce jeu de textes qui croisent les expériences, croisent aussi les récits. Passagèrement, les lignes qui suivent se superposent à un autre texte présent dans l'introduction à l'ouvrage déjà cité, *Partita*, qui décrit cette expérience collective menée avec Antoine Parouty. Autrement dit, ces lignes viennent créer un passage narratif vers un récit parallèle.

pas, falaise qui se situe en Corrèze, à Aubazines, se nomme Le Saut de la Bergère et surplombe le Canal des moines. Ce récit vernaculaire n'est rien d'autre que le conte d'un acte de résistance qui contribue à la genèse d'un monde où la femme, non seulement ne se soumet pas à la domination de l'homme, mais plus encore invente de nouvelles formes de relations avec l'espace et les éléments, afin de riposter contre l'ordre des choses. De tels récits représentent donc des manières d'habiter un monde feuilleté, tout comme ceux que l'on peut retrouver dans les cultures amérindiennes. « Conter ou écouter des histoires est pour nous tous, Indiens ou non, un moyen privilégié pour accéder au transcendant, à notre commune humanité[21] », écrit la romancière amérindienne Paula Gunn Allen. Le titre de l'ouvrage de Gunn Allen, *La Femme tombée du ciel,* est une référence au mythe fondateur iroquois éponyme, qui raconte comment la femme tombée du ciel, Aataentsic, est à l'origine de la genèse de la Terre, telle qu'on la connaît. L'ouvrage de Gunn Allen rassemble une série de nouvelles, écrites par des femmes indiennes comme autant de *Partitas* à la dimension dansante prononcée. De telles histoires, explique Paula Gunn Allen, sont utiles à celles et ceux qui ont un problème à résoudre, elles renforcent le sentiment d'appartenir à une tradition solide et forte qui, elle-même, reflète la force d'un peuple tout entier. L'histoire est le fondement de la communauté.

Parmi les diverses perspectives qu'offrent ces récits, l'idée de reconduction d'une même histoire, ouverte à de multiples variations, montre combien l'universel se démultiplie à travers la particularité locale et tribale. Dans ce contexte, le dispositif s'organise autour d'une structure commune qui se trouve sans cesse réactivée par la diversité des circonstances variables. Le récit sur la femme d'Aubazines, tombée de la falaise, représente une de ces expressions vernaculaires, et néanmoins universelles, qui fut partagée par notre groupe de femmes. La perspective du récit indien, explique encore l'autrice, à la différence de structures narratives plus occidentales, « n'est ni individualiste ni axée sur le conflit, et l'unité qui donne sa cohérence à la tradition orale n'est pas tant due au traitement des personnages, du temps ou du décor, qu'au fond commun que partagent les membres d'une même tribu[22] ». Faut-il y voir de nouvelles formes d'influences non occidentales, peut-être que vérifier cette correspondance n'est pas très important, mais il est amusant d'observer combien

21 Paula GUNN ALLEN, *La Femme tombée du ciel. Récits et nouvelles de femmes indiennes*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 16.
22 Paula GUNN ALLEN, *ibid.*, p. 14.

il en fut à peu près de même pour le film, construit sous forme d'une suite de variations dansantes, structurées en plusieurs parties, qui parlent du souffle de vie d'une communauté non conflictuelle. Si la dimension récurrente de telles histoires leur confère un caractère universel — beaucoup de femmes sont tombées du ciel pour de sombres raisons —, leur expérience est résolument nouvelle pour celles qui la vivent et la racontent, au moment où elle se présente et représente une parade, en tant que danse, mais aussi riposte, à la chute. À *tomber* se substitue l'envol.

Paula Gunn Allen explique, un peu plus loin, qu'il y a pour les Amérindiens quatre évidences qui doivent être gardées à l'esprit lorsqu'on engage une lecture de ces récits de femmes autochtones. La première consiste à toujours avoir des égards pour tous les êtres vivants au sein desquels prend place l'humain. Deuxièmement, les Amérindiens, comme toute autre forme de vie, seront bientôt une espèce disparue. Troisièmement, les Amérindiens étant en général invisibles pour les Américains, les femmes amérindiennes le sont plus encore. Enfin, les Amérindiens vivent constamment en pays occupé, sans qu'aucune puissance ne vienne à leur secours. Pour Gunn Allen, « c'est sur ce fond que nous racontons l'amour, la mort, la séparation, la continuité[23] ». Conçue comme une écologie de la résistance, le modèle amérindiens éclaire sans doute une manière d'appréhender les disponibilités universelles du dispositif mésologique.

Il y a un trait commun entre la femme tombée du ciel, la volonté de décrire la construction de soi et le rapprochement avec un environnement naturel (forêts, animaux, roches) qui suggère que, quoiqu'il en soit, la personne est une partie d'une communauté vivante plus large. En ce sens on pourrait interroger comment un film parle avec cette écologie féminine. Non content d'en faire le récit, il organise sa construction en tant que langage formel d'échange, qui fait avec et en-dehors des mots, le film étant lui-même partie de cette structure évolutive.

S'il est intéressant de constater comment l'oralité est une figure centrale de cette construction d'un commun, la portée documentaire du film montre aussi comment, empiriquement, la communauté de femmes fait avec les évidences amérindiennes décrites par Paula Gunn Allen, et cultive des vecteurs d'échange que sont la danse, l'alimentation, le jeu, le cri, le soin du corps, l'écoute ou encore la fête, en tant qu'activités résolument non conflictuelles, éthiques et politiques.

23 *Ibid.* p. 17.



DANSE, ENTENTE ET TRADUCTION

Autrement dit, le film représenterait une tentative de traduction visuelle et sonore qui favoriserait la communication et sans doute aiderait à résoudre les conflits, en tant que, écrit Judith Butler à propos du texte de Walter Benjamin sur la traduction (*La Tâche du traducteur*), « l'approfondissement d'une entente[24] », soit la résolution de conflits. Cette entente se construit à travers les images réalisées, mais aussi à travers la genèse de celles-ci, chaque étape de la construction du film ayant été considérée comme des espaces de discussion égalitaire, associée à une répartition des tâches concertée, en tant que dispositif performatif.

Dans ce contexte, l'expérience de la traduction (traduction d'une intention en un cadrage, d'un texte en un geste, d'un geste en une autre interprétation gestuelle, d'une recette en sa réalisation culinaire, d'un cri de colère en cri de joie, d'une image en un son, etc.) revêt sans doute une part d'idéalisme suspect, qui ferait de toute tentative de traduction filmique la construction d'une entente inédite, à comprendre.

Dans la lignée de la fabrique d'un film, toute pédagogie doit, à mon sens, contenir une forme d'idéalisme qui permet à chacun·e de penser qu'il ou elle construit un monde nouveau. Ce

24 Judith BUTLER, *op. cit.*, p. 146. Je ne développerai pas l'analyse que fait ensuite Butler de ce texte et sa manière d'interpréter la « violence divine », ainsi nommée par Benjamin comme un acte de rupture dans le champ du droit qui, en faisant violence à la règle du droit, défend la « non-violence ». Cette analyse serait trop digressive, toutefois elle permettrait de pousser plus loin l'analyse du rôle que peut jouer l'image filmique en tant qu'« obligation éthique » non violente (p. 170).

UNE IMAGE DU FILM *LE SOUFFLE LES A PORTÉES*, film collectif, 2023-2024, danse dans la cuisine filmée par Claire, réalisé dans le cadre du workshop *Partita*, organisé avec Antoine Parouty, les étudiantes de Master 2 recherche arts plastiques de l'UBM et Pierre Baumann

monde nouveau l'est d'abord pour celui ou celle qui le vit et le construit, de manière résolument subjective. C'est là, retour de l'universel dans le local, toute la force du récit autochtone qui se nourrit des filiations multiples. Sans doute un peu à contre-courant de certaines idéologies pédagogiques, qui misent sur l'objectivisation du savoir d'abord contenu dans ce qui précède, il s'agit là en premier lieu de faire advenir un savoir préalable, par la traduction de ce à quoi la création donne concrètement accès par la réponse à des problèmes qui nous sont d'abord immédiats et, ensuite, peuvent se soumettre à l'exercice de la généralisation.

Dans ce contexte, l'entente n'est pas un idéal, encore moins la recherche d'une égalité par équivalence, mais au contraire d'une égalité par la différence. Je suis l'égal·e de toi parce que je ne suis pas toi. L'entente consiste à entendre ce qu'on écoute et à comprendre les altérités de la traduction. Toute traduction est, à la fois, une tentative de recherche d'équivalent et, en même temps, un exercice de variation.

Cette phrase reste sans doute résolument abstraite mais, dans le contexte qui est le nôtre, elle doit être envisagée sous un angle concret, à l'image des opérations que j'ai pu décrire un peu plus haut : traduire des mots en images, un geste en son, un individu en un autre, etc. Cet écart, cette différence, voire cette différance de la traduction, consiste à se saisir de toutes les composantes de la construction sociale, et celle d'un groupe de femmes en particulier, que représente la réalisation d'un film et ce, en tenant compte de cette élongation du temps à la croisée du local et de l'universel. Une telle expérience suggère donc que la variabilité extrême du dispositif mésologique, ou encore de l'enchevêtrement des intra-actions, trouve une forme de stabilité dans la reconnaissance récurrente de traits communs.

Le dispositif mésologique et, en la circonstance, filmique, se trouve dès lors guidé, non pas par des effets, mais par une recherche de ce que j'appellerai un strict et patient nécessaire. Il faudrait s'en tenir à ce qu'on veut traduire et accepter la durée que dictent la compréhension et la traduction d'un phénomène. C'est sans doute une histoire de désir (de pouvoir) qui advient, parce qu'on le laisse trouver sa place dans l'image souvent sans orchestration préalable, à l'image d'une scène de danse dans une cuisine.

MORPHOGÉNÈSE DES VULNÉRABLES



159
LE MONSTRE



CARRARE
230714_
UNE IMAGE DU FILM *LE MONSTRE*, vidéo HD, 9 min, 2023, boue de marbre blanc



CARRARE
230714_
UNE IMAGE DU FILM
***LE MONSTRE*, vidéo**
HD, 9 min, 2023, le câble
diamanté

CARRARE 230714_ UNE IMAGE DU FILM *LE MONSTRE*, vidéo HD, 9 min, 2023, les coupes

CARRARE
230714_
UNE IMAGE DU FILM *LE MONSTRE*, vidéo HD, 9 min 2023, la découpe du bloc, ou « Le Coupeur de lard », chapitre XXXIII

CARRARE
230714.
UNE IMAGE DU FILM *LE MONSTRE*, vidéo HD,
9 min, 2023, la haveuse



160
TEMPS LIQUIDE TEMPS MINÉRAL

CABRERETS GROTTE DU FACTEUR
UNE IMAGE DU FILM *LITHOS ET MYCELIUM,*
vidéo HD, 13 min 30, 2021, pisolithe

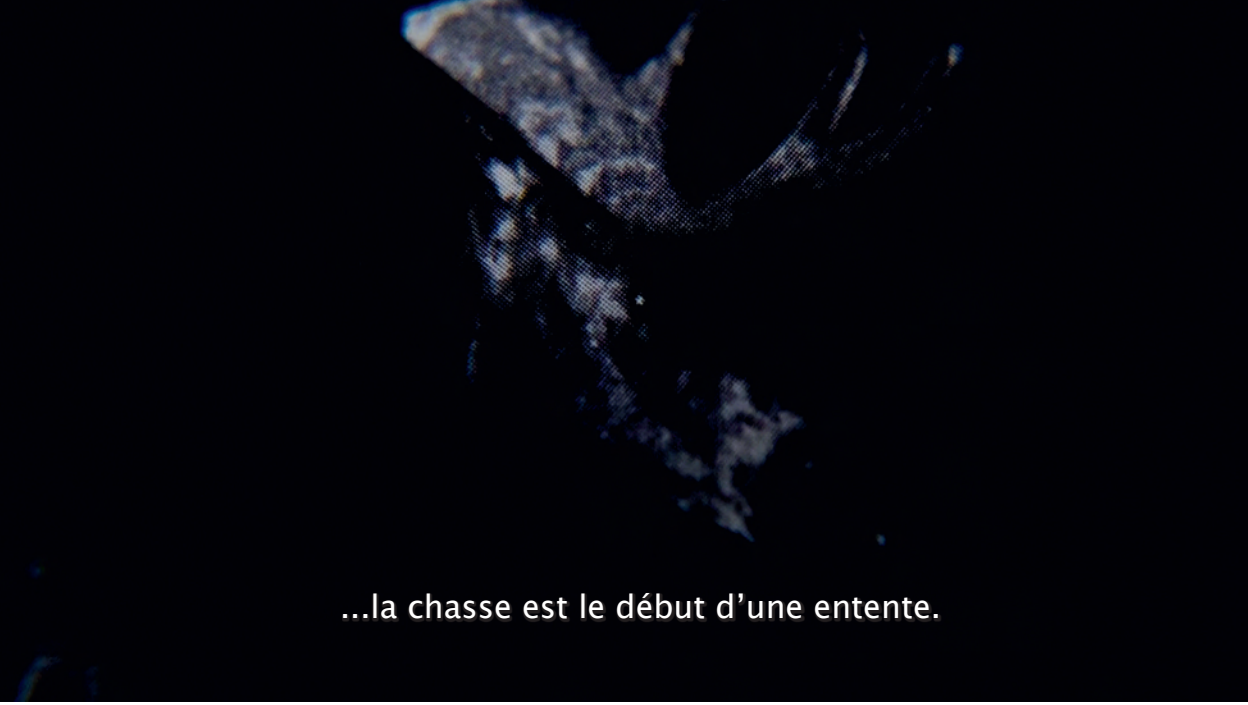


AU CŒUR DES MARBRES
UNE IMAGE DU FILM *COLLINE (LES IMAGES QUI DORMENT)*, vidéo HD, 12 min 2023, dissolution

