

Variabilité, mutations, instabilité des créations contemporaines

sous la direction de

Christine Buignet, Anne Favier, Carole Nosella



ARTS 

ARTS

série Histoire, théorie et pratique des arts

Variabilité, mutations, instabilité des créations contemporaines

sous la direction de

Christine Buignet, Anne Favier, Carole Nosella

2021

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Cet ouvrage a été réalisé grâce au soutien
du CIEREC (Université Jean Monnet, Saint-Étienne)
et du LESA (Aix Marseille Université)

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup
facebook.com

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Moby-Dick, le loch et la ligne

Mesure et variabilité de l'expérience artistique¹

PIERRE BAUMANN

Université Bordeaux Montaigne, CLARE (équipe ARTES), Bordeaux, France

Hypothèses en forme de didascalie

Quand tout varie, quand tout bouge, quand tout vacille, on tend à penser qu'il n'y a plus de repère stable. Autour de 2020, quand l'effondrement caractérise nos sociétés, nos écosystèmes et notre planète en déclin sous les actions néfastes de l'humanité, poser la question de l'instabilité des créations contemporaines met donc ces productions au cœur même des enjeux planétaires et pose par conséquent la question de la place de la création au sein du monde vivant. La question prend ainsi à parti les acteurs de l'art, les artistes, les commissaires et tous ces espaces qui « mettent » en œuvre des productions matérielles, immatérielles, stables ou instables, et incontestablement leur demande de « prendre position ». Quelle place pour l'art ? Quelle forme d'engagement ? Il y a donc dans l'ère du temps le sous-entendu pressant – est-ce aussi une question de circonstance assujettie aux injonctions utilitaires ? –, que l'art est une arme de combat particulièrement mobile et nécessaire aujourd'hui pour lutter contre les inégalités sans cartouche ni fumigène. Cette question essentielle n'est pas l'objet de ce qui suit, mais elle en dessine son arrière-plan.

Le projet ayant donné lieu à cet ouvrage proposait d'interroger la variabilité en prenant appui sur six critères : 1° la variabilité inhérente à l'œuvre, 2° la variabilité des supports, 3° la variabilité de l'exposition des œuvres (au sens large), 4° l'influence des modes de transit sur l'apparition des œuvres, 5° la variabilité des médiums et 6° dans le contexte présent, la variabilité des formes de restitution de ces études de la variabilité. En somme, ce dernier point souligne que le facteur même d'analyse et de restitution de la variabilité est, lui aussi, variable ! Œuvre, supports, monstration, déplacement, médiums, restitutions, ainsi repérés, placent le problème de la variabilité au cœur d'un

1 Cet article est également consultable sous sa forme vidéo à la page : <https://vimeo.com/339758425>.

écosystème, qu'on pourra aussi appeler *pattern*², qui tente, en somme, de voir large et de ne rien négliger de ce qui interagit avec l'objet de création. L'hypothèse formule donc ce qu'on pourrait appeler, sur le modèle de Philippe Descola, une «écologie des relations» qui met au centre de cet environnement des objets anthropologiques assez particuliers que sont les œuvres d'art³. Dans la continuité des travaux que je conduis depuis quelques temps sur le déplacement des dimensions des objets artistiques, d'une part, vers l'espace de la recherche et, d'autre part, dans un champ anthropologique élargi, force est de constater que la première expression de la variabilité se dégage des objets pour lesquels il est difficile de dire s'ils sont «d'art», «de recherche» ou communs et, de surcroît, de qui ils émanent – d'un artiste, d'un chercheur ou ni de l'un ni de l'autre. On a désigné par ailleurs, pour en faciliter l'usage et l'étude, ces objets que Donald Judd en son temps avait commencé par appeler «spécifiques», d'«objets libres⁴», c'est-à-dire des objets à la forte capacité migratoire quant à leurs fonctions et usages. S'ils sont libres, c'est qu'ils ont du jeu. Plus précisément, la conception de ces objets libres, à l'angle des travaux d'Alfred Gell sur l'*agentivité*, donne à considérer le «réseau de l'art⁵» (*art nexus*) de Gell de manière élargie, c'est-à-dire dans un contexte où le réseau impliqué n'a pas nécessairement à répondre à la reconnaissance artistique. Autrement dit, puisque l'esprit est ici à la synthèse, c'est de l'instabilité même de la chose nommée dont il est question.

Tout le problème n'est pas tant d'accepter l'indétermination du nom de l'objet (c'est une œuvre, un outil, «c'est quoi ce truc?», etc.) mais plutôt de chercher à connaître en détail sa vraie nature (une image, une forme en bois, une donnée numérique, etc.), sa

- 2 Le mot *pattern* renvoie ici à son usage en anthropologie (cf. Benedict Ruth, *Pattern of culture*), pensé comme une figure de répartition ou un modèle de structure.
- 3 Je reviendrai sur la définition même de ces «objets artistiques».
- 4 On a pu observer combien les contours d'un objet libre sont difficiles à cerner, tout compte fait tout autant que ceux de l'œuvre d'art. Je rappellerai que j'ai construit cette notion en particulier à l'appui du *Groupe mobile* de Brancusi (1917), forme née dans l'atelier, instable, analytique et programmatique. Les objets libres ce sont des objets qui sortent du champ de définition d'une œuvre d'art (même si parfois ils en ont l'apparence) parce que leur fonction (anthropologique) n'est pas la même : ce sont notamment des objets qui servent à produire de la recherche (en répondant aux critères de la recherche). Ce sont aussi des objets qui n'ont pas forcément vocation à remplir la fonction d'œuvre d'art mais qui convoquent la créativité artistique dans un domaine utile à d'autres usages (anthropologiques). Exemple : une rame faite avec un os.
- 5 Cf. Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009. Ce «réseau de l'art», qui détermine le fait qu'une œuvre d'art est reconnue comme telle, implique l'*indice*, l'*artiste*, le *destinataire* et le *prototype* et s'instruit à partir la prise en compte de ce réseau de relations. Si cette forme d'écologie de l'art n'est pas tout à fait inédite (pour seul exemple Thierry de Duve avait notamment nommé à partir de l'étude du *readymade* l'intime relation entre l'objet et ses destinataires au seuil limite de son énonciation, dans *Résonances du readymade*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989) l'approche de Gell permet de dissocier en particulier la valeur esthétique d'un objet de sa fonction artistique.

*transitivité*⁶ et de surcroît ce qu'on peut alors en faire dans des contextes très différents (la polyvalence renvoie aussi à une valeur variable). L'enjeu serait donc d'assumer l'indéfinition initiale – qui résulte pour beaucoup de la variabilité – comme moteur pour paradoxalement augmenter la sensibilité de l'analyse : l'étrangeté de ce qui résiste à toute identification aspire les regards neufs. Dans un milieu étranger ou instable, les sens sont aux aguets, chaque détail est plus saillant, tout gagne en importance. Une chose qui change nécessite des regards toujours renouvelés. On ne peut pas se contenter de considérer une seule fois une situation⁷.

Dans ce contexte l'analyse se rapporte à la compréhension de la valeur de chaque chose, de chaque détail, aussi infime et mouvant soient-ils en relation avec le *pattern* considéré. Il ne s'agit pas tant d'une valeur monétaire, que d'une valeur d'usage, voire d'usure, c'est-à-dire qui permet d'estimer son importance au regard de l'usage qu'on peut en faire (l'employer, se situer, comprendre ce qu'il apporte à l'écosystème, etc.), de sa faculté de résistance à l'érosion et le cas échéant, ce que ça rapporte (l'usure vue comme fructification)⁸. On peut donc considérer que la question de la variabilité des expériences artistiques pose une question importante, qui est celle de la mesure.

De surcroît, la liquidité, dont l'une des principales propriétés est la variabilité, j'y reviendrai, constitue un symptôme caractéristique de notre civilisation, comme l'a développé Zygmunt Bauman. Umberto Eco commente le travail de ce dernier dans *Chronique d'une société liquide*. Il s'interroge sur les alternatives à cette précarisation

- 6 J'aimerais m'attarder un instant sur ce terme «transitivité» qui se réfère d'abord ici aux travaux de Christine Bignet sur les images en transit, ces images qui ont une grande capacité migratoire et en particulier un lien fort aux nouvelles technologies. Ensuite, cette mobilité libre induit une relation prononcée entre une action (un verbe) et un objet (son complément), le sens même de l'analyse étant de jauger comment cet échange (ou flux) acte-objet agit sur autre chose.
- 7 Force est de constater que considérer la variabilité à l'angle du changement et de la transformation ouvre une perspective particulièrement *inactuelle* et le *Yi King* (*Livre des changements*), cher à John Cage, en constitue l'une des expressions les plus saillantes. Peut-être pourrait-il être un instrument utile à la compréhension de la situation d'épuisement des ressources et d'effondrement circonstancielle tout à fait inédite. La liquidité n'est pas en cette circonstance horizontale, mais ruisselante. À cette situation correspond, parmi les 64 hexagrammes contenus dans le livre, *l'usure* (hexagramme 23, sur lequel je tombe en ouvrant l'ouvrage au hasard, méthode peu orthodoxe d'employer le manuel). Le commentaire relève le nécessaire retour sur soi : «le peu de force dont on dispose ne permet pas d'agir sur la situation. [...] la restriction de l'activité est une opportune mesure de consolidation.» *Yi King, le Livre des changements*, analysé et commenté par Cyrille J.-D. Javary, Pierre Faure, Paris, Albin Michel, 2012, p. 388. Autrement dit, synthétisent encore les commentateurs, «Au cœur de USURE, il y a ÉLAN RÉCEPTIF. Au cœur d'une période d'élagage, il y a disponibilité, consentement et adaptabilité aux circonstances. Dans cette phase de repos symbolisée par le lit, l'apaisement permet de refaire ses forces et d'effectuer la transition entre l'acceptation d'une fin et la préparation d'un renouvellement.» (p. 397).
- 8 Je me réfère là aux travaux que nous avons conduits avec Amélie de Beaufort entre 2013 et 2016 sur l'usure, étudiée pour sa double dimension, l'une relative à l'érosion (usure d'usage), l'autre à l'excès de profit (l'usure usuraire). Pierre Baumann, Amélie de Beaufort, *L'Usure, excès d'usage et bénéfices de l'art*, Bordeaux/Bruxelles, PUB-ARBA, 2016.

(liquéfaction) de nos sociétés : « Y a-t-il un moyen de survivre à la liquidité ? Il y en a un, et il consiste précisément à se rendre compte que l'on vit dans une société liquide qui requiert, pour être comprise et peut-être dépassée, de nouveaux instruments⁹. »

Pour la comprendre, pour *faire avec*, voire pour la dépasser, si la création de nouveaux instruments ouvre la voie à des propositions inédites qui restent à concevoir, parmi eux tous ceux qui contribuent, par la mesure, à une meilleure compréhension et un meilleur usage de ce monde liquide, me paraissent particulièrement intéressants à étudier dans le cadre de la présente réflexion. Telle est la thèse de cette proposition que de tester les dimensions de l'exercice de la mesure avec et à bord d'un instrument qui arpente le liquide, le Pequod. Quoi de plus littéral puisque Le Pequod est le navire baleinier où se déroule l'intrigue melvillienne du roman *Moby-Dick*¹⁰ ? *Moby-Dick* décrit le funeste destin de sa circumnavigation planétaire faite d'errance et de complications¹¹. Pour en observer les traits, passée cette longue didascalie, elle-même assortie de longues notes de bas de pages, je dérogerai au format d'usage de l'article scientifique en adoptant un dispositif qui me permettra de surcroît de tester le point 6 du présent projet éditorial : étudier la variabilité par un processus qui lui-même est variable. Ce format est un flux vidéo accompagné d'un récit concis. Ces premières « images en transit » (Buignet) proviennent des travaux de recherche-action conduits dans le cadre du projet *Moby-Dick*¹² et reviennent sur un peu plus d'une année, entre 2019 et 2020, passée sur le terrain à pister les traces de Melville et du cachalot blanc. Issues de ce voyage, elles font partie d'une variation documentaire en cours d'écriture qui devrait permettre, si tout va bien, de proposer une réécriture de *Moby-Dick* à paraître en 2021. Il s'agit donc ici d'un fragment de variation. Cette variation vidéo, ainsi que les nombreuses ramifications de ce projet sont consultables en ligne¹³. Cet article présente des photo-

9 Umberto Eco, *Chronique d'une société liquide*, Paris, Grasset, 2017, p. 11.

10 Herman Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2006, Quarto, 2018, (traduction Philippe Jaworski). Édition originale publiée en 1851.

11 Où rien ne va, Achab engage délibérément son tour du monde à contresens, d'Ouest en Est pour croiser le sillon de Moby Dick en plein cœur du Pacifique. Nuance terminologique : *Moby-Dick* (avec trait d'union), renvoie au roman. *Moby Dick* (sans trait d'union) se réfère au nom de l'animal. Telle fut la méthode employée par Melville.

12 Ce projet est conduit à l'université Bordeaux Montaigne, unité de recherche CLARE. Le site dédié au projet est accessible ici : <https://www.mobydickproject.com/>. Le projet *Moby-Dick* étudie comment les objets de création, construits avec ou en dehors de l'art, exploitent la créativité comme un facteur d'amélioration des équilibres sociaux, de renforcement des attentions à l'égard des enjeux environnementaux, écologiques, éthologiques, anthropologiques et esthétiques. Cette recherche-action développe des travaux basés sur l'expérimentation et des missions exploratoires. Elle donne à penser l'œuvre de Melville comme un monde mobile à cartographier, qui délivre des clés pour comprendre les grands basculements contemporains et notre rapport à l'art. Il n'est plus question d'œuvres, mais d'objets anthropologiques particuliers, dits « libres » ou parfois « intermédiaires » qui contribuent à une meilleure connaissance du rapport entre expérience du geste et construction de la pensée.

13 Ressource vidéo consultable en suivant ce lien : <https://vimeo.com/339758425>.

grammes et les textes de ce document vidéo qui fut diffusé à Saint-Étienne en juin 2019 à l'occasion du colloque qui a donné lieu, en grande partie, à la présente édition. Il s'agit donc là d'une variation d'une première variation, elle-même partie d'un ensemble plus vaste de variations autour d'un modèle de variabilité exemplaire, *Moby-Dick*.

En revanche, ce qui ne varie pas, c'est la volonté de chercher à mesurer les intensités des objets qui traversent le roman pour tenter de comprendre comment cette lecture participe à la compréhension du monde de maintenant, à partir de la construction de nouveaux instruments libres, polyvalents, résilients¹⁴ et mobiles.