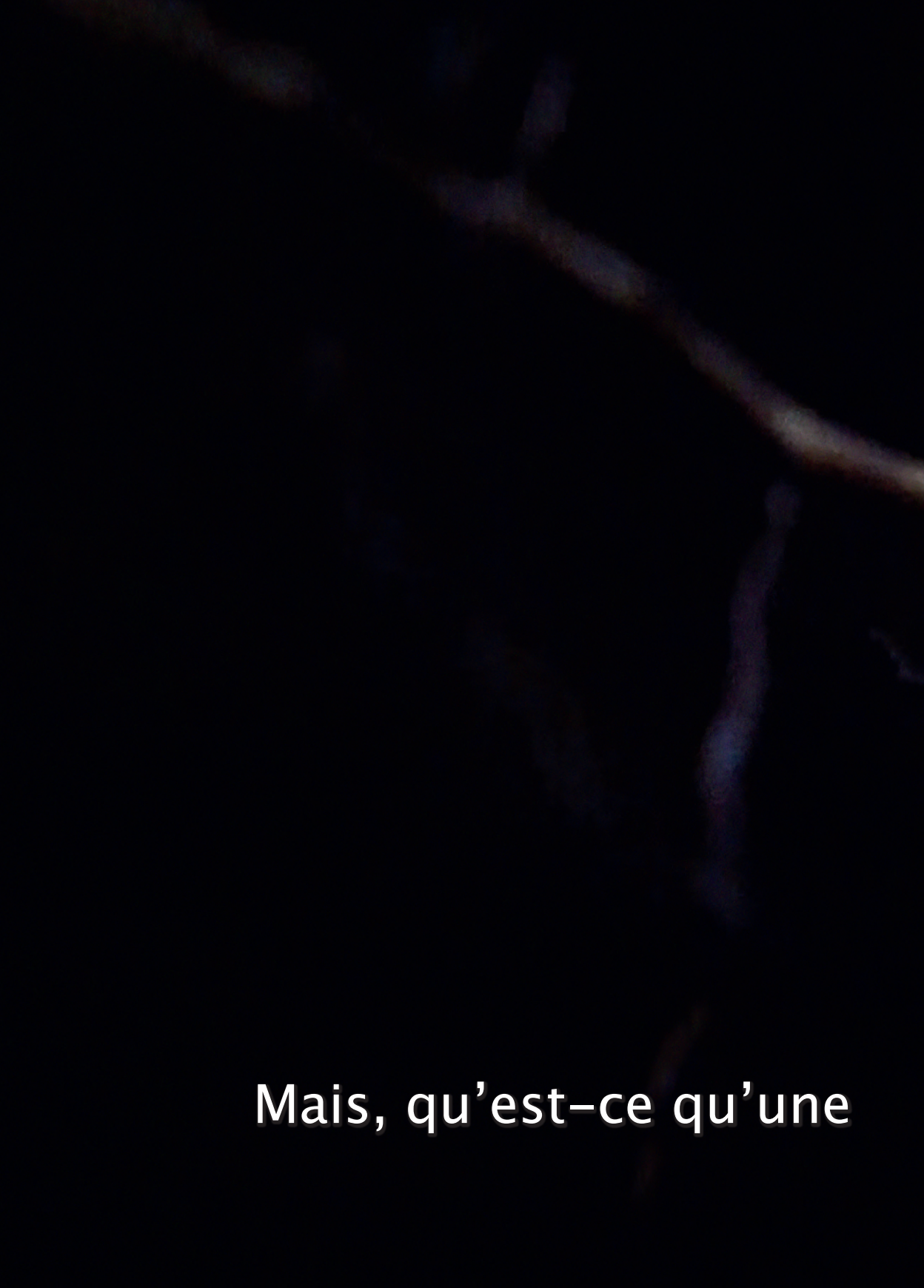


161
LA CHASSE

MONTGRELEIX
UNE IMAGE DU FILM *L'IMAGE ANIMALE*,
vidéo HD, 13 min 08 s, 2021, des lumières dans la nuit



MONTGRELEIX
UNE IMAGE DU FILM
L'IMAGE ANIMALE,
vidéo HD, 13 min 08 s, 2021, une image furtive de George Shiras


Mais, qu’est-ce qu’une

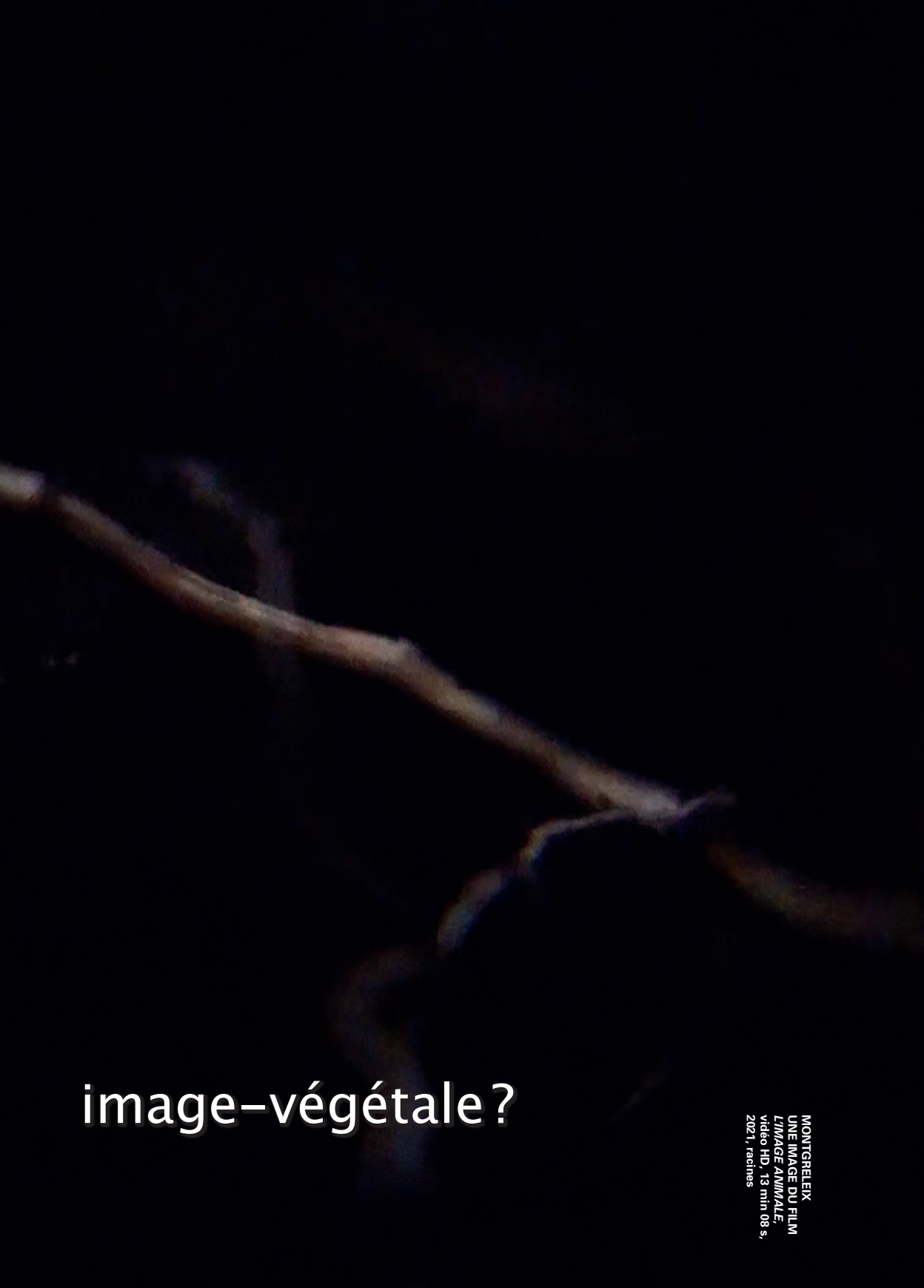


image-végétale ?

MONTGRELEIX
UNE IMAGE DU FILM
L'IMAGE ANIMALE,
vidéo HD, 13 min 08 s,
2021, racines

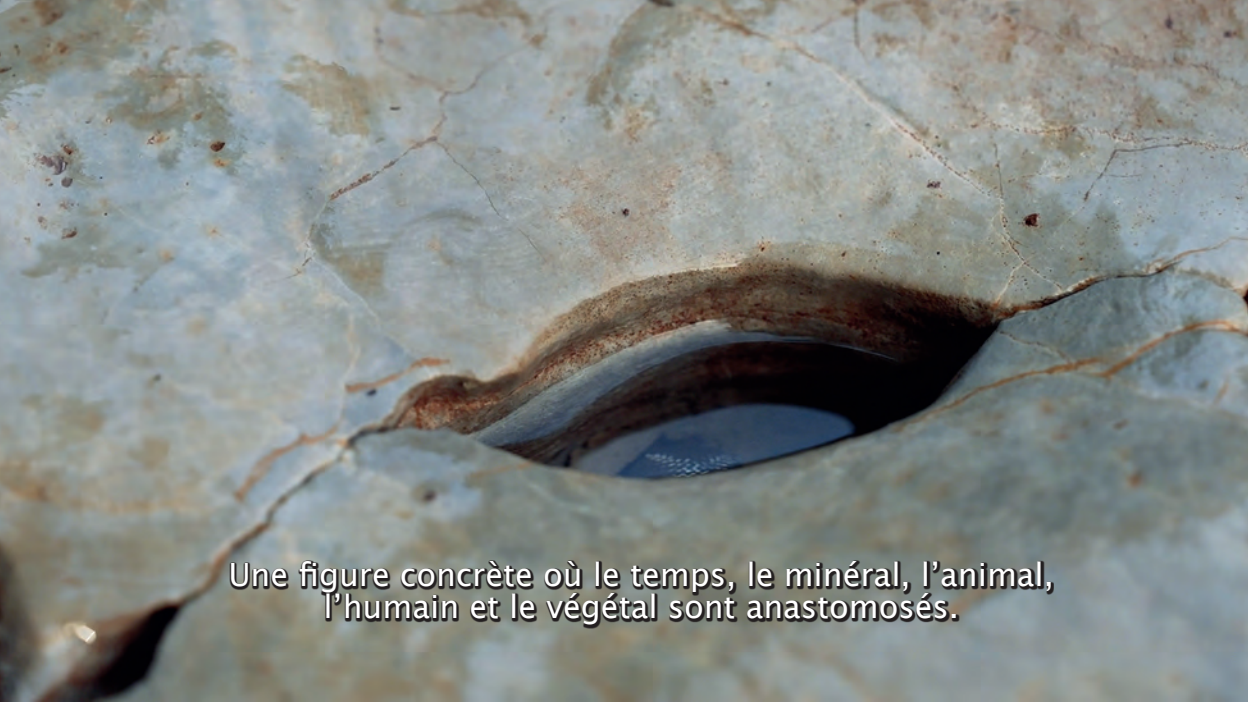


Une suite continue et complexe de générations interconnectées, à l'écoute du multiple et du subjectif.

162

MÉSOLOGIE DES TERRES D'ACHAB « TROISIÈME JOUR »

CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*
240715-21, calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, la pierre d'écoute



Une figure concrète où le temps, le minéral, l'animal, l'humain et le végétal sont anastomosés.



L'image-végétale pousse dans les interstices du minéral, de l'animal et de l'humain, dans la terre.

CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS*
JE TRAVAILLE
240715-21, calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, la pierre sédimente



L'image-végétale a quelque chose de rudéral, en tant qu'elle grandit sur les décombres des terres effondrées.

CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*
240715-21_calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, l'eau lève levain



L'image-végétale est un ferment pour les images conviviales.

CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*
240715-21_calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faience, vidéo HD, 2023-2024, forme noire

Cette force de génération, cette faculté de création permanente, c'est ce que j'ai nommé imparfaitement un dispositif mésologique.