Prologue



1. Casa Poli, Coliumo, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

La variable a quelque chose d'écologique ou de mésologique, en somme ça ne fait pas que varier pour le plaisir, ça varie sous l'influence de facteurs internes (à l'œuvre, l'organisme ou l'objet concerné) ou externes (l'environnement). Il faut donc d'abord se poser la question, pourquoi ça varie ?

Exemple : ma température augmente, si la température externe augmente. Mais ce peut être pour de multiples autres raisons. Plus il y a de facteurs influents, plus les

14 Je développe dans un autre texte à paraître à l'automne 2020 dans l'ouvrage *Chercher Melville, recherche en arts par le terrain*, Pessac, PUB, 2020, l'idée que la vidéo est un instrument résilient capable d'encaisser des chocs et de faciliter la régénération des formes dès lors que le milieu s'y prédispose à nouveau.

raisons de la variabilité augmentent et plus il est difficile de savoir pourquoi ça varie. Se contenter de constater cette variabilité est une chose, chercher à comprendre cette variabilité en est une autre. La première action qui aide à comprendre la variation, c'est donc de mesurer celle-ci. Aussi l'étude de la variabilité va-t-elle assez logiquement avec l'étude de sa mesure. Comment fait-on pour trouver des repères, pour rétablir des équilibres là où tout change ? Comment fait-on pour maintenir un bon équilibre de vie ?

N'y a-t-il pas là le symptôme néfaste d'une société qui inexorablement ne fait rien d'autre que faire fondre le monde, écologiquement, politiquement, anthropologiquement, socialement, matériellement ? Zygmunt Bauman a consacré une grande partie de sa vie à étudier la fin des utopies qui caractérise nos sociétés liquides. Pour Zygmunt Bauman, cette liquidité résulte de cinq ruptures.

La première vient du fait que nos sociétés n'ont plus les moyens de maintenir un état durable et elles sont en train de passer d'une phase «solide» à une phase «liquide¹⁵».

Deuxièmement «pouvoir et politique sont en instance de divorce¹⁶». Les politiques conduites localement (un état et un autre) n'ont pas les moyens d'agir correctement à l'échelle planétaire.

Troisièmement, «La "société" est de plus en plus envisagée et traitée comme un "réseau" plutôt que comme une "structure", et encore moins comme un "tout"¹⁷.» Il n'y a plus de «communauté».

Quatrièmement, nous vivons dans des sociétés qui raisonnent à court terme, qui misent sur «l'oubli» plus que sur les «connaissances acquises».

Cinquièmement, «la responsabilité de la résolution des difficultés causées par le caractère changeant et insaisissable des circonstances repose désormais sur les épaules des individus, censés exercer leur "libre choix" et en supporter entièrement les conséquences¹⁸».

Rien de réjouissant donc, pourtant on sait que cette lecture n'a rien de marginal¹⁹.

Aussi, dans ce contexte peu réjouissant, il faut se rendre à l'évidence que si notre manière d'appréhender la variable s'en tient à de la passivité, on se dérobe à notre responsabilité de penser l'art, comme le reste, c'est-à-dire avec écoute, mesure, raison, réserve et adresse.

En tout cas, Zygmunt Bauman nous y invite : «Après tout, les ruptures énumérées plus haut ont pour effet de nous obliger à agir, à projeter des actions, à en

15 Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaires*, Paris, Seuil, 2007, p. 7.

16 *Id.*

17 *Ibid.*, p. 9.

18 *Ibid.*, p. 10.

19 Par exemple, cf. Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes, résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2013.

prévoir les pertes et profits et à en évaluer les résultats, et ce dans des conditions d'incertitudes endémiques²⁰. »

Au risque d'enfoncer des portes ouvertes, il me semble que la recherche en art et la création doivent contribuer activement à la conception d'objets artistiques, qu'elles qu'en soient leurs formes, qui prennent en compte les dangers de la variabilité permanente, les enjeux d'une réelle économie de moyen, du retrait, de l'analyse et de l'écoute. Ceci n'est pas sans conséquence sur la manière de penser l'art et l'artiste. Je n'ai pour l'instant pas tous les éléments suffisants pour répondre, mais on voit bien comment aujourd'hui nombreuses sont les positions artistiques qui abandonnent le clivage entre artiste et recherche, entre art et vie (et ce depuis un siècle), qui redessinent des figures de l'artiste en dehors des économies identitaires, productivistes, consuméristes et mercantiles telles qu'elles sont encore valorisées par l'essentiel de nos économies culturelles. Les objets qui sont produits ne sont plus seulement des objets artistiques, ils sont plus que des *objets spécifiques*, ils sont souvent *intermédiaires* et *libres*, parfois sans propriété, parfois même profondément inoriginaux. Ce ne sont plus des œuvres d'art, leurs auteurs ne sont plus des « artistes ». Ce sont des gens qui font, pensent, évoluent, mesurent, transmettent et bougent avec les richesses de la créativité. Cela ne signifie pas que tout est dans tout, mais qu'il est nécessaire de se désemparer d'un certain nombre de principes acquis, parce qu'ils sont pour partie devenus inopérants.

Il existe de nombreux exemples qui incarnent ce positionnement, le collectif d'artistes *microsillons* qui conduit depuis plusieurs années un travail sur le pédagogue Paulo Freire en est un²¹.

Mais dans le cas présent, il est un autre modèle qui incarne assez bien les méandres de la variabilité. Ce modèle, c'est *Moby-Dick ou le cachalot*, publié en 1851 par Herman Melville. Ce modèle est donc d'abord une œuvre (littéraire). C'est un texte dont la structure est elle-même fragmentaire. Elle est structurée parce qu'elle est portée par un dessein, certes funeste (Achab veut venger sa jambe perdue en tuant Moby Dick), mais c'est quand même un dessein. En cela le roman de Melville est certainement visionnaire. Ensuite, *Moby-Dick* fut écrit parce que Melville est allé auparavant, entre 1841 et 1843, chercher ce que Michel Foucault appelle « l'événement », avec un esprit d'aventure assez exceptionnel et résolument soumis à la variabilité des éléments. Enfin, *last but not least*, Melville décrit une microsociété instable aux prises avec un monde liquide, puisque le récit se déroule sur le Pequod, un navire baleinier commandé par le déraisonné capitaine Achab. Depuis 2017, nous²² travaillons sur ce texte pour tenter de comprendre ce qui se joue entre le texte et l'événement.

20 Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaires*, op. cit., p. 11.

21 Voir : <http://www.microsillons.org/>.

22 L'équipe rassemble, chercheurs, artistes, doctorants et étudiants. On trouvera sa composition ici : <https://www.mobydickproject.com/equipe-2/>.

Premièrement, il s'agit d'observer et de mesurer les grands traits de caractère qui se dégagent des cent trente-cinq chapitres du roman pour construire des objets modèles.

Deuxièmement, cela consiste à faire avec la variabilité des médiums pour enregistrer le glissement entre réel et fiction. Il s'agirait de faire de la recherche comme on écrit un roman. D'écrire un roman comme on fait un film, de faire de la recherche comme on fait un film.

Troisièmement cela passe par l'expérimentation. En somme comprendre les enjeux de la variabilité, c'est aussi prendre des dispositions qui nous permettent non pas de refaire *Moby-Dick*, mais de rentrer en résonance avec nos propres inconstances en partant sur le terrain.

Parmi plus d'une centaine, voici sept chapitres qui résument cette expérience de la variabilité et qui rentrent en résonance avec les chapitres de l'œuvre de Melville (Ces derniers seront mentionnés dans les sous-titres des sept chapitres ci-dessous).

Chapitre 1 – Mesure et démesure

(Chap. 118, Le sextant; chap. 124, L'aiguille; chap. 125, Le loch et la ligne)



2. Avant Chaiten, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

Dans un environnement résolument mouvant, à l'étendue maritime apparemment infinie, les instruments de mesure jouent un rôle déterminant. Trois chapitres (je le rappelle sur 135) sont en particulier consacrés aux outils qui aident à la navigation : chapitre 118, le Sextant, chapitre 124, L'aiguille, chapitre 125, Le loch et la ligne.

Le premier instrument permet de s'orienter grâce à l'observation des étoiles ou du soleil. En somme nous sommes un point parmi tant d'autres dans notre macrocosme. Le deuxième, l'aiguille, autrement dit la boussole, guide le choix des trajectoires par rapport au nord magnétique. Le troisième instrument est une corde à nœuds à l'extrémité de laquelle traîne le loch. Il détermine un point d'ancrage fixe sur les eaux qui, en mesurant la longueur et le temps durant lequel la corde se dévide, permet de calculer la vitesse du navire. On a là par le point, la ligne et la vitesse les clés d'une bonne mesure de la trajectoire au cœur d'un monde mouvant. Sans exception ces instruments sont mis à mal : Achab brise le sextant par fureur, l'aiguille est démagnétisée par la foudre, la corde usée du loch cède. S'ajoute un quatrième outil de navigation : la vue. La vue trouve ses repères dans le ciel, une côte ou un corps aperçu à l'horizon de l'étendue flottante (un cachalot par exemple). Dans une situation où nos instruments de haute technologie deviennent inopérants, ces quatre méthodes redeviennent particulièrement utiles.

Chapitre 2 – Réécriture et traduction

(Chap. 44, La carte)



3. Entre Chaiten et Quellon, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

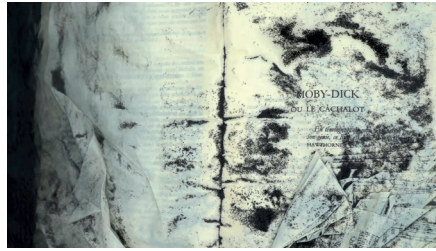
La carte constitue le cinquième instrument essentiel au déplacement. Dans le chapitre 44, Achab consacre chaque soir de longs moments à déterminer des trajectoires et à les corrélérer en fonction de plusieurs facteurs. Le destin d'un navire baleinier, partant de Nantucket (au nord-est des États-Unis) est d'être au bon moment, en janvier, sur des

zones de migration des cétacés, qu'on appelle des «veines». Achab embarque délibérément un peu trop tard, ce qui lui laisse presque un an pour atteindre sa destination officielle en plein cœur du Pacifique. À cet instant, l'exercice de traduction et de réécriture est engagé et s'organise tout le dessein d'Achab : faire en sorte que deux points en mouvement, son navire le Pequod et Moby Dick le cachalot croisent leur trajectoire avant cette échéance. Là entrent en action les cartes sur lesquelles Achab explore jour après jour le «labyrinthe de courants et de retours de marée²³». À la descente, Achab se détourne du Cap Horn et s'emploie à remonter les vents dans un tracé contraire.

«Tout vent, quel qu'il fût – mousson, pampéro, noroît, harmattan, alizé – à l'exception du levant et du simoun, pouvait donc pousser Moby Dick dans le sillage zigzaguant du Pequod lancé dans sa circumnavigation planétaire²⁴.»

Chapitre 3 – Les objets libres

(Chap. 126, La bouée de sauvetage)



4 et 5. Tirua, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

Chapitre 126. Un homme tombe à la mer. On lui lance la bouée de sauvetage, un tonneau qui dans sa mise à l'eau se démantèle et coule à pic. Achab ordonne au charpentier qu'on en fasse une autre avec le cercueil inutilisé de Queequeg (un autre personnage du roman). Contre mauvaise fortune bon cœur, le charpentier s'exécute. C'est là l'une des meilleures expressions du pouvoir de mutation des objets : la bouée des âmes défuntes devient celle des corps vivants. Variabilité, instabilité et mutation, auxquelles il faudrait ajouter l'échec, constituent un bon moteur de création.

En avril dernier, face à l'impossibilité d'atteindre l'île Mocha au Chili, j'ai décidé d'envoyer *Moby-Dick* à Mocha par la mer.

23 Herman Melville, *Moby-Dick ou le cachalot*, op. cit., p. 227 (Quarto, p. 360).

24 *Ibid.* p. 230 (Quarto, p. 363).

Chapitre 4 – Tout savoir-faire

(Chap. 107, Le forgeron; chap. 108, Achab et le charpentier; chap. 112, Le charpentier; chap. 113, La forge)



6. Quidico, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

Sur un navire, la polyvalence des savoir-faire est une des clés essentielles à la survie de l'écosystème maritime. Le charpentier (chapitre 107) et le forgeron (chapitre 112) sont les figures les plus représentatives de la polyvalence avec laquelle chacun emploie ses savoir-faire. Le charpentier a l'art de rafistoler (même la jambe d'Achab) et doit savoir répondre à toutes les contraintes sismiques que rencontre le navire : tempêtes météorologiques et humaines. Le projet Moby-Dick, tel que nous le conduisons, mise aussi sur cette polyvalence et chaque geste constitue un langage qu'il convient d'entretenir. Aussi, la variabilité va-t-elle avec l'aptitude à varier les activités pour couvrir l'ensemble des besoins vitaux.

Chapitre 5 – L’animal

(Notamment : Chap. 32, Cétologie; chap. 41, Moby Dick; chap. 52, L’« Albatros »; chap. 59, Le Calmar; chap. 66, Le Massacre des requins; chap. 116, Le Cachalot à l’agonie; chap. 133, 134 et 135, La Chasse).



7. Quintay, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

Nombreux sont les chapitres qui traitent de la cétologie, de la figure particulière du cachalot blanc qu’est Moby Dick et des pratiques de chasse. À travers les paroles d’Ismaël (le narrateur du roman), Melville engage une lecture critique sur ces funestes pratiques industrielles et sur l’étendue des savoirs biologiques et éthologiques qu’il convient de réviser grâce à une connaissance acquise par l’étude expérimentée. Toute approche de la variabilité pose la question de l’actualisation. Au Chili, il nous a été donné de travailler sur plusieurs sites et avec plusieurs personnalités qui interrogent notre rapport à l’animal : à Chome, à Quintay, deux anciens ports baleiniers et avec la fondation Meri par exemple.