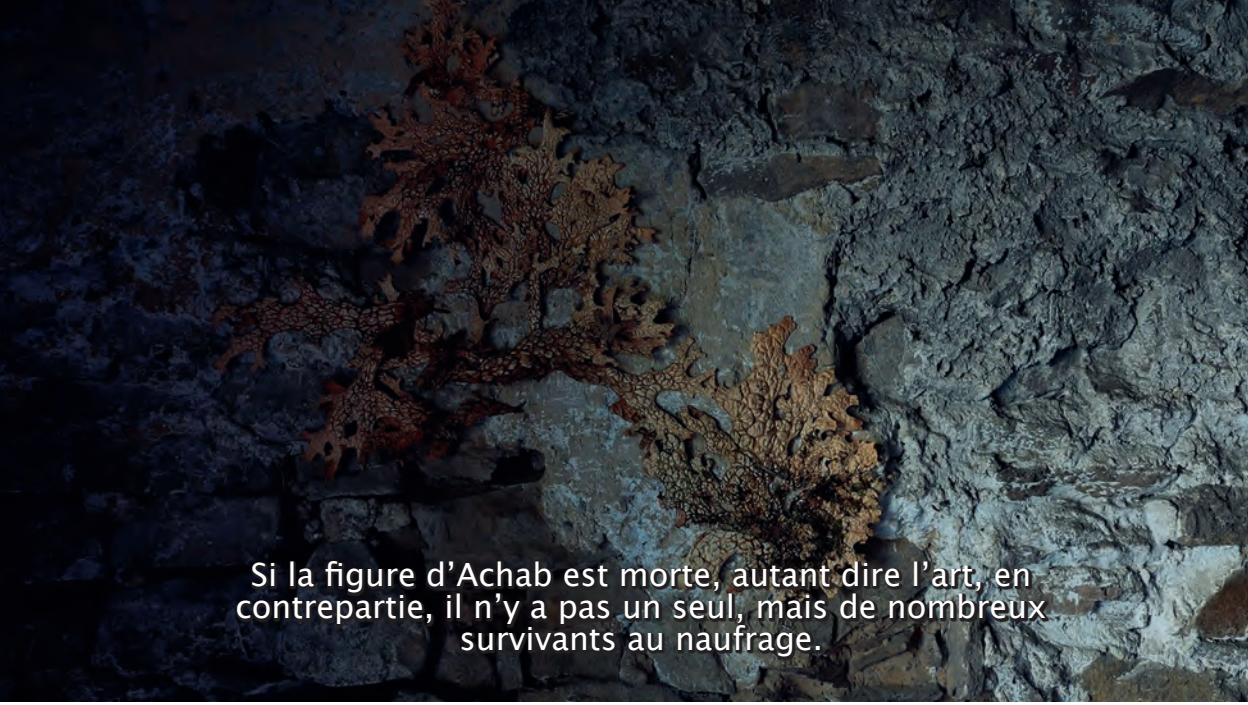
CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*,
240715-21_calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, Michel Guérin, conférence sur Giono, 30 mai 1990

CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*
240715-21_calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, Lure



Autrement dit, le dispositif mésologique est ce qui nourrit les images conviviales par la démulitplication des objets libres.

CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*
240715-21_calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, marbre



Si la figure d'Achab est morte, autant dire l'art, en contrepartie, il n'y a pas un seul, mais de nombreux survivants au naufrage.

CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*
240715-21, calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, lichen





CERISY-LA-SALLE
INSTALLATION *JE DORS JE TRAVAILLE*
240715-21_calcaire de lapiaz, marbres, bois, farine, poudre de marbre, levain, cuivre, lichen, K7 audio, plâtre, faïence, vidéo HD, 2023-2024, terre

CONDITIONS D'USAGE DE LA MÉTHODE MELVILLE



LA MÉTHODE COUTEAU SUISSE

Dans le chapitre X, j'ai détaillé l'organisation de la méthode « Melville », développée dans le cadre de pratiques pédagogiques et de recherche-création. Si cette méthode Melville est d'abord destinée à répondre à des exigences propres à des pratiques du dehors, elle est sans doute généralisable aux pratiques d'atelier ou de laboratoire. Conçue pour faciliter le développement de la recherche expérimentale, la recherche par l'art (*Art based research*) et la recherche-création, elle constitue un petit manuel de « survie ». J'ai décrit l'ensemble des activités qu'il faut intégrer, tant sur le plan pratique, que logistique, économique et humain, avant, pendant et après. Les outils qu'elle emporte avec elle sont autant d'instruments solides, sensibles et polyvalents, à l'image d'un couteau suisse. Si sa conception résulte de pratiques empiriques développées sur un peu plus d'une dizaine d'années (2013-2024), les principes qui s'en dégagent sont également nourris par les rencontres et les lectures qui traversent ce livre. Pour coller aux conclusions empiriques et laisser ouvertes les interprétations, j'ai choisi de ne pas citer ces influences vis-à-vis desquelles l'expérience m'a parfois incitée à marquer des divergences, notamment à l'égard de la création permanente, toute aussi influencée par Robert Filliou que par Jean Dupuy.

J'ai identifié 22 grands principes. C'est beaucoup. Comme tout principe, ils font systématiquement l'objet d'application, mais aussi de discussion, de vérification, de remises en question et d'ajustements, à partir des expériences et des équipes qui s'en emparent. En tant qu'aphorismes, ils permettent de jouer et déjouer la méthode.

PRINCIPES FONDAMENTAUX

164

1 – RECHERCHE ET APPRENTISSAGE

1 – RECHERCHE ET APPRENTISSAGE CONSTITUENT UN PROCESSUS CONTINU

Toute recherche, *i.e.* jeu et création, est d'abord sous-tendue par un principe d'incertitude. On pourrait dire un peu rapidement « qui sait déjà ne cherche pas ». Aussi, toute recherche consiste, en premier lieu, à avoir envie de trouver quelque chose, deuxièmement à tenter de qualifier ce que l'on cherche (même si souvent on sait qu'on cherche, mais pas toujours quoi), troisièmement, à émettre des hypothèses qui permettent ensuite de guider les expériences. Quatrièmement, il faut accepter l'idée que cette manière de faire le tour toujours et encore, de fouiller, de chercher et re-chercher, va avec une accoutumance, une faculté de faire et de penser qui perfectionnent le savoir. Lorsque je cherche, j'apprends, mais aussi, bien souvent, je constate que j'en sais bien peu, comme si, à ce petit jeu, c'était toujours l'incertitude qui l'emportait, ce qui est à la fois peu rassurant et profondément réconfortant.

165

2 - PRODUCTION DE SAVOIR PRODUCTION DE FORME

2 – LA PRODUCTION DE SAVOIR EST INDISSOCIABLE DE LA PRODUCTION DE FORME

Le principe qui dit « la production de savoir est indissociable de la production de forme » engage haut et fort la méthode vers des pratiques expérimentales et empiriques de la recherche et, ce qui paraîtra toujours plus naturel, de la création. Il s'agit du fondement sans doute le plus important de la méthode. Or, le mot *forme* est un mot complexe. La forme peut définir à la fois le contour ou le moule d'un objet concret. Il faut donc accepter, pour commencer, cette dimension sensible et matérielle, parce que l'acquisition d'une connaissance par l'art est traversée par cette confrontation sensible et matérielle, à l'image d'une peinture, d'une sculpture, d'une installation, d'une vidéo, d'une performance, d'un son ou encore d'un mot peint sur un mur ou imprimé sur une feuille. Mais on peut aussi parler de forme conceptuelle, de forme relationnelle, de forme d'un geste ou encore de forme d'une situation. Il faudrait détailler, mais, en tant que principe, ces arguments synthétiques permettent de poser des sujets sur la table, à partir desquels on va pouvoir discuter. Ce principe considère, d'abord, que toute forme est à même de produire du savoir, aussi indécis soit-il. Ensuite, celle qui produit du savoir est celle que l'on cherchera à détourer de manière effective, sur un registre sensible, au point qu'elle en deviendrait presque tangible, même si elle ne paraît pas l'être tout à fait. Disons qu'une forme est ce qui se « prend en main », et c'est parce qu'on la prend en main qu'on commence à la comprendre.

3 – LA POLYVALENCE PRIME SUR LA SPÉCIALISATION (SAVOIR TOUT FAIRE)

Ce principe est à la fois très simple et très discutable, puisqu'un très grand nombre de secteurs de recherche privilégie l'hyperspécialisation nécessaire au renforcement de connaissances très pointues. En contrepartie, la polyvalence préfère la capacité à tout faire et l'acquisition de savoirs pluriels, plutôt que l'hyperspécialisation. La polyvalence permet à chaque individu, comme à certains outils (à ceux de la méthode Melville notamment), d'être capable de bien faire toutes les choses qui lui sont nécessaires. Dans le cadre des activités de recherche-création, la polyvalence se traduit par la maîtrise d'un ensemble important de savoirs techniques, la maîtrise des différents outils et logiciels que nous mettons en œuvre de traitement des images fixes et animées, de mise en page, des sons, etc. La *recherche polyvalente* est celle qui, tout aussi bien, est à même de puiser dans des ouvrages théoriques que de gérer l'économie d'un projet, que de faire un bon repas, que de veiller à la bonne entente dans un groupe. C'est pourquoi, la polyvalence est l'inverse de l'isolement, puisqu'elle considère qu'il est plus utile d'apprendre à faire ce qu'on ne sait pas faire, plutôt que de le déléguer à quelqu'un d'autre. C'est pourquoi la polyvalence va avec le principe de partage maximal des formes variées de savoirs. La polyvalence vise l'autonomie de l'individu et de la recherche-création, tout en acceptant ses petites imperfections.

4 – LA CONVIVIALITÉ EN TANT QU'OUTIL CRITIQUE ET D'AUTONOMIE DU CORPS SUR LA TECHNIQUE

La logique conviviale a la faculté de rassembler avec simplicité la vocation critique à l'égard de notre posture sociale et vis-à-vis de la technique, dans un contexte élargi, qui dessine des styles de vie, mais aussi, plus précisément, dans le cadre de travaux de recherche et de création. La *convivialité* consolide le principe de polyvalence. La convivialité remet en question le productivisme et le capitalisme qui asphixient notre monde, dont les effets agissent aussi sur les mécanismes de recherche à tous les niveaux (recherche-développement, fondamentale, sciences dures ou humaines, *i. e.* en arts). La convivialité permet d'émettre de nombreuses hypothèses. D'abord, elle aide à penser des solutions grâce à des mécanismes collectifs, sans renier l'originalité de chacun·e. Ensuite, elle défend l'autonomie de l'individu vis-à-vis de la technique. Elle privilégie la simplicité et la maîtrise des outils et des instruments, la créativité, une réflexion sur la propriété, la relation au don et l'égalité profonde. Avant d'être un principe théorique, la convivialité est un outil critique actif, pas toujours évident à manier.

168

5 - ÉCOPÉDAGOGIE MÉSOPÉDAGOGIE

5 – CONSÉQUENCE DE 3 ET 4: ÉCOPÉDAGOGIE, MÉSOPÉDAGOGIE ET PÉDAGOGIE DU DEHORS

Historiquement, le mot *écopédagogie* se réfère à des engagements sociaux et politiques qui se sont développés en Amérique latine. Mais, développée dans le contexte très différent qui est le nôtre, en Europe en particulier, l'écopédagogie, que j'appellerai aussi la *mésopédagogie*, est, elle aussi, nourrie par un riche bagage, qui incite à repenser sans cesse nos relations à l'acquisition et au partage des savoirs. Pas de noms, pas de noms ici, mais ils vous brûlent les lèvres... Les fondements empiriques de l'écopédagogie, développée par la méthode Melville, partent du fait qu'apprendre commence par *prendre* et prennent appui sur deux idées simples: premièrement, effacer le clivage enseignant-enseigné pour mettre tout le monde au même niveau et, deuxièmement, mettre tout le monde dehors. Ce dehors étant bien souvent la meilleure manière de mettre tout le monde au même niveau (CQFD), il permet de faire prendre l'air aux idées et aux faires, à la rencontre des inconnu·es. Cette *mésopédagogie* du dehors est donc, en premier lieu et par la force de l'expérience, une pédagogie de la relation, qui n'est pas sans susciter le *trouble* pour qui la vit.

169

6 - PRINCIPE D'ÉQUIVALENCE

6 – CONSIDÉRER LE PRINCIPE D'ÉQUIVALENCE (VOIR PLUS BAS) COMME CONDITION SENSIBLE

Le principe d'équivalence, présent dans les relations d'égalité de l'apprentissage, représente une condition qui permet à l'expérience sensible de recherche-création de renforcer ses effets. Sur le plan fondamental, avant d'envisager plus loin d'autres de ses implications concrètes, le principe d'équivalence ne dit pas que tout se vaut, mais que toute chose et tout individu possèdent des valeurs propres qui doivent être considérées de manière égalitaire. Pour autant, ni absence de différence, ni indifférence, l'équivalence permet de *situer* l'acquisition sensible du savoir, propre à chaque situation et à chaque milieu, un milieu étant un environnement au sein duquel toute la diversité des individus interagit. Concrètement, tout individu, inclu dans un dispositif de recherche commun, est à même de renforcer la sensibilité du groupe. C'est-à-dire qu'il ne fait que renforcer le potentiel de découverte et de créativité propre à cette structure. Autrement dit, le principe d'équivalence est à l'exact opposé de la rationnalisation. Puisque les notions d'outil – ce qui sert à produire une action –, et d'instrument – ce qui permet de sentir un phénomène – évoluent ici dans un contexte ouvert, le principe d'équivalence permet de considérer que chaque individu agit égalitairement en tant qu'instrument de création de savoirs, interconnectés et sensibles.