Chapitre 6 – Les hommes

(Ismaël, l'équipage, Queequeg, l'équipage, Achab)



8. (B. Croxatto Smith dans un musée ethnographique) Santiago, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

Presque tous les chapitres parlent des hommes. Sur le navire la population n'est pas représentative de notre société, puisqu'il n'y a aucune femme. Ce travers explique peut-être pourquoi son destin est funeste et aussi pourquoi, par ailleurs, nous nous sommes intéressés à d'autres romans, tels que celui de Catherine Poulain, *Le grand marin* qui raconte la vie d'une femme sur un bateau de pêche en Alaska ou encore à Anita Conti (océanographe pionnière). Toutefois, le Pequod est un bon modèle et un bon contre modèle. Il permet d'observer attentivement comment chaque homme contribue à tresser subtilement (parfois avec violence) un écosystème capable de survivre dans les milieux les plus hostiles qui soient. Aussi l'équipage développe-t-il une intelligence collective remarquable. L'observation attentive que déploie Melville, sous le regard d'Ismaël, des différentes figures individuelles dresse également un tableau précieux sur la manière avec laquelle chacun occupe, trouve ou impose sa place. Dans ce contexte la figure d'Achab est, elle, emblématique d'une ambivalence entre instabilité monomaniaque et intelligence extrême du monde mouvant. Ainsi, chaque figure dessine-t-elle les contours de personnalités humaines très différentes, celle d'Ismaël étant probablement celle qui pourrait constituer le guide le plus actuel pour naviguer avec intelligence au cœur de la mobilité contemporaine²⁵.

25 C'est probablement aussi pour cette raison que la traduction de Philippe Jaworski a redonné une place centrale à ce personnage empathique.

Chapitre 7 – Mocha (1839)

(*Mocha Dick*, J. Reynolds, 1839)



9. Île Mocha, Chili, 2019. © Pierre Baumann.

En 1839, fut publiée dans le magazine *Knickerbocker*, la nouvelle de Jeremiah Reynolds intitulée *Mocha Dick*. Il y décrit un grand cachalot blanc qui croisait souvent au large de l'île Mocha non loin des côtes chiliennes. Melville a de toute évidence lu la nouvelle, tel est en tout cas l'avis d'un des plus éminents biographes de Melville, Hershel Parker²⁶. Melville décide alors de prendre le large pour voir le Pacifique et s'embarque, âgé de 22 ans, au tout début de 1841 sur le baleinier l'*Acushnet*, au départ de New Bedford et il arpente le monde pendant presque trois ans. Melville ne mit jamais un pied sur l'île Mocha, mais on peut supposer que sans Mocha, l'œuvre de Melville aurait pris un tout autre tournant ou n'aurait peut-être pas existé, si ce n'est en faisant de sa vie une œuvre. La vie n'est faite que de variabilité. Aussi nous avons cherché à remonter ces traces documentaires et romanesques, ainsi que celle de l'industrie baleinière pour tenter de comprendre²⁷ comment l'aventure alimente le récit, comment plus encore à l'instar de l'aventure darwinienne, elle nourrit l'imagination et l'invention pour longtemps.

26 Lire Hershel Parker, *Herman Melville, a biography, volume 1, 1819-1851*, London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 181.

27 Le volume 3 *Chercher Melville*, à paraître en novembre 2020 aux PUB, reviendra sur ces investigations qui sont par ailleurs consultables en suivant ce lien : <https://www.mobydickproject.com/experimenter-m-d/>.

En somme, si la variabilité est, dans certains cas, un symptôme de déclin, elle est aussi le meilleur moteur de création. Elle détermine un style de vie qui, en dehors de toute intention programmatrice, permet de cultiver l'attention, la mobilité, la disponibilité et l'inventivité nécessaire à toute écriture créative.

Épilogue

(Chap. Épilogue, Le radeau de glace)



10. Ilay, Jura, 2019. © Pierre Baumann.

Moby-Dick est le récit d'un naufrage personnel et civilisationnel. Aussi j'ai imaginé une autre fin qui pourrait être celle de continuer toujours et encore avec ce qu'on pourrait appeler une cristallisation du monde liquide. Ce jeu avec la cristallisation n'a rien de métaphorique, rien de spéculatif. Il s'agit de tenir compte de la variabilité de la masse volumique en fonction de sa température : l'eau liquide est plus dense que l'eau glacée, ce qui explique pourquoi la glace flotte. Compte tenu du temps de fonte d'un bloc de glace difficile à évaluer, quelle masse de glace est-elle nécessaire pour faire flotter un homme pendant plusieurs heures? S'il n'y a plus rien, qu'est-ce qu'il reste? Telle était l'expérience.

Les auteurs

PIERRE BAUMANN est professeur en arts plastiques et sciences des arts, rattaché à l'unité de recherches transdisciplinaire EA 4593 CLARE (équipe ARTES), de l'université Bordeaux Montaigne. Il est responsable du master recherche arts plastiques. Ses travaux de recherche expérimentale portent sur les formes multiples d'écologie de l'art à partir d'un processus continu qui associe expérimentations, analyses pratiques et théoriques, dans le cadre de protocoles élargis de recherche : micro-laboratoires, séminaires, workshops, publications, conférences, expositions, restitutions, colloques ou diffusion numérique. Il a publié, en 2016, *L'usure* (co-dir.), PUB/ARBA; en 2017, *De Cibecue à Lemniscate* (dir.), PUB; en 2018, *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* (dir.), PUB; et *Réalités de la recherche (collective) en arts* en avril 2019, PUB. Il conduit depuis 2017 le programme de recherche en arts Moby-Dick, qui porte sur l'étude des écosystèmes de création, à partir d'une relecture et d'une actualisation du roman de Herman Melville, Moby-Dick et le cachalot. L'équipe, fédérée autour du Laboratoire des objets libres, rassemble chercheurs, artistes, doctorants et étudiants en arts.

[<https://www.mobydickproject.com/>] [<http://www.pierrebaumann.com/>]

DAMIEN BEYROUTHY est artiste, docteur en arts plastiques (Université Toulouse Jean-Jaurès), maître de conférences à Aix Marseille Université et membre du LESA (Laboratoire d'études en sciences des arts). Dans sa recherche-crédation, il interroge les images appareillées, composites, l'installation numérique, ainsi que les imaginaires du corps et de l'espace en art actuel. Il a notamment publié : « Images en tr@nsit – territoires et médiums », « Hito Steyerl. Le corps représenté liant les images et lié à elles », « Diviser, engloûtir, disperser : sur quelques modes de réception dans la norme de l'excès du numérique ». Il expose régulièrement en France et à l'international (œuvres en ligne, installations, vidéos, etc.). Deux ouvrages sont à paraître en 2021 : *Corps peuplés d'images. Corps peuplant l'image. Interrogation par la vidéo* (PUP) et *Images et mondes composites* (direction d'ouvrage, PUP & Sens public).

PASCALE BORREL est maître de conférences au département d'arts plastiques de l'université Rennes 2, et membre de l'équipe d'accueil Pratiques et théories de l'art contemporain. Son travail de recherche concerne les relations entre images et texte (« Le texte et les photographies dans l'œuvre de Suzanne Doppelt. Le réel en images », dans D. Méaux [dir.], *Espaces phototextuels, Revue des Sciences Humaines*, n° 319, 2015, p. 179-191 ; « Parler de peinture. Une visite au Louvre de J.-M. Straub et D. Huillet » dans S. Dreyer et D. Vaugeois [dir.], *La critique d'art à l'écran. Les arts plastiques*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2018) ; et « le refus du travail » dans les œuvres du xx^e et du xxi^e siècle (« Portrait de l'artiste en vacance », dans L. Brogowski, J. Delaplace et J. Laurent [dir.], *Défer la décence*, Arras, Artois Presses Université, 2016, p. 21-29 ; « L'art comme sociologie du salariat », *revue Palimpseste*, n° 4, printemps-été 2020, université Rennes 2).

ÉDOUARD BOYER est diplômé de l'EnsAD – Paris et agrégé en arts plastiques, il travaille et vit à Paris et enseigne à la HEAR – Mulhouse. En 1997, il a écarté son travail d'artiste précédent pour le reprendre à partir d'une performance : ÉPIDÉMIE ou « La perte de l'amour propre ». Depuis, sa démarche remet en jeu les formes de la biographie et celles de la documentation. Par exemple, les projets BIO-GRAPHIE, COVER, NICOLAS CARRÉ, MISSING et MISSING COLLECTION, ainsi que SNOWI, DE LA RÉALITÉ, BERLIIN, LA COLLECTION, GESTE 1 sont avant tout des collections ou des banques d'images qui se déploient par des tactiques colonisatrices d'appropriation, d'occupation, d'infiltration, d'invitation et de partage. Le protocole est la forme commune à tous ses projets.

CHRISTINE BUIGNET est professeure émérite en arts plastiques et sciences de l'art à Aix Marseille Université, et membre du laboratoire LESA d'AMU (après avoir été longtemps à l'université Toulouse – Jean Jaurès, laboratoire LLA-CREATIS). Elle a publié de nombreux textes portant sur les rapports complexes de la photographie à la réalité et à la fiction, les dispositifs mis en œuvre en photographie, image numérique et vidéo contemporaines, les relations entre photographie et littérature (récit, indicible, inimageable) et aussi sur Marguerite Duras. Elle a collaboré au *Dictionnaire mondial de la Photographie* Larousse, codirigé les ouvrages *Espaces transfigurés. À partir de l'œuvre de Georges Rousse* (2007), *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène* (2012), coordonné un numéro de la revue en ligne *Focales*, « Photographies mises en espaces » (2020)... À l'initiative de recherches sur la notion d'images en transit, elle codirige avec Anna Guilló, Jean Arnaud, Damien Beyrouthy, le programme « Images en tr@nsit. Territoires et médiums » du LESA (AMU).

VINCENT CICILIATO est artiste et maître de conférence en arts numériques à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Il a participé entre 2010 et 2012 au cursus de formation

du Fresnoy – Studio national des arts contemporains. Il est actuellement co-responsable du master professionnel « Réalisateur en informatique musicale et réalisateur en arts numériques » de l'université de Saint-Étienne. Ses travaux de recherche théoriques et plastiques explorent certaines reformulations du corps individuel et relationnel, induites par l'usage systématique des technologies électro-numériques. Plusieurs de ses pièces questionnent les affections temporelles du geste propre par le temps électronique, en interrogeant les notions de « micro-mouvement », de « fragmentation et mécanisation posturale » et de « temps limite ». Dans ce contexte, la figure du portrait et celle du visage aux prises avec le numérique, représentent actuellement des champs d'investigation privilégiés. Une part importante de ses réflexions interroge également certains liens son-image-geste propres aux pratiques numériques contemporaines.

CAMILLE DEBRABANT est docteur de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en histoire de l'art contemporain, et a consacré ses recherches de thèse au sort théorique réservé à la peinture à l'ère du postmodernisme entre 1962 et 1989. Après avoir collaboré aux expositions et publications du cabinet d'art graphique de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris de 2005 à 2012 et enseigné à l'université de Valenciennes et d'Aix Marseille, elle enseigne aujourd'hui l'histoire et la théorie de l'art à l'École d'art et de design d'Angers et de Nancy. Ses recherches actuelles, dédiées au renouvellement des pratiques picturales dans l'environnement numérique contemporain, ont donné lieu en 2020 à une publication collective *Peinture : obsolescence déprogrammée*, accompagnant un cycle d'expositions à venir au Musée d'art moderne et contemporain MASC des Sables d'Olonne (oct. 2021-janv. 2022) et au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun (fév.-mai 2022).

MARIE-LAURE DELAPORTE est docteur en histoire de l'art contemporain, diplômée de l'université Paris Nanterre, auteure d'une thèse intitulée « L'artiste à la caméra : hybridités et transversalités artistiques (1962-2015) », soutenue en décembre 2016. Ancienne chercheuse postdoctorale au Centre allemand d'histoire de l'art-Paris (2019/2020), elle a notamment publié l'article « Le déplacement du réel à travers l'esthétique du found footage et du remake dans les installations audiovisuelles de Candice Breitz », dans l'ouvrage collectif *Copies et réemplois : la réactualisation des pratiques d'appropriation par les arts*, dirigé par Céline Cadaureille et Anne Favier (Paris, Éditions Hermann, 2020). Elle est également enseignante vacataire en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et à l'université Paris Nanterre, et en anglais à l'université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines.

IRÈNE DUNYACH est docteur en design graphique (Université Toulouse Jean-Jaurès), et agrégée d'arts appliqués. Sa thèse porte sur le rôle du graphisme éditorial dans la construction d'une esthétique de la réception de contenus littéraires, et sur le façonnage

de la rencontre entre lectrices, lecteurs et univers de fiction. Cette recherche a donné lieu à plusieurs publications, comme «Le livre étendu», paru dans *Le temps du Livre*, sous la direction de Marc Perelman et Alain Milon, et «Le livre intersticiel», paru dans *De l'écriture et des fragments*, sous la direction de Peter Schnyder et Frédérique Toudoire. Elle est la co-fondatrice des Presses Fantômes, maison d'édition portée sur le graphisme de l'étrangeté. En 2016, elle a rejoint le groupe de recherche CinéDesign, a co-organisé des événements scientifiques et publié «Le livre séquentiel, les mises en pages cinétiques des Clubs du Livre». Elle co-coordonne *l'Encyclopédie des Objets Impossibles* avec Saul Pandelakis et Élise Rigot, à paraître en 2022. Depuis 2020, elle enseigne le design dans une formation préparant le diplôme national des Métiers d'arts et de design, à Toulouse.

JULIE FABRE est docteur en arts plastiques et sciences de l'art (Aix Marseille Université), et critique d'art (membre de l'AICA) et commissaire d'exposition indépendante. Elle est membre du comité de rédaction de la revue d'art et d'esthétique *Tête-à-tête* dont elle dirige le douzième numéro intitulé «Nous, vivants» qui paraîtra fin 2021 aux éditions Rouge Profond. Elle est commissaire de l'exposition «Méditerraner» qui se tiendra du 28 août au 10 octobre 2021 à la Friche la Belle de Mai, à Marseille, et qui rassemble les œuvres de Valérie Jouve, Ismaïl Bahri, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Marco Godinho et Émeric Lhuisset (avec le soutien de Mécènes du Sud Aix-Marseille). Elle a publié plusieurs notices, préfaces de catalogue et articles dans diverses revues et ouvrages universitaires.

ANNE FAVIER est maître de conférences en sciences de l'art, et enseigne au département d'arts plastiques de l'université de Saint-Étienne. Ses recherches portent essentiellement sur les pratiques artistiques contemporaines, la retenue de l'œuvre/à l'œuvre, les formes de la distanciation, les procédures de reprise et de copie dans l'art contemporain, la représentation du visage, mais aussi l'actualité des pratiques graphiques et picturales à travers l'extension de leurs formulations. Elle dirige actuellement un cycle de manifestations scientifiques sur «les partitions intermédiaires» dans le dessin contemporain. Elle développe par ailleurs une pratique de commissariat d'exposition, produit des entretiens avec des artistes, des textes d'exposition et collabore avec des galeries et institutions culturelles, tel que le centre d'art contemporain Le Creux de l'enfer de Thiers. Elle a dernièrement co-dirigé l'ouvrage *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine* (Hermann, 2020).