PRINCIPES D'EXPÉRIENCE

7 – L'IMMERSION (EMPIRISME, PRAGMATISME MELVILLIEN)

Le pragmatisme implique de d'abord se lancer et de faire, avant de théoriser. La méthode incite à la nuance puisque cet engagement ne nous épargne pas quelques préparations matérielles, techniques, économiques, physiques et intellectuelles. Toutefois rien n'apparaît si rien n'est fait. En tant que *science du concret*, rien n'apparaît sans immersion, sans observation, sans errance, sans perte, sans rencontre, sans traversée, sans construction, sans chute, sans échec, sans réparation, sans sensation et sans expérience.

8 – LE DEHORS ET LE DÉPLACEMENT (MOBILITÉ, LIQUIDITÉ, MULTIPLICATION DES ESPACES SENSIBLES ET MENTAUX)

L'expérience du dehors favorise la mobilité physique et mentale, la faculté d'agir sur des terres instables et avec les expressions diverses de la liquidité (humaine, culturelle, sociale, territoriale, communicationnelle, numérique, esthétique). Le dehors fragilise. Mais il démultplie et consolide les facultés sensibles, pratiques et mentales. Il transforme les économies créatrices. Il augmente l'inventivité. Qui invente, découvre. La liquidité renforce l'équilibre, la capacité de faire avec le mouvant et la faculté d'adaptation. Face au doute, pars, va dehors.

9 – L'IMPRÉVISIBLE, LA RENCONTRE

Aussi bien pour les chercheur·es que pour les artistes, les modèles économiques et sociaux incitent à la plannification pour de bonnes ou de mauvaises raisons. De façon souvent exténuante, tout doit être fait pour apporter les garanties de résultat et de retour sur investissement. La méthode Melville consiste à penser les agencements et les prévisionnels comme autant de structures générales à l'intérieur desquelles l'imprévisible et la rencontre sont à même d'agir, ce qui n'est pas toujours évident. La méthode joue double, puisqu'elle joue avec le plan de recherche, et elle joue plus encore avec le plus fondamental de tout, le moteur de toute découverte, l'incertitude. Sans imprévisible, sans doute, pas de recherche, pas de création, pas de recherche-création.

10 – LE RISQUE (SORTIR DE SA ZONE DE CONFORT)

Le risque, c'est l'essence de la méthode Melville, non pas en tant que mise en péril physique inconsidérée, mais comme moyen d'engager la création sur des chemins aventureux, là où, parfois, elle paraît ne pas être, là où nous n'imaginions pas un jour nous y trouver. Qui prend un risque accepte l'idée qu'un récif inattendu pourra venir

170
7 - L'IMMERSION

171
8 - DEHORS ET MOBILITÉ

172
9 - L'IMPRÉVISIBLE

173
10 - LE RISQUE

percer la coque du navire. Telle est l'origine même du mot. Le risque permet de sortir de sa zone de confort. Face au danger, il augmente la concentration, l'acuité et l'intelligence des situations. En effet, toute prise de risque va avec l'examen vital de ce qui peut advenir et avec la capacité d'agir à partir de ce qui advient. Il n'y a pas de prérogative territoriale ou matérielle au risque. Toute entreprise de création doit être une prise de risque. Écrire, marcher, faire... Chaque acte risqué questionne ce qu'il engage et ce qu'il est à même de rapporter. Le risque contribue fortement au remodelage des limites de l'art, le mot art étant lui-même un concept fragile qui ne fonctionne plus bien du tout. En général, on sent quand le risque est là.

PRINCIPES DE DISPONIBILITÉ

174
11 - LE TRAVAIL L'ENDURANCE

11 – LE TRAVAIL, L'ENDURANCE

Si les influences du *Lazy art* et d'une créativité contemplative teintent la méthode Melville d'accents récessifs, elles n'éclipsent jamais l'essentiel : le travail et l'endurance. Le travail n'est pas tant à corréler à sa valeur de rendement – travailler beaucoup pour produire beaucoup – qu'à sa faculté de faire vivre. De plus, la méthode Melville est conçue pour développer la recherche-création, non pas comme un loisir, mais comme un travail qui produit de la valeur. Alors, si cette valeur est toujours le fruit d'un labeur, dont le rendement est démultiplié par l'activité collective, cette valeur ne résulte pas d'une production et d'une extraction des ressources du dehors, mais d'une activité génératrice créatrice. Autrement dit, le travail ne produit pas de la valeur indexée sur des formes autonomes, mais sur des entités à même de se régénérer à partir d'autres formes. Le travail est régénérateur, vivant. En tant que principe social qui date, l'assimilation de la valeur du travail à son énergie régénératrice, et non pas conçue comme instrument de la dette – je travaille pour payer mon loyer –, permet de dynamiser la vivacité et l'endurance des structures collectives. En effet cette faculté de *régénération* va avec une conception durable de la recherche, qui mise sur la préservation de ses ressources matérielles et mentales.

175
12 - EXPÉRIENCE ET PERFORMANCE

12 – EXPÉRIENCE ET PERFORMANCE

Envisagés comme des principes de disponibilité, l'expérience et la performance offrent matière à discussion. L'expérience, en tant que moyen d'acquérir de la connaisance par la pratique, permet de questionner le sens de cette disponibilité pratique. Et là, c'est l'avalanche par effet boule de neige, on touche à toutes les strates de la création artistique : objets, gestes, matières, attitudes, etc. Tout ceci devient particulièrement intéressant lorsqu'on interroge

ce fonds acquis dans des sphères inhabituelles, en dehors du champ de l'art, comme le donne à observer, par exemple, le roman de Melville avec son équipage de cuisiniers, d'artisans ou de harponneurs, aussi expérimentés que performants. Toute expérience est une traversée subjective, sensible et analytique. On pourrait considérer que la performance est une manière de caractériser l'accomplissement de cette expérience. Certes, la performativité, en tant que disponibilité, permet d'explorer la diversité et la porosité des expressions qui se manifestent du côté du langage ou des identités de genre. Ca vaut pour les humains, le vivant, les objets, les actions et les formes, l'art et le non art. Mais, souvent, la performance est bien moins ambitieuse, elle exhausse le plus ténu et le plus précieux : la réalisation d'une petite chose d'un peu exceptionnelle, que la sensibilité et la disponibilité sont à même de ramener à leur plus modeste et fondamentale expression.

13 – LA DISPONIBILITÉ, L'ÉCOUTE, L'ATTENTION

Si l'*écologie de l'attention* mérite qu'on y consacre un livre, il en est de même pour l'écologie de l'écoute et de la disponibilité. L'une ne va pas sans l'autre. Leurs expressions concrètes se manifestent à toute les étapes des activités de recherche. Pas toujours facile à canaliser, elles guident les échanges entre les individus et sont au centre de chaque phase expérimentale. Elles caractérisent trois temporalités du travail assez différentes. La disponibilité nous dégage de nos préoccupations antérieures, fait le ménage en évacuant l'inutile et favorise nos facultés d'observation. L'écoute intensifie la réception. L'attention attise notre curiosité. Disponibilité, écoute et attention représentent des conditions d'humilité fondamentales de toute activité de recherche-création, surtout dans le cadre des pratiques du dehors, qui doit se prémunir de toute forme de colonisation.

14 – LA PRÉPARATION (AU SENS PRESQUE SPORTIF)

À l'image d'une préparation sportive ou culinaire, la préparation touche toutes les strates de l'expérience de recherche. Elle vient avant, mais aussi de manière continue tout au long du processus expérimental. Elle permet de rassembler les choses utiles, elle permet de vérifier des usages, mais aussi de visualiser des opérations. Elle touche tous les niveaux de l'activité de recherche-création. Elle est d'ordre matériel, mental, logistique, conceptuel, technique et physique. Elle facilite la création parce qu'elle permet à la création de prendre appui sur des fondamentaux maîtrisés et parce qu'elle favorise la prévisualisation, même si toute expérience est imprévisible. Elle facilite la prise de risque et la créativité. Chaque journée doit ménager ses temps de préparation et le sommeil réparateur y participe.

178
15 - LE JEU

15 – LE JEU

Le jeu renforce la disponibilité, la concentration et la compréhension des systèmes de relations. La recherche-création doit être *jeu*. Si le jeu renforce la volonté de bien faire, il permet de considérer que la recherche-création s'organise aussi autour de relations altruistes. Le jeu permet de manipuler des formes, des règles, des gestes et des pratiques. Il favorise le plaisir et la joie de l'expérience. Le jeu facilite l'entraînement, la répétition et l'endurance. Il permet de repenser les rapports de gain et de perte, de réussite et d'échec, de règle et de liberté. Sans jeu, la méthode Melville trébuche. Le jeu favorise la mobilité. Tout jeu est le début d'une entente. Le jeu se fait toujours à plusieurs, entre individus, entre un individu et une chose, entre deux objets, entre un animal et un humain, entre un mot et un autre mot. Anagramme *for ever*...

PRINCIPES DE COMMUNAUTÉ

179
16 - L'ALIMENTATION

16 – L'ALIMENTATION

Le premier moteur de la construction d'une communauté, c'est l'alimentation. Comme tous les autres principes définis ici, le principe naturel d'une alimentation simple et saine résulte d'observations faites sur un peu plus de dix ans. On ne peut pas construire des méthodes écopédagogiques et de recherche durables sans intégrer tout ce que représente l'alimentation. L'alimentation permet de collecter l'énergie nécessaire aux activités. Elle doit répondre aux besoins, contraintes et choix de chacun·e. Elle privilégie l'emploi des produits de qualité, éthiques, locaux et faiblement transformés. Elle doit permettre de réaliser de bon plats et de développer la créativité. Elle contribue au partage des savoirs, des cultures et des tâches. Elle favorise la continuité entre les différentes étapes de sa préparation, jusqu'à sa consommation. Elle permet de redonner du temps et de décompresser, au cœur de séquences souvent intensives. Elle favorise la convivialité. Elle porte les débats, les idées et le jeu. Elle fait du bien. On peut aller jusqu'à penser que tous les autres principes infusent dans l'alimentation, ce qui, vous pourrez l'imaginer, peut produire des résultats parfois inattendus.

180
17 - LA PENSÉE COLLECTIVE

17 – LA PENSÉE COLLECTIVE

La pensée collective est sans doute l'un des principes les plus complexes à mettre en œuvre. En matière de recherche-création, il est risqué d'avancer que toute recherche est collective, même si on entendra ce qu'un tel postulat suppose. Personne ne travaille jamais tout à fait seul. En revanche, dans le cadre de la méthode Melville, sa dimension écologique et mésologique ne peut pas faire l'économie

d'une prise en charge des mécanismes relationnels qui agissent dans un contexte élargi, cet environnement ayant lui-même pour modèle la stigmergie de l'équipage du Pequod melvillien et l'intelligence collective des cachalots. Ce principe fait donc systématiquement l'objet de discussions approfondies. On doit déterminer l'apport individuel au sein de la dynamique collective. On doit fixer le modèle collectif opératoire pour chaque situation et les différents registres d'auteurité, qualifier ce qui rélève de la collaboration, de la cocréation ou encore de la coopération. Respectant le principe fondamental qu'est la propriété intellectuelle, on doit définir les différents niveaux de signature et les formes de partage des créations. On mise sur la traçabilité, l'*open source* et le principe d'adoption. La pensée collective permet de définir la complémentarité et le partage des créations. Les pratiques collectives permettent d'aborder les richesses de chacun·es, elles démultiplient le potentiel de travail et de découverte. Mais elles questionnent aussi la nature des relations qui produisent, selon les cas, des consensus ou des dissensus. Ces accords et ces désaccords doivent être abordés comme des moyens fructueux de saisir les nuances des valeurs génératrices du travail.

181
18 - CONVIVALITÉ, INCLUSION, HORIZONTALITÉ

18 – CONVIVIALITÉ, INCLUSION, HORIZONTALITÉ (LE PRINCIPE D'ÉQUIVALENCE COMME RECONNAISSANCE DES DIFFÉRENCES)

Associée aux différents principes de communauté, la *convivialité*, au même titre que la pensée collective, en tant que goût de la réunion, représente un gros sujet qui doit sans cesse être discuté. L'expérience démontre qu'elle défend une posture critique qui souhaite favoriser l'autonomie créatrice et l'indépendance vis-à-vis des outils, des techniques et des appareils de pouvoir. La convivialité a donc quelque chose d'un peu révolutionnaire. La conception des objets libres, ces objets étranges qui traversent tout ce travail, va avec des individus libres. L'équivalence, la reconnaissance des différences et l'indépendance y tiennent donc une place centrale.

182
19 - L'ÉCOUTE

19 – L'ÉCOUTE (SENSIBILITÉ, FRAGILITÉ, SOLIDITÉ)

Dans la communauté, l'écoute et ses propriétés déjà évoquées passent, autant que possible, par une généralisation des attentions à l'égard de chacun·e. Cette écoute doit cultiver la sensibilité, protéger les fragilités et favoriser la solidité. Sensibilité, fragilité et solidité sont trois manières de qualifier les valeurs des personnes, des paroles, des gestes, des positions, des corps, des attitudes, des relations et des idées qui circulent autour des formes de recherche-création de la communauté. L'accompagnement d'une phase de recherche va avec le partage de ces responsabilités communes.

183
20 - LA DISCUSSION

20 – LA DISCUSSION (IL N'Y A PAS DE MAUVAIS SUJET)

Si la liberté de parole semble être un principe entendu, dans tout groupe de travail, celle-ci peut vite être faussée, parce que prendre la parole n'est pas toujours une chose facile. Dans certains cas, prendre la parole permet aussi de la donner. On n'oublira pas non plus que, pour certain·es, prendre la parole, c'est risquer sa vie. Dans le cadre des mécanismes de recherche-création, la discussion est une force. Elle facilite la compréhension, les échanges et les prises de décision. Mais elle présente aussi un vrai danger, lorsqu'elle dure trop et vient noyer la clarté des échanges. Il importe donc 1° d'envisager des espaces de discussion variés, de la salle de travail à la chambre, 2° de ménager des situations qui permettent de diversifier les groupes, du collectif au duo, 3° de considérer que l'activité commune, même sans parole, représente un mode d'entente efficace. Enfin, ce principe va avec l'idée qu'il n'y a pas de mauvais sujet, qu'il n'y a pas de savoir dominant ou plus noble que d'autres. Tout le monde parle de tout.

184
21 - LA CONSIDÉRATION

21 – LA CONSIDÉRATION

La considération est l'inverse de l'invisibilisation. Elle protège et accroît les valeurs. En tant que première parade au dissensus elle englobe l'attention, l'estime, la reconnaissance, les égards, l'écoute, la compréhension, voire *l'amour.* La considération trouve son étymologie dans la contemplation des constellations. Aussi, la considération scrute ce qui scintille et implique une attention d'ensemble, qui touche toutes les entités concernées par les activités de recherche : les personnes en premier lieu, mais aussi les objets, le matériel, les lieux qui nous accueillent, les aliments, le vivant, les créations, soit tout notre environnement.

GRAND PRINCIPE

185
22 - LA CRÉATION PERMANENTE

22 – LA CRÉATION PERMANENTE (SYNTHÈSE DE TOUS LES PRINCIPES)

La *création permanente* est la synthèse de l'exploration de tous les principes précédents. Elle est une forme de résistance et d'optimisme qui permet de ne pas sombrer, qui permet de penser qu'il n'y a pas de discontinuité entre expérience de recherche-création, style de vie et apprentissage. La création permanente, telle qu'elle se vit à travers la méthode Melville, prend souvent des chemins de traverse, puisqu'elle fonde sa permanence sur l'omniprésence de la créativité, du jeu, de la sensibilité, de l'analyse, du désir, de la décision et du choix, comme autant d'instruments qui permettent de cultiver une pensée libre, d'observer et de proposer des manières de faire avec les séismes actuels, et avec tous ceux à venir.

DERNIÈRES RÉPLIQUES


186
GROUPE
MOBILE


ZONA DE AMENAZA
TSUNAMI
HAZARD ZONE

MÉTHODE MELVILLE DÉTACHABLE

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

II – TRAVAILLER – S'ENGAGER (TEMPS DE TERRAIN)
– investir : FAIRE ;
– enquêter > définir ;
– écouter (entretiens, observations, etc.) ;
– enregistrer, documenter ;
– tracer et cartographier ;
– noter et commenter (quelle que soit la forme) ;
– analyser + infléchir.
+
– s'organiser et faire avec l'imprévu et l'incertitude (on cherche) ;
– assurer la logistique.
Tout ça permet d'adopter un positionnement collectif.

III – TRAITER LES DONNÉES (APRÈS)
(mais un certain nombre de tâches sont déjà présentes dans le temps de l'action)
– rassembler / ranger / classer / perfectionner le traçage ;
– observer, laisser décanter ;
– consolider (approfondir les sujets sur lesquels on est tombés) ;
– restituer = une nouvelle forme : des objets / documents et des écrits ;
– > par l'expo, le livre, le site et le récit oral (soirée, conférence, séminaire, etc.) ;
– questionner l'adresse (à qui on parle) > adapter le « livrable » (une livraison est aussi une forme à part entière) ;
– continuer à gérer l'économie (au sens large).

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

UNE IMAGE DE CONSTANTIN BRANCUSI, *L'ENFANT AU MONDE. GROUPE MOBILE*, 1917, sans doute ce qui m'est le plus cher…

Pages précédentes : CHILI COCHOLGUE 190421_Hazard zone

UNE IMAGE DE WILLIAM McFARLANE NOTMAN, JEUNE GUERRIER PIED-NOIR PRÈS DE CALGARY, Alb., 1889, musée McCord



Pris par une étrange stupeur
face au besoin d'inachèvement.

BIBLIOGRAPHIE

« EXTRAITS »

SALUER MELVILLE

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

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

CHASE Owen, *La tragédie de l'Essex ou le fantasme de Moby Dick*, La Rochelle, La Découvrance, 2013 (1821).

C.L.R. James, *Marins, renégats & autres parias, l'histoire d'Herman Melville et le monde dans lequel nous vivons, 1953*, Paris, Ypsilon, « contre-attaque », 2015, traduit par Pascal Neveu.

COCKAYNE Angela, **HOARE** Philip, *The Big Read*, [en ligne], Peninsula Art & Plymouth University, 2012, (enregistrement d'un chapitre par jour) http://www.mobydickbigread.com/

COLOANE Francisco, *Le sillage de la baleine*, Paris, Phébus, 1998, traduit par François Gaudry.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DERAIL Agnès, *Moby Dick, allures du corps*, Paris, Rue d'Ulm, 2000.

DURAND Régis, *Melville : Signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

GIONO Jean, *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard, 1943.

HEFLIN Wilson, *Herman Melville's Whaling Years*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

HUGO Victor, *Les Travailleurs de la mer,* Paris, Garnier-Flammarion, 2012 (1866).

HUSTON John, *John Huston par John Huston*, Paris, Pygmalion, 1982.

HUSTON John, *Moby Dick*, Metro Goldwyn Mayer home entertainement, 116 min, 1965 (scénario Ray Bradbury, avec Gregory Peck et Orson Wells).

JAWORSKI Philippe, *Melville le désert et l'empire*, Paris, Rue d'Ulm, 1986.

KING Richard J., *La Mer déchaînée d'Achab : une histoire naturelle de Moby-Dick*, Chêne-Bourg (Suisse), La Baconnière, 2024.

KONRAD C., **GERO** S., **FRASIER** T., **WHITEHEAD** H. (Submitted), « Kinship influences sperm whale social organization within, but not between, social units », *Royal Society Open Science,* 2017.

LE BRUN Dominique (présenté par), *Le Mystère de la baleine blanche, aux origines de Moby-Dick*, (avec des textes d'Owen Chase, Thomas Nickerson, anonyme, Herman Melville), Paris, Omnibus, 2015.

MARTIN Robert K., « Melville and Sexuality » *in The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge, Robert S. Lévine/Cambridge University Press, 1998.

MAYOUX Jean-Jacques, *Melville par lui-même*, Paris, Seuil, 1958.

MELVILLE Herman, *Bartleby le scribe* (*Œuvres IV*), Paris,Gallimard, « La Pléiade », 2010, traduit par Philippe Jaworski.

MELVILLE Herman, *Benito Cereno*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1989, traduit par Pierre Leyris.

MELVILLE Herman, *Cocorico*, Paris, Allia, 2009, traduit par Jean-Yves Lacroix.

MELVILLE Herman, **DARWIN** Charles, *Les îles enchantées & l'Archipel des Galapagos de Darwin*, Marseille, Le mot et le reste, 2015, traduit par Michel Imbert.

MELVILLE Herman, **KENT** Rockwell (illustrations), *Moby-Dick or the whale*, Chicago, The Lakeside Press, 1930.

MELVILLE Herman, *Le bonheur dans l'échec*, Paris, Payot & Rivages, 2008, traduit par Laurent Folliot.

MELVILLE Herman, *Mardi*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2011, traduit par Rose Celli.

MELVILLE Herman, *Moby-Dick or the whale,* Indianapolis, New York, Kansas City, The library of litterature, 1964, with an annotation by Charles Feidelson, JR.

MELVILLE Herman, *Moby-Dick or the whale,* New York, Harper & Brothers, 1851.

MELVILLE Herman, *Moby-Dick or the whale,* New York, London, Norton & Company, edited by Hershel Parker et Harrisson Hayford, 2002.

MELVILLE Herman, *Moby-Dick ou le cachalot* (*Œuvres III*), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2006, traduit par Philippe Jaworski.

MELVILLE Herman, *Moby-Dick ou le cachalot*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2018, traduit par Philippe Jaworski.

MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1971 (1941), traduit par Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith, illustration Marc P.G. Berthier.

MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Garnier Flammarion, 1989, traduit par Henriette Guex-Rolle.

MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Presses de la Cité, 1965 (1928), traduit par Marguerite Gay (toute première traductrice de *Moby-Dick* en Français).

MELVILLE Herman, *Moby Dick ou le cachalot blanc*, Paris, Le Sagittaire, 1954, traduit par Armel Guerne.

MELVILLE Herman, *Omou*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1997, traduit par Philippe Jaworski.

MELVILLE Herman, *Taïpi*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 (1952), traduit par Théo Varlet et Francis Ledoux.

OLSON Charles, *Appelez-moi Ismael*, (*Call Me Ishmael,* 1947), Paris, Gallimard, 1962, traduit par Maurice Beerblock.

PARKER Hershel, *Herman Melville, A Biography,* Vol. 1, 1819-1851, Baltimore & London, The Johns Hopkins U. Press, 1996.

PHILBRICK Nathaniel, *La véritable histoire de Moby Dick, le naufrage de l'Essex qui*

a inspiré Herman Melville, Paris, J. C. Lattès, 2000, traduit par Gérard Messadié.
RAMOS Philippe, *Capitaine Achab,* [long métrage], Arte Éditions, 105 min, 2007.
REYNOLDS Jeremiah N., *Mocha Dick*, Paris, Du Sonneur, 2013, traduit par Thierry Gillyboeuf.
SCORESBY William, *An account of the Arctic regions with a history and description of the northern whale-fishery*, Edinburgh, A. Constable & co., 1820.
SENGES Pierre, *Achab (Séquelles)*, Paris, Gallimard, 2015.
STUMPFHAUS Jürgen, *La Véritable histoire de Moby-Dick*, [documentaire], Arte, 2015.
SZENDY Peter, *Les Prophéties du texte – Léviathan, lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004.
STEVENSON Annick, *Blanche Meyer et Jean Giono*, Arles, Actes Sud, 2007.
VIART Christophe, *La gamme* et *Têtes ou queues*, Rennes, Incertain sens, 2004 et 2005.
WELLS Orson, *Moby Dick*, [unfinished film], 22 min, 1971.
WHITEHEAD Hal, *Sperm Whales, Social Evolution in the Ocean*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

MÉTHODE ET APPRENTISSAGE

ALBAOLA FAKTORIA, *Le Pays Basque maritime depuis le baleinier San Juan*, Donastia, Elkar Argitaletxea / Albaola Elkartea, 2017.
AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (1962), traduit par Gilles Lane.
BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.
BARAD Karen, *À la rencontre de l'univers - La physique quantique et l'enchevêtrement matière-signification - Tome 1*, L'affaire Copenhague, Paris, Cahiers de l'Unebévue, 2020.
BARAD Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.
BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1980)*, Paris, Seuil IMEC, 2003.
BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1953.
BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
BAUMANN Pierre, **THIDET** Stéphane (dir.), *Cracovie*, Pessac, PUB, 2012.
BAUMANN Pierre, **de BEAUFFORT** Amélie (dir.), *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, Pessac/Bruxelles, PUB / ARBA, 2016.
BAUMANN Pierre, **DELCOUR** Sabine (dir.), *De Cibecue à Lemniscate*, Pessac, PUB, 2017.
BAUMANN Pierre (dir.), **BAPPEL** Chloé, **BEAUDOUIN** Étienne, **BOURNEL** Marlaine, **PONTOREAU** Esther, **SMITH** Tomas et autres contributions, *Dire Moby-Dick par la recherche en arts*, Pessac, PUB, 2018.
BAUMANN Pierre (dir.), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Pessac, PUB , 2019.
BAUMANN Pierre (dir.). *Cairn expérience sur le travail du regard*. Pessac, Laboratoire des objets libres, édition spéciale, 2020 (a).
BAUMANN Pierre (dir.), *Sillage Melville, recherche en arts et monde mobile*, Pessac, PUB , 2020 (b).
BAUMANN Pierre, **SORIANO** Peter (dir.), *The Whiteness of the whale*, Bordeaux, PUB , 2022.
BEAUD Stéphane, **WEBER** Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010.
BECKETT Samuel, *Poèmes* suivi de *mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1992.
BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.
BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, « La tâche du traducteur », Paris, Gallimard, « folio essais », 2000, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
BEUYS Jospeh, **HARLAN** Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, traduit par Laurent Cassagnau.
CHOMSKI Naom, *Réflexions sur l'université*, Ivry-sur-Seine, Raison d'agir, 2010.
CITTON Yves, *Lire interpréter actualiser, pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2017.
DAUTREY Jehanne (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010.
DAUTREY Jehanne (dir.), *Milieux & Créativités*, Nancy, Co-édition Les presses du réel et ENSAD Nancy, 2016.
DELEUZE Gilles, **GUATTARI** Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
DERRIDA, Jacques. « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? », 1998, *Cahiers de l'Herne*, Paris , L'Herne, 2005.
DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, « la mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », Paris, Minuit, 1972.
DEWEY John, *L'Art comme expérience*, Paris, Folio Essais, 2005.
DUFOURMANTELLE Anne, *Éloge du risque*, Paris, Payot et Rivages, 2014.
DUPUY Jean, **XATREC** Christian, *Jean Dupuy -> Ypudu Anagrammasite,* New York, C. Xatrec éd., 1987.
DUPUY Jean, *à la bonne heure !*, Paris, Sémiose, 2008.
DUPUY Jean, *Here*, Paris, Galerie Loevenbruck, 2013.
ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de la traduction*, Paris, Grasset, 2007.