ARNO GISINGER, né en 1964 en Autriche, est enseignant-chercheur MCF à l'université Paris Lumières (Paris 8) et rattaché au laboratoire de recherche EPHA / AIAC. Sa pratique artistique met à l'épreuve la représentation du passé et interroge le statut des images photographiques. Arno Gisinger mène des recherches théoriques sur les questions liées à l'écriture de l'histoire et la théorisation des pratiques contemporaines

de l'image. Dans une démarche transversale, il collabore régulièrement avec des chercheurs et chercheuses d'autres disciplines, contribuant ainsi à la refondation du dialogue contemporain entre arts et sciences humaines. Ses expositions sont marquées par une réflexion approfondie sur les dimensions architecturales, institutionnelles et politiques des images. Publications : Arno Gisinger, Nathalie Raoux, *Konstellation. Walter Benjamin en exil*, Trans Photographic Press, Paris / Bucher Verlag, Vienne, 2009; Arno Gisinger, *Topoi*, Trans Photographic Press, Paris / Bucher Verlag, Vienne, 2013; Arno Gisinger, *Les Bruits du Temps*, Spector Books, Berlin Leipzig, 2021.

BRUNO GOOSSE est artiste et enseigne à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Dans sa pratique, il utilise des documents, des récits et des faits avérés, qu'il combine et articule de manière à proposer une relecture poétique, parfois humoristique et souvent politique de certains pans d'histoire. Il s'intéresse à la manière dont se construit un système de valeur, le plus souvent dans une écologie de vives tensions, et à la manière dont l'échafaudage symbolique qui l'a permis est ensuite oublié. Ses travaux ont été présentés sous forme d'exposition en Estonie (galerie Kogo, Tartu, 2020), au Québec (centre d'art et d'essais Occurrence, Montréal, 2020), en France (espace 36, Saint-Omer, 2019), en Belgique (La lettre volée, Bruxelles, 2018); et sous forme de livre : *Classement diagonal / Diagonal listing*, Éditions La lettre volée, Bruxelles, 2018; *Around Exit*, Éditions La Part de l'Œil, Bruxelles, 2014. Il a co-dirigé avec Jean Arnaud *Document, fiction et droit en art contemporain* paru aux PUP/ArBA en 2015, et coordonné le volume de *La Part de l'Œil*, n° 30, consacré au cinéma. www.brunogoosse.be

FRANCIS HASELDEN est normalien (ENS Paris), diplômé en histoire de la philosophie et en histoire de l'art, agrégé de philosophie, et prépare actuellement une thèse sur la philosophie de l'art de Schopenhauer à l'ENS et à l'université de Rennes 1. Il a récemment publié sa co-translation des *Deux lectures du jeune Marx* de Judith Butler aux Éditions sociales et deux articles sur la philosophie de Jean-François Lyotard : «Le commentaire d'art comme échec perpétuel dans la Présence de Jean-François Lyotard» dans *Poli-Femo* (Liguore Editore), et «L'Autre Scène de Jean-François Lyotard» dans la *Nouvelle Revue d'Esthétique* (PUF).

CORENTIN LAHOUSTE est docteur en langues et lettres de l'UCLouvain (Belgique) et chercheur post-doctoral au sein du Centre de recherche sur l'imaginaire de cette même institution. Il est l'auteur d'une thèse, soutenue en mars 2019, consacrée aux figures, formes et postures de l'anarchique dans la littérature contemporaine en langue française du livre et de l'écran. Celle-ci est à l'origine de son livre, à paraître en 2021 chez Classiques Garnier, *Écritures du déchainement. Esthétique anarchique chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheere*. Ses travaux ont tout particulièrement trait aux liens entre littérature et politique de même qu'à la complexité

et diversification médiatiques de l'acte poétique au XXI^e siècle. Membre de l'équipe du projet *Handling* (ERC) (<https://sites.uclouvain.be/handling/>) d'octobre 2020 à septembre 2022, il est également chargé de cours à l'UCLouvain et à l'UNamur.

STÉPHANE LE MERCIER débute en autodidacte une pratique artistique au début des années 1990. Ses fréquents séjours à l'étranger lui insufflent une réflexion sur l'usage de la langue écrite dans l'espace public, mettant en tension ready-made textuel et peinture abstraite, sculpture minimale et élément typographique. En 2020, sous la direction de Leszek Brogowski, à l'université Rennes 2, il soutient une thèse de doctorat : *Le Colporteur ou mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain*, rejoignant un certain nombre de groupes de recherche (université Jean Monnet de Saint-Étienne, université d'été Bibliothèque Kandinsky, université de Barcelone, Cabinet du livre d'artiste). Il a à son actif une dizaine de livres d'artistes, et dernièrement un livre de poèmes chez Éric Pesty éditeur. Il enseigne, depuis 2012, la sculpture à l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne.

JULIE MARTIN est docteure en sciences de l'art, et membre du LESA (AMU) et de LLA-CREATIS (UT2J). Ses recherches portent sur les pratiques artistiques documentaires à l'ère des images fluides. Elle a récemment écrit avec Sara Alonso Gómez, « Contre-visualités : tactiques artistiques contemporaines à l'ère des nouveaux médias » paru dans *Nouveaux médias : mythes et expérimentations dans les arts* (2021, sous la dir. d'André Gunthert, Thomas Kirchner et Marie-Madeleine Ozdoba). Elle est également l'auteur de « Du médium au média : les pratiques documentaires artistiques face au net » publié dans *Ligeia Dossiers sur l'art* (2020) et de « Le Monochrome numérique : des données à l'écran » (2020), paru dans les actes du Colloque *Vues et Données*, réalisé par l'ENSP d'Arles. Elle a été boursière au centre allemand d'histoire de l'art dans le cadre du projet annuel 2019-2020 intitulé « Art et nouveaux médias » sous la direction de Thomas Kirchner et André Gunthert. Parallèlement à ses activités universitaires, elle est critique d'art et commissaire d'exposition ainsi que co-programmatrice de trois à (Toulouse).

DANIÈLE MÉAUX est spécialiste de la photographie contemporaine, et professeur en esthétique et sciences de l'art à l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne. Elle est l'auteur de *La Photographie et le temps* (PUP, 1997), *Voyages de photographes* (PUSE, 2009), *Géo-photographies. Une approche renouvelée du territoire* (Filigranes, 2015) et *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire* (Filigranes, 2019). Elle a également publié *Anatomie d'une ville*, avec le photographe Guillaume Bonnel, aux Éditions Filigranes en 2020 et *Saint-Étienne : grammaire de formes*, avec les photographes Éric Tabuchi, Guillaume Bonnel et Jordi Ballesta, aux Éditions Filigranes en 2021. Depuis 2017, elle est rédacteur en chef de la revue en ligne *Focales* : www.focales.eu. Ses

travaux de recherche portent aujourd'hui sur les différentes tendances de la photographie documentaire, telle qu'elle se développe à l'ère de l'anthropocène.