FERRER-GLEIZE Nina, *L'agriculture comme écriture*, Guingamp, Gwinzegal, 2023.
FILLIOU Robert, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koeln-New York, Kasper König, 1970.
FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017.
FREINET Célestin, *Le Maître insurgé*, Paris, Libertalia, 2017.
FREIRE Paulo, *La Pédagogie des opprimés*, Marseille, Agone, 2023, traduit par Élodie Dupau et Melenn Kerhoas.
FRIEDMAN Yona, *Comment vivre avec les autres sans être chef et sans être esclave*, Paris, L'éclat, 2016 (1974).
FRIEDMAN Yona, *L'architecture de survie*, Paris, L'éclat, 2003 (1978).
GELL Alfred, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Presses du réel, 2009.
HELGUERA Pablo, *Education for Socially Engaged Art*, New York, Jorge Minto Book, 2010.
HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-temps, de la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.
HUYGHE Pierre-Damien, *Numérique. La tentation du service*, Paris, B42, 2022.
INGOLD Tim, *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, traduit par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa.
INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017, traduit par Sophie Renaut.
JENCKS Charles **et SILVER** Nathan, *Adhocisme. Le choix de l'improvisation*, Paris, Hermann, 2021, traduit par P. Lebrun.
KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
KLEIN Étienne, *Eurêka ! D'où viennent les idées (scientifiques) ?*, Paris, Manucius, 2013.
MANIGUET Xavier, *Survivre, comment vaincre en milieu hostile*, Paris, Albin Michel, 2016.
MANNING Erin, **MASSUMI** Brian, *Pensée en acte, Vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Presses du Réel, 2018.
MÉLARD François, *Écologisation, objets et concepts intermédiaires*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2008.
microsillons (ÉD.), *Motifs incertains, Enseigner et apprendre les pratiques artistiques socialement engagées*, Genève, HEAD / Les presses du réel,n 2019.
MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1934.
MONTESSORI Maria, *Le Manuel pratique de la méthode Montessori*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016.
ODIN Florence, **THUDEROZ** Christian, *Des Mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.
PEREIRA Irène, *Paulo Freire, Pédagogie des opprimé·e·s*, Paris, Libertalia, 2017.
PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999.
PIRSIG Robert M., *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Paris, Seuil, 1978.
PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2014 (1942).
PRESTON Marie, *Inventer l'école, penser la co-création*, Brétigny, CAC Brétigny, Tombolo Press, 2021.
RANCIÈRE Jacques, *Le Maître ignorant, cinq leçons d'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard 10/18, 1987.
SIMON Jean-Pierre, **CHAZALVIEL** Céline, **GOLSENNE** Thomas, *Bricologie. La souris et le perroquet*, Nice, Villa Arson, 2015.
SIMONDON Gilbert, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 (1958).
SZENDY Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy.
VINCK Dominique, « De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement », *Revue d'anthropologie des connaissances,* 2009, (Vol. 3, n° 1).
VOLLAIRE Christiane, *Pour une Philosophie de terrain,* Paris, Creaphis, 2017.
WAJCMAN Gérard, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.
WAQUET Françoise, *L'Ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent XVIe-XXIe siècles*, Paris, CNRS, « CNRS philosophie », 2015.

USAGES DES TERRES (CRÉATION PERMANENTE)

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2015.
AFEISSA Hicham, *L'Ardeur des pillard, essais de philosophie environnementale et animale*, Arles, Dehors, 2024.
BAILLY Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, Paris, C. Bourgois, 2013.
BAILLY Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2018.
BASSO Keith, *L'Eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2016.
BAUMAN Zygmunt, *Le Présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007, traduit par Laurent Bury.
BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938.
BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps et de l'esprit*, Paris, PUF, 1939.
BERQUE Augustin, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987.
BERQUE Augustin, *Être humain sur la terre*, Paris, Gallimard, « Le débat », 1996.

BERQUE Augustin, *Le Sauvage et l'artifice, les japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1989.
BERTIN Hélène, *Valentine Schlegel : je dors, je travaille*, Paris, <o> future <o>, CAC Brétigny, 2017.
BOUVIER Nicolas, *L'Usage du monde*, Paris, Payot Voyageurs, « Petite Bibliothèque », 2001, (1963).
BRINCKERHOFF JACKSON John, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven & London, Yale University Press, 1984.
BUTLER Judith, *La Force de la non-violence, une obligation éthico-politique*, Paris, Fayard, 2020, traduit par Christophe Jaquet.
BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, traduit par Cynthia Kraus.
CAILLOIS Roger, *Méduse et Cie*, Paris, Gallimard, 1960.
CAGE John, entretiens avec **CHARLES** Daniel, *Pour les oiseaux*, Paris, L'Herne, 2002.
CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
CANGUILHEM Georges, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1992 (1965).
CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, « La couleur des idées », 2014.
COLLECTIF, *Manifeste convivialiste, déclaration d'interdépendance*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2013.
COLLECTIF, *Our bodies ourselves,* New York, Touchstone, 2011 (1971).
COLLECTIF, Second *Manifeste convivialiste, pour un monde post-néolobéral,* Arles, Actes Sud, 2020.
CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur, essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2016 (2009), traduit par Marc Saint-Upéry.
CRONIN Michael, *Eco-Translation : Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*, Milton Park, Abingdon, Oxon : Routledge, 2017.
DARDOT Pierre, **LAVAL** Christian, C*ommun, essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2014.
DELIGNY Fernand, *Cartes et lignes d'erre, Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, Paris, L'Arachnéen, 2013.
DE LOIZY Jean, **STOURDZÉ** Sam (dir.), *Histoires de pierres*, Rome, Paris, Villa Medicis, Delpire & co, 2023.
DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.
DRAPEAU Lynn**,** *Les Langues autochtones du Québec, un patrimoine en danger,* Montréal, Presses de l'Université de Québec, 2011.
DURHAM Jimmie, Écrits et manifestes, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2009.
ECO Umberto, *Chroniques d'une société liquide*, Paris, Grasset, 2017, traduit par Myriem Bouzaher.
FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943.
GIONO Jean, *Fragments d'un paradis*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1948.
GIONO Jean, *Jean le bleu*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1974, (1932).
GIONO Jean, *Le Chant du monde*, Paris, Gallimard, « Folio », 1934.
GIONO Jean, *L'Homme qui plantait des arbres*, Paris, Gallimard, 1953.
GIONO Jean, *Colline*, Paris, Grasset, 1929.
GIONO Jean, *Les Âmes fortes*, Paris, Gallimard, 1950.
GIONO Jean, *Cahiers Giono 3, correspondances avec Lucien Jacques 1930-1961*, Paris, Gallimard, 1983
GUATTARI Félix, *Les Trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
GUNN ALLEN Paula, *La Femme tombée du ciel*, récits et nouvelles de femmes indiennes, Paris, Albin Michel, 1996.
GUSINDE Martin, *L'Esprit des hommes de la Terre de Feu*, Paris, Xavier Barral, 2015.
GUZMÁN Patricio, *La Cordillère des songes*, [docu.], Atacama Production, 85 min, 2019.
GUZMÁN Patricio, *Le Bouton de nacre*, [docu.], Atacama Production, 79 min, 2015.
GUZMÁN Patricio, *Nostalige de la lumière*, [docu.], Atacama Production, 90 min, 2010.
HACHE Émilie, *De la génération, enquête sur sa disparition et le remplacement par la production*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2024.
HAECKEL Ernst, *Kunst Formen der Natur, Kunst Formen aus dem Meer*, München, Prestel, 2012 (1899).
HARAWAY Donna, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020, traduit par Vivien Garcia.
HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, traduit par Médéric Dufour et Jeanne Raison.
ILLICH Ivan, *Œuvres complètes, vol. 1 et 2*, Paris, Fayard, 2003 (1975) et 2005.
INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, traduit par Pierre Madelin.
JAVARY Cyrille J.-D., **FAURE** Pierre (traduction et commentaires), *Yi Jing, le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2012.
JULLIEN Michel, *Les Combarelles*, Paris, L'écarquillé, 2017.
KEROUAC Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 2007.
KING Thomas, *La Femme tombée du ciel*, Paris, Philippe Rey, 2017.
KING Thomas, *L'Indien malcommode, un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord,* Montréal, Boréal, 2012.
KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017, traduit par Grégory Delaplace.
KOSTELANETZ Richard, **CAGE** John, *Conversation avec John Cage*, Paris, Syrtes, 2000, traduit par Marc Dachy.

KRAJCBERG Franz, **MOLLARD** Claude, *Nouveau manifeste du naturalisme intégral,* Paris, Critères éditions, 2013.
LA BELLE BRUTE, *Jean-Marie Massou*, Paris, Knock Outsider, La Belle Brute & Art et marges Musée, 2022.
LATOUR Bruno, *L'Espoir de Pandore, Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2015.
LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2007.
LAZZARATO Maurizio, *Gouverner par la dette*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014.
LE CLÉZIO J.M.G, *Haï*, Genève, Skira, 1971.
LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, traduit par Anna Gibson.
LEROI-GOURHAN André, *La Civilisation du renne*, Paris, Gallimard, 1936.
LEROI-GOURHAN André, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.
LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964.
LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
LÉVY Pierre, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*, Paris, La Découverte, 1994.
LORENZ Konrad, *Les Fondements de l'éthologie*, Paris, « Champs », Flammarion, 1984 (1978), traduit par Jeanne Étoré.
LUCRÈCE, *De la nature*, Paris, Les Belles lettres, 2016, traduit par Alfred Ernout.
MARTIN Nastassja, *Croire au fauves*, Paris, Verticale, 2019.
MAUSS Marcel, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, « Quadrige », 2012.
MEADOWS Donella, **MEADOWS** Dennis, **RANDERS** Jorgen, *The Limits to Growth*, New York, New American Library, 1972.
MEADOWS Donella, **MEADOWS** Dennis, **RANDERS** Jorgen, Beyond *The Limits to Growth*, Vermont, Chelsea Green Publishing Company, 1992.
MEADOWS Donella, **MEADOWS** Dennis, **RANDERS** Jorgen, *Limits to Growth, The 30-year Update*, Vermont, Chelsea Green Publishing Company, 2004.
MEADOWS Donella, **MEADOWS** Dennis, **RANDERS** Jorgen, *Les Limites à la croissance (dans un monde fini)*, Paris, Rue de l'Echiquier, 2012, traduit par Agnès El Kaïm.
NAESS Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, Bellevaux, Dehors, 2013, traduit par C. Ruelle et H.-S. Afeissa.
NATIONAL GEOGRAPHIC, « 16th-Century Basque Whaler in America », *National Geographic*, 168, July 1985, p. 40 sq.
PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2000.
POULAIN Catherine, *Le Coeur blanc*, Paris, Olivier, 2018.
PAQUOT Thierry, *Introduction à Ivan Illich*, Paris, La Découverte, 2012.
PAQUOT Thierry, *Ivan Illich. La Société conviviale,* Paris, Le passager clandestin, 2019.
PAQUOT Thierry, *La Convivialité selon Ivan Illich*. Topophile, 2022, [en ligne] https://topophile.net/savoir/la-convivialite-selon-ivan-illich/
PÉTREQUIN Anne-Marie et Pierre, *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée*, Paris, RMN, 2006.
PISTOLETTO Michelangelo, *Régénérer la démocratie*, Arles, Actes Sud, 2021.
PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1948.
PORTMANN Adolf, *La Forme animale*, Paris, Payot, 1961.
PRITCHARD Ewan T., *Native New Yorkers, The legacy of the Algonquin People of New York*, Chicago, Council Oak Books, 2002.
ROSA Hartnut, *Aliénation et accélération, vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012, traduit par Thomas Chaumont.
ROSI Gianfranco, *El sicario / Sous le niveau la mer / Le passeur*, [trois documentaires] édition montparnasse, 80 min, 113 min, 55 min, 2010, 2008, 1993.
RUTH Benedict, *Échantillons de civilisations*, Paris, Gallimard, 1950, traduit par Weill Raphael.
SARDET Christian, *Plancton, aux origines du vivant*, Paris, Ulmer, 2013.
SARDET Christian, *Les Cellules, une histoire de la vie*, Paris, Ulmer, 2023.
SHACKLETON Sir Ernest, *L'Odyssée de l'« Endurance »*, Paris, Phébus, 1988, traduit par Marie-Louise Landel.
SIMON Dan, *Terreur*, Paris, Robert Laffont, « Pockett », 2008 (2007), traduit par Jean-Daniel Brèque.
STENGERS Isabelle, *Résister au désastre*, Wildproject, 2019.
STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes*, Paris, La Découverte, 2013.
STEPANOFF Charles, *L'animal et la mort*, Paris, La Découverte, 2021
STIEGLER Bernard (dir.), *Bifurquer*, Paris, Les liens qui libèrent, 2020.
TANSLEY A. G., « The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms », *Ecology*, Vol. 16, No. 3 (Jul., 1935), p. 284 -307.
THOM René, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion Champs, 1983.
THOREAU Henri-David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2014 (1854), traduit par Louis Fabulet.
TSING Anna Lowenhaupt, *Le Champignon de la fin du monde, sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2015, traduit par Philippe Pignard.
UEXKÜLL Jacob von, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010 (1956), traduit par Charles Martin-Freville.
VEQET, *Peaux de phoque*, Paris, Autrement, 1988, traduit par Charles Weinstein.

WALSER Robert, *La promenade*, Paris, Gallimard, 1967.
WATSUJI Tetsurô, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS, 2011.
WHITE Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.
WISE Michael D., *Producing Predators, Wolves, Work and Conquest in the Northern Rockies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2016.

IMAGE

AKERMAN Chantal, *Œuvre écrite et parlée, 1968-1991*, Paris, L'Arachnéen, 2024.
ASSOCIATION VISA POUR L'IMAGE, *Visa pour l'image 2024 Perpignan* (catalogue exposition), Gand, Snoeck, 2024.
BACQUÉ Bertrand, **LIPPI** Lucrezia, **MARGEL** Serge, **ZUCHUAT** Olivier, *Montage, Une anthologie (1913-2018)*, Genève, HEAD-MAMCO, 2018.
BAZIN Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis, 2017.
BAZIN Philippe, **VOLLAIRE** Christiane, *Au milieu de nulle part*, Paris, Créaphis, 2012.
BOULLEAU Annick, *Passages du cinéma, 4992*, Paris, Ansedonia, 2013.
BOUTET Antoine, *Le Plein pays,* [documentaire], Redstar cinéma, 58 min., 2009 (sur Jean-Marie Massou).
BROUWEZ Céline, **PONSA** Marta, **RASSEL** Laurence, **SESSA** Alberta, *Chantal Akerman, Travelling*, Bruxelles, Paris, Bozar, Jeu de Paume, 2024.
CASTILLO Ramón, *Nemesio Antúnez*, Santiago du Chili, Fondation Nemesio Antúnez, 2019.
CASTILLO Ramón, *Raúl Zurita. Escritura Material*, Santiago du Chili, UDP École d'art, 2015.
DÉRY Louise, **DIDI-HUBERMAN** Georges, *Le Soulèvement infini*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2019.
DÉRY Louise, **GILI** Marta, *Enrique Ramirez, Êtres/lieux, Jardins migratoires*, Montréal, Arles, Galerie de l'UQAM, ENSP Arles, 2022.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Tables de montage, regarder, recueillir, raconter,* Caen, Imec, 2023.
FONTCUBERTA Joan, *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, 2022.
FRAMMARTINO Michelangelo, *Il Buco*, Les films du losange, 93 min., 2021.
FRANK Robert, *Les américains*, Paris, Delpire, 1958.
GABISONIA Nino, « Jacob Holdt - a vagabond with camera », *Metal Magazine*, [en ligne], mars 2020, https://metalmagazine.eu/en/post/interview/jacob-holdt.
GIRARDIN Daniel, **PIRKER** Christian, *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes Sud, 2003.
GRAHAM Paul, *The Whiteness of the whale,* Londres, Mack, 2015.
GODARD Jean-Luc, *Histoires du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.
HAUG Steffen, « Bilderfahrzeuge » and « Bilder Omnibus » – a manuscript by Aby Warburg from 1906. *Hypothèse*, 2019, https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/3329
HOLDT Jacob, *American Pictures*, Copenhague, American Pictures Foundation, 1985.
LAVIGNE Emma, *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
LÉLU Thomas, *Manuel de la photo ratée*, Paris, Léo Scheer, 2013.
LOUBIÈRES Olivier, *Être pierres*, Yssy Labba, 20 min., 2022 (sur Roger Rousseau).
MEISELAS Susan, **GILI** Marta et **GUERRA** Carles (Préface), *Médiations*, Paris, Barcelone, Jeu de Paume, Fondation Tapies, 2018.
MEISELAS Susan, *Nicaragua*, Paris, Herscher, 1980.
MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015.
OBRIST Hans Ulrich, *Pierre Huyghe*, Londres, Arles, Serpentine Galleries, FOndation Luma, 2019.
POUILLAUDE Frédéric, *Représentation factuelles*, Paris, Cerf, 2020.
RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Paris, P.O.L., 2008.
SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, traduit par Marie Muracciole.
SEKULA Allan, *Okeanos*, Berlin, Sternberg Press, 2017.
SEKULA Allan, *Fish story*, London, Mack, 2018 [Third revised English Edition].
SEKULA Allan, **BURCH** Noël, *The Forgotten Space*, [documentaire], Icarus Films, 112 min, 2010.
SHIRAS George, *Hunting wild life with camera and flashlight, volume 1 et 2*, Washington, National Geographic, 1936.
SZENDY Peter, *Pour une écologie des images*, Paris, Minuit, 2021.
TURINE Gaël, *Opioïdes, les ravages de la trang*, Paris, CDP, 2024.
VALLÈS-BLED Maïthé, *Agnès Varda, y'a pas que la mer*, Sète, Musée Paul Valery, Au fil du temps, 2011.
VAN DENDEREN Ad, *Stone*, Amsterdam, FW: Book, 2017.
VOSS Sonia (dir.), **BAILLY** Jean-Christophe, *George Shiras, L'intérieur de la nuit*, Paris, Xavier Barral, 2015.
WENDERS Wim, *La Logique des images*, Paris, L'Arche, 1990.
YAGHOBZADEH Alfred, *Le Corps des femmes Yézidies comme champ de bataille*, Paris, CDP, 2015.



ROUBAIX LA PLUS PETITE GALERIE DU MONDE (OU PRESQUE)
EXPOSITION *BAIN D'ESSAI*
210601-30_Jour clair bleu acier, le mur de montage

SÉISME. TERRES D'ACHAB

TABLE

CRÉATION PERMANENTE
IMAGE
MÉTHODE

I MÉTAMORPHOSES ET DISPARITIONS 5
1 SOUFFLE 6
II LES TERRES D'ACHAB 9
2 LA CARTE 10
3 ÉTYMOLOGIE DES TERRES D'ACHAB 12
III PROLOGUE 17
4 VOIX 18
5 LECTURE 26
6 ÉCRITURE. 28
7 FAIRE AVEC DES IMAGES USÉES 30
IV LES ÊTRES. 35
8 ÊTRE 36
V LES PIERRES 53
9 PIERRES 54
VI L'IMAGE MINÉRALE 63
10 L'INACTUEL 65
11 TOPONYMIE ET MÉSOLOGIE DES PIERRES 65
12 LES INVARIABLES 66
13 ORDINAIRE MINÉRAL 67
14 COMME UN LEGO MAIS SANS MÉMOIRE 68
15 DISSOLUTION 70
16 EXTRACTION. 71
17 PHILOSOPHIE DE L'ÉBOULIS 72
18 PASSEURS DE PIERRES 73
19 INTIFADA 74
20 SYNGUÉ SABOUR 75
VII ÉPILOGUE 77
21 L'AURORE 78
22 OSSAU (HÉLÈNE ET DIDIER SORBÉ) 79
23 LA CAGE À OURS. 80
24 LES CONDITIONS DE L'EXPÉRIENCE, (PREMIÈRE APPROCHE DE LA MÉTHODE MELVILLE) 81
VIII L'EAU DURE 83
25 0,91 G/CM³ 85
26 LA RAME D'ULYSSE 86
IX LA CONSTRUCTION DU LANGAGE 87
27 JEAN WORDS AS PERFORMANCE 88
28 MARIE « AU TERRAIN SÉRENDIPE » 101
29 CHRISTIAN LES CELLULES 102
X MÉTHODE MELVILLE 107
30 OÙ ? QUOI ? COMMENT ? 108
31 INTRODUCTION DESIGN CONVIVIAL ET DISPOSITIF PÉDAGOGIQUE 109
32 CORPUS D'ÉTUDE 115
33 ARTISTE / CHERCHEUR·E – LE DIAGRAMME 117
34 MÉTHODE MELVILLE 119
35 PRÉPARER 122
36 TRAVAILLER S'ENGAGER. 125
37 TRAITER LES DONNÉES 132
38 RÉCEPTIONS ET CONCLUSIONS 136

XI LA TRADUCTION 143
. 39 OUIJA 144
. 40 LES PIERRES 146
. 41 LA TRADUCTION 147
. 42 LE PARAÏS 150
. 43 LE MANTEAU 151
. 44 GIONO NOTRE GRAND TRAGIQUE . . 152
. 45 BLANCHE 153
. 46 LA TERRE AGRICOLE 154
. 47 LA BRANCHE 156
. 48 LURE 158
. 49 LA PLAQUE DE PLÂTRE 159
XII L'IMAGE ANIMALE 161
. 50 INTRODUCTION 164
. 51 IMAGE-CONTENEUR ET IMAGE-SENSIBLE . . 165
. 52 SOUMISSION ET MUTINERIE . . . 167
. 53 IMAGE-REBELLE ET IMAGE-VÉHICULE (BILDERFAHRZEUGE) 169
. 54 IMAGE-BARILS 170
. 55 CHASSE, CHAIR ET IMAGE-ANIMALE . . 171
. 56 ENSEMBLE 175
. 57 CHASSE ET RÉVOLUTION: ARMER LE REGARD . 176
. 58 CHASSE ET ANTHROPOLOGIE: UNE LUMIÈRE DANS LA NUIT 177
. 59 LE PARADOXE DE L'INSTANT 182
. 60 DURÉE ET IMAGE-ANIMALE (CONCLUSION). . 184
XIII LE PACIFIQUE 187
. 61 LA ROUTE 188
. 62 COBQUECURA 190
XIV PÊCHEURS-MAÇONS-CHASSEURS . . . 193
. 63 LE CUBE 194
. 64 LES PÊCHEURS DE COCHOLGUE /TSUNAMI . 198
. 65 L'ANCIEN PORT BALEINIER DES FRÈRES MACAYA . 204
. 66 FERNANDA 205
. 67 LE ROCHER AUX OISEAUX . . . 208
. 68 LES RETROUVAILLES 209
XV PUERTO MONTT 211
. 69 LES CHIENS 212
. 70 LES OTARIES 213
. 71 L'EMBARQUEMENT 214
XVI LES TERRES ENTRE LES MERS 219
. 72 LES MOUETTES 220
. 73 L'ESCALE 222
. 74 CHAITEN (LES PIERRES NOIRES) . . . 224
. 75 L'ARBRE CASSÉ (TREMBLEMENT DE TERRE) . 225
. 76 LA CALE 227
. 77 ROBERTO ET LE GOLFE DE CORCOVADO . . 228
. 78 LE DERNIER VOYAGE 233
XVII COMME SI LE TEMPS POSAIT UNE QUESTION À L'EAU . 235
. 79 HITO CERO 236
. 80 LA MINGA DE COLOANE (QUEMCHI) . . 240
. 81 LES FILEUSES DE LAINE DE LA MAISON DE COLOANE 242
. 82 GLORIA 244
. 83 REINHARD 246
. 84 LA RUE DE NUIT 251

. 85 ROSARIO 252
. 86 CHEPU LES ABORDS DE LA FORÊT PRIMAIRE . 254
. 87 LE HANGAR, L'ARBRE, LA BARQUE ET LE CONTAINER 256
. 88 ALFREDO, CAROLE, LE RYTHME ET L'IMPROVISATION 260
XVIII TIRÚA ET LA DÉSOLATION 263
. 89 RUTA V 264
. 90 L'ÉCHEC. 266
. 91 LA PETITE PÊCHE. 268
. 92 ENVOYER MELVILLE À MOCHA . . . 274
XIX LES PRIURES 279
. 93 LE DEMI TOUR 280
. 94 LE FILET. 284
. 95 LES CAILLOUX VIVANTS (LES PRIURES) . . 285
. 96 JAVIER 291
. 97 LE SQUELETTE 292
. 98 LE LOGIS 293
XX MOCHA 295
. 99 LA BARQUE (EAU DURE) 296
. 100 PEUT ÊTRE 300
. 101 MOCHA 302
XXI LES TERRES AGRICOLES 307
. 102 EL CARMEN 308
XXII LES PORTS 315
. 103 QUINTAY L'IMAGE-BARIL VERSUS IMAGE-ANIMALE 316
. 104 VALPARAISO L'IMAGE-CONTENEUR . . 319
. 105 L'IMAGE-MUTINERIE 321
XXIII LE CENTRE DES TERRES INVERSÉES . . . 325
. 106 BERNARDITA 326
. 107 RAMON 336
. 108 CHAMBRE D'ÉCOUTE ET ÉCRITURE MATÉRIELLE . 338
XXIV IMAGE HYPER-NORME IMAGE IN-HUMAINE . . 343
. 109 POUR COMMENCER. 344
. 110 NORMALITÉ ET POUVOIR DES IMAGES . . 344
. 111 IMAGINER UNE IMAGE HYPER-NORME . . 346
. 112 IMAGE SENSIBLE 347
. 113 HYPOTHÈSE D'UNE IMAGE IN-HUMAINE . . 348
. 114 IMAGE HYPER-NORME *VERSUS* IMAGE IN-HUMAINE 348
. 115 GISÈLE[S] FOR EVER 349
. 116 SUPER POUVOIRS HYPER-NORMES . . 350
. 117 DRÔLE DE SITUATIONS 353
. 118 FUCK REALITY 354
. 119 ON NE JOUE PLUS 358
. 120 CRUAUTÉ DU RÉEL ET HYPER-NORME . . 359
. 121 LE SANG VERSÉ 360
. 122 CE QUI NE PEUT ÊTRE NORME . . . 361
. 123 LA PLACE DU PHOTOGRAPHE . . . 364
. 124 IMAGE ADOPTÉE 366
. 125 IMAGE INCARNÉE 369
. 126 DISPOSITIONS DISPONIBILITÉS . . . 371
. 127 ZONE SENSIBLE 373
XXV PREMIÈRE TERRE DU PEQUOD 377
. 128 « PORTER SON UNIVERS » 378
. 129 RÉPARATION 384
. 130 LOUISE LES SUJETS VEULENT ENTRER . . 390

. 131 MICHÈLE « PISTES DE RÉFLEXION »
LE CONTEXTE ET L'APPAREIL . . . 392
. 132 BOROMÉE LA CHAMBRE AVANT LA PANDÉMIE . 394
XXVI DEUXIÈME TERRE DU PEQUOD 399
. 133 SCOTT CHIMEDA ET RÉCONCILIATION . . 400
. 134 MIKE ET ANNA LE LAC ESHKEWESING GANGWENINDAM
. (« SECOND TREMBLEMENT DE TERRE ») . . 402
. 135 LE BROCHET CONSTITUTION ANISHINAABE . 405
XXVII ACHAB LA GUERRE DES PIERRES 407
. 136 CALDERON HONDO LE CENTRE DU CRATÈRE . 408
. 137 ACHAB UNE IMAGE PERDUE DE JOHN HUSTON . 410
. 138 ACHAB ET LA GUERRE DES PIERRES (LAPIDATION) 415
. 139 LE CACHALOT DES CHARPENTIERS (STRUCTURE I) 418
. 140 LA MAISON EN CONSTRUCTION (STRUCTURE II) . 419
. 141 LA MAISON DÉMONTÉE (STRUCTURE III) . . 420
. 142 LA TOILE D'ARAIGNÉE (STRUCTURE IV) . . 421
. 143 WIM (STRUCTURE V) 422
XXVIII LES CHARPENTIERS 425
. 144 ALBAOLA FAKTORIA ET LE SAN JUAN . . 426
. 145 LE PHARE 436
. 146 MIKEL PRÊCHE ET PÊCHE . . . 438
XXIX PIERREFEU 441
. 147 JEAN SUITE FRAGILE 442
. 148 BOIS PIERRE PAPIER 450
XXX MONDE MOBILE 453
. 149 BLANC 454
. 150 PETER SNOWMELT 460
XXXI DISPOSITIFS MÉSOLOGIQUES : CONDITIONS, DISPOSITIONS,
DISPONIBILITÉS 465
. 151 INTRODUCTION 466
. 152 CHASSE ET DISPOSITIF PHOTOGRAPHIQUE . 467
. 153 CONCEPTION MÉSOLOGIQUE DU DISPOSITIF,
CONDITIONS ET DISPONIBILITÉ . . . 471
. 154 IMAGE CONVIVIALE ET DIMENSION PERFORMATIVE
DU DISPOSITIF 475
. 155 L'EXPÉRIENCE FILMIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION COMME
. MODE D'APPLICATION DU DISPOSITIF MÉSOLOGIQUE 478
. 156 DIFFÉRANCE ET AUTONOMIE CRÉATRICE DU DISPOSITIF 481
. 157 LA FEMME TOMBÉE DU CIEL . . . 481
. 158 DANSE, ENTENTE ET TRADUCTION . . 484
XXXII MORPHOGENÈSE DES VULNÉRABLES . . . 487
. 159 LE MONSTRE 488
. 160 TEMPS LIQUIDE TEMPS MINÉRAL . . 494
. 161 LA CHASSE 496
. 162 MÉSOLOGIE DES TERRES D'ACHAB « TROISIÈME JOUR » 500
XXXIII CONDITIONS D'USAGE DE LA MÉTHODE MELVILLE . 511
. 163 LA MÉTHODE COUTEAU SUISSE . . . 512
. 164 1 - RECHERCHE ET APPRENTISSAGE . . 513
. 165 2 - PRODUCTION DE SAVOIR PRODUCTION DE FORME 513
. 166 3 - POLYVALENCE 514
. 167 4 - CONVIVIALITÉ 514
. 168 5 - ÉCOPÉDAGOGIE MÉSOPÉDAGOGIE . . 515
. 169 6 - PRINCIPE D'ÉQUIVALENCE . . . 515
. 170 7 - L'IMMERSION. 516

171 8 - DEHORS ET MOBILITÉ 516
172 9 - L'IMPRÉVISIBLE 516
173 10 - LE RISQUE 516
174 11 - LE TRAVAIL L'ENDURANCE . . . 517
175 12 - EXPÉRIENCE ET PERFORMANCE . . 517
176 13 - LA DISPONIBILITÉ, L'ÉCOUTE, L'ATTENTION . 518
177 14 - LA PRÉPARATION 518
178 15 - LE JEU 519
179 16 - L'ALIMENTATION 519
180 17 - LA PENSÉE COLLECTIVE 519
181 18 - CONVIVALITÉ, INCLUSION, HORIZONTALITÉ . 520
182 19 - L'ÉCOUTE 520
183 20 - LA DISCUSSION 521
184 21 - LA CONSIDÉRATION 521
185 22 - LA CRÉATION PERMANENTE 521
XXXIV DERNIÈRES RÉPLIQUES 523
186 GROUPE MOBILE . . . . . .
EXTRAITS 529
BIBLIOGRAPHIE 530

Cet ouvrage est le cinquième et dernier volume du projet de recherche Moby-Dick (2017-2024), développé par le *Laboratoire des objets libres*, projet artistique, pédagogique, scientifique et collectif, de recherche expérimentale, rattaché à l'Unité de Recherche ARTES de l'Université Bordeaux Montaigne.

Toutes les ressources sur :
https://www.mobydickproject.com

Cycle Moby-Dick :
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.
Vol. 5 : *Séisme. Terres d'Achab. Création permanente, image, méthode*, 2025.

Un livre conçu, écrit et composé par :
Pierre Baumann

Films :
L'ensemble des films courts associés au livre sont consultable sur la page du projet Moby-Dick : https://www.mobydickproject.com/seisme/

Crédits photos (copyleft / creative comons) :
Sauf mention contraire, toutes les images sont de Pierre Baumann. Javier Jubilar : p. 226 ; Nicolas Frespech : p. 357, Musée McCord Stewart : p. 379-383, 524 ; Alethea Arnaquq-Baril : p. 384 ; Henry Brusse : p. 385 ; collectif Partita : p. 480, 484.

Crédits photos (copyright), courtoisie :
Antoine Boutet : p. 71 ; Ad Van Denderen : p. 73, 74 ; Alfred Yaghobzadeh : p. 75 ; Nicolas Caillant : p. 94, 95, 98 ; Elaine Harnett : p. 97 ; Christian Sardet : p. 104-105 ; Marie Faulon : p. 101 ; Allan Sekula Studio : p. 168 ; Laurent Askienazy : p. 351 ; Thomas Lélu : p. 353, 355, 375 ; Dina Litovsky : p. 354 ; Pyramide distribution : p. 360 ; Gaël Turine : p. 361-363 ; Paula Bronstein : p. 364-366 ; Susan Meiselas : p. 369, 370 ; Randa Mirza : p. 371, 372 ; Nicolas Floc'h : p. 374 ; Joar Nango : p. 388,389 ; Scott Duncan : p. 401 ; Peter Soriano : p. 460, 462, 463 ; Céline Domengie : p. 475.

Crédits photos (images empruntées avec bienveillance) : détails de *Hunting Wildelife…* : p. 178-181, 183 ; musée de Quintay : p. 316-318 ; Insta INA : p. 349 ; Insta Kristin Harila : p. 350 ; Insta Jessica Pommier : p. 350 ; Insta Aya Nakamura : p. 351 ; Insta Kim Kardashian : p. 352 ; Insta Léna Mahfouf : p. 353 ; Insta France Culture et Salomé Saqué : p. 357 ; Insta Brut : p. 358, 359 ; vidéogramme *Tracks* Joan Fontcuberta : p. 367 ; Insta Angèle : p. 373 ; Kent Monkman : p. 386, 387 ; Ravelo Corres et Cabrera Arenciba : p. 414, 418 ; photo Brancusi : p. 427.

Édition :
Conception graphique : Pierre Baumann
Relectures et corrections : Olivier Desmettre (éditions do), Nathalie Bourges.

Remerciements à :
l'UR ARTES 24141 et l'UFR Humanités de l'Université Bordeaux Montaigne, aux Presses Universitaires de Bordeaux, à la MSH Bx, aux photographes et artistes qui ont aimablement prêté leurs images, aux membres du comité scientifique, à toutes celles et ceux qui ont pris part à cette épopée et qui nous ont accueillis ici et là.

Les quatre chapitres sur l'image ont été construits ensemble, mais deux d'entre eux firent l'objet de publications indépendantes. Il en est de même pour l'un des deux chapitres sur la méthode. Le chapitre X, « Méthode Melville », est une version augmentée d'un texte paru dans l'ouvrage collectif *Enseigner le design : enjeux de démocratie*, Presses UTBM, dir. J. Didier et J. Dupont, 2025. Le chapitre XII, « L'image animale », est une version modifiée d'un texte paru dans le n°1 de la revue en ligne *Turbulences*, LESA, AMU, dir. J. Arnaud, D. Beyrouthy, A. Guilló, janvier 2024. Le chapitre XXXI, « Dispositifs mésologiques » est une version modifiée d'un texte paru dans le n°22 de la revue en ligne *Proteus*, dir. S. Bedard et M.-L. Delaporte, 2025. Je remercie les éditeurs d'avoir autorisé la reprise de ces textes dans le présent ouvrage.

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 de :
l'Unité de Recherche ARTES UR 24141 et l'UFR Humanités de l'Université Bordeaux Montaigne, ainsi que la MSH Bordeaux.

Avec l'apparition de :
Chloé Bappel, Tomas Smith, Étienne Beaudouin, Christine Bielle, Esther Pontoreau, Marlaine Bournel, Alice Camuzeaux, Camille Rousseau, Philippe Regnier, Simon Deniboire, Anne Wambergue, Sylvie Pivaudran, Boromée Baumann, Frédérique Baumann, Chloé Herdrich, Antoine Verdelle, Johanna De azevedo, Arnaud Barde, Clémence Foix, Stéphane Abboud, Jessie Rouet, Ely Mechain, Marie Félicie Queudelin, Pierre Bourdareau, Pénélope Pillas, Lisa Vallot-Levasseur, Marion Vales, Malvina Vales, Anne-Perrine Couët, Émilie Ramisse, Alice Vivancos, Guillaume Delamarche, Christian Sardet, Michel Guérin, Marie Faulon, Sacha Baumann, les pêcheurs de Cocholgue, Fernanda Silva Andrades, Roberto Vasquez, Rosario Ateaga, Gloria Howes, Reinhard Fitzek, Alfredo Atucha, Carole Andreucci, Bernardita Croxatto Díaz, Ramon Castillo, Wim Geirnaert, Louise Déry, Scott Duncan, Anna Cote, Mike Diabo, Adrian Abboud Lopez, Mikel Epalza, Jean Dupuy, Olga Adorno, Pierre-Damien Huyghe, Peter Soriano, Anna Consoni, Elina Moreno, Sara Nebra, Jaulène Lachaud, Manon Guenard, Collectif Partita : Alexandra Anikieva, Chaza Ayoub, Klara Babin, Pierre Baumann, Camille Boivin, Alice Chan-Ashing, Claire Commes, Heidi Barré, Sixtine Camara-Loza, Laure Greletty, Anne-Claire Gousset-Lacroix, Elina Moreno, Apolline Satta, Liliko'i Schneiders, Antoine Parouty.

Impression :
Ouvrage tiré à 500 exemplaires.
Composé en caractères Univers, sur papier Sirio color caffe, 350 g/m² et Amber graphic, 120 g/m².
Achevé d'imprimer en janvier 2025,
sur les presses de l'Imprimerie Escourbiac,
81300 - Graulhet - France.

2025
PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX
Université Bordeaux Montaigne,
33607 Pessac Cedex - www.pub-editions.fr

ISBN -979-10-300-1150-0