CAROLE NOSELLA est maîtresse de conférences en arts plastiques, et enseigne à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne. Sa thèse intitulée « Expérimenter les dispositifs écraniques, une esthétique du déplacement » a été soutenue en décembre 2016 sous la direction de Christine Bignet à l'université Toulouse Jean-Jaurès. Artiste-chercheuse, elle interroge l'expérience sensible dans le contexte numérique actuel à travers des réalisations principalement filmiques jouant de la défaillance et des limites des appareils. Elle a écrit de nombreux articles sur ces problématiques et a notamment co-dirigé la publication du numéro 7 de la revue *Réel-Virtuel*, « Images en transit : trajectoires et ré-articulations », avec Damien Beyrouthy et Julie Martin.

SUZANNE PAQUET est professeure, et enseigne au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'université de Montréal; ses domaines d'enseignement et de recherche sont les études photographiques et la sociologie de l'art. Avec son groupe de recherche Art et site, elle s'intéresse à la circulation des images, à l'inscription de certains types d'art dans la production de l'espace contemporain, à la réciprocité entre espaces publics concret et numérique. Ses textes ont été publiés dans différents ouvrages collectifs et dans des revues spécialisées, notamment les *Cahiers de géographie du Québec*, *RACAR*, *Photoresearcher*, la *Nouvelle revue d'esthétique*, *Captures*, *Intermédialités*, *Focales* et *Sens Public*. Elle a publié en 2009 *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage* et a également dirigé quelques ouvrages collectifs, notamment *La part artistique de l'habiter : perspectives contemporaines*, avec Olivier Lazzarotti et Guy Mercier (coll. « Géographies et cultures », l'Harmattan, 2017) et des dossiers thématiques de revues dont, récemment, « Cartographies actuelles » pour la revue *Captures*, avec Christina Contandriopoulos (2020).

QUENTIN PETIT DIT DUHAL est doctorant en histoire de l'art, et prépare sa thèse « Entre activisme et imaginaire : les représentations d'un "troisième genre" de la fin des années 1960 à nos jours » sous la direction de Thierry Dufrene à l'université Paris Nanterre (ED 395, EA 4414), et en codirection internationale avec Thérèse St-Gelais de l'université du Québec à Montréal (IREF). Il est également chargé de cours au département d'histoire de l'art et archéologie à l'université Paris Nanterre, ainsi qu'au département d'arts plastiques à l'université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis. Auteur d'articles dans des revues scientifiques (*Savoirs en Prisme*, *ArtItalies*, *Sculptures*, *Astasa*, *exPosition*) et cofondateur de l'ARQ (Arts et Représentations *Queers*), collectif de recherche sur l'histoire des arts féministes et *queers*, il s'intéresse aux questions liées aux *gender studies*, aux *queer studies*, au posthumain et de manière plus générale à l'art engagé à partir de la seconde moitié du xx^e siècle.

CÉLINE TISSEUR est doctorante en sciences de l'art affiliée au laboratoire LESA d'Aix Marseille Université, et poursuit actuellement une thèse qui s'intitule «Hiroshima : un cinéma du désastre – Entre irreprésentable du trauma et emprise durassienne» sous la direction de Christine Bignet et de Caroline Renard. Ses domaines de recherche se situent du côté de l'image-mouvement et plus particulièrement des liens entre art vidéo et cinéma qu'elle interroge pour mettre en lumière la complexité du monde contemporain et questionner les possibilités d'émancipation du spectateur à travers l'art.

Table des matières

Variabilité, mutations, instabilité. Manifestations artistiques dans un monde fluctuant Christine Buignet, Anne Favier, Carole Nosella	5
Combiner des médiums, agencer des variables	
Rapides, hybrides, fluides. Vers des publications expérimentales pour la recherche Irène Dunyach	19
Puissance de l'informe et de l'advenir dans l'œuvre de Philippe De Jonckheere Corentin Lahouste	51
Christelle Lheureux : le film comme partition. À propos de <i>L'expérience préhistorique</i> Céline Tisseur	65
À propos de <i>What Shall We Do Next?</i> de Julien Prévieux Pascale Borrel	77
Des œuvres aux allures de constellations Danièle Méaux	89
Déployer la visibilité de sites supposés secrets. <i>Fifty-One US Military Outposts</i> (2010) de Mishka Henner Julie Martin	101

Mutations contextuelles

- D'ici à là, une écologie de la traduction
Bruno Goosse 117
- La bibliothèque des conceptuels, trois variations possibles
Stéphane Le Mercier 133
- Reproduire et adapter une performance artistique.
Le cas des *MesuRages* d'ORLAN
Quentin Petit Dit Duhal 143
- Des mots et des phrases.
De l'art conceptuel à une charte *en mouvement*
Suzanne Paquet 157
- Floresnic Architecture.
Entre l'œuvre et la preuve
Francis Haselden 173
- Arno Gisinger, *Les Bruits du Temps*.
Un projet de recherche-crédation en sismologie
Arno Gisinger, Felizitas Diering 183

Écosystèmes et mondes instables

- Édouard Boyer, le devenir comme œuvre
Édouard Boyer, Camille Debrabant 207
- Entretien avec Immanence.
Mutations d'une fiction située et variabilité du discours
Vincent Ciciliato 225
- Œuvres nourries de données.
Entre rêve de variabilité infinie, fixités et ouverture paradoxale
Damien Beyrouthy 235
- Bestioles, organismes et milieux.
Les œuvres vivantes de
Daniel Steegmann Mangrané et Tomás Saraceno
Marie-Laure Delaporte 249

À la recherche de la porosité des mondes. Variabilité et instabilité dans l'œuvre de Pierre Huyghe Julie Fabre	263
Moby-Dick, le loch et la ligne. Mesure et variabilité de l'expérience artistique Pierre Baumann	285
Les auteurs	301

VARIABILITÉ, MUTATIONS, INSTABILITÉ DES CRÉATIONS CONTEMPORAINES

ARTS

rassemble des
ouvrages de
recherche sur
l'histoire des
arts et sur la
théorie et la
pratique des arts
contemporains.

À l'image d'un monde parcouru de flux, vacillant sous l'effet d'accélération, la création contemporaine est en prise avec la question de la variabilité. Le statut et les formes de certaines réalisations se révèlent mutants, instables, labiles. Cet ouvrage ne porte pas spécifiquement sur des productions et des problématiques liées au numérique, mais on peut observer que de nombreux artistes mettent en œuvre, au sein d'espaces matériels, un mouvement de transformation, à l'image du « rafraîchissement » ou de l'actualisation des données numériques qui portent en eux une dimension performative. S'interroger sur la variabilité des œuvres permet de penser leur circulation à travers les réseaux, leur « transit » d'un espace de monstration à un autre, leur devenir multiforme et augmenté. En des textes aux formes variées, sont d'abord étudiés des phénomènes de variabilité à travers des processus de combinatoires, d'intermédialité, de remake. Puis sont abordées les mutations suscitées par des changements de contexte, qu'ils touchent aux modalités d'exposition, d'actualisation d'œuvres, ou qu'il s'agisse de contexte historique, social, politique avec lequel dialoguent les pratiques artistiques. Enfin, la notion d'instabilité est envisagée quand certains artistes s'emparent des potentialités mises au jour par les nouvelles technologies ou qu'ils négocient avec l'organique, l'instabilité du vivant, créant des œuvres-écosystèmes en infinie mutation.

Couverture

Philippe De Jonckheere,
Désordre.net.
Détail de la page d'accueil du site,
occurrence du 22/03/2021.

Christine Bignet est professeure émérite de l'université d'Aix-Marseille, en arts visuels. Ses publications portent principalement sur les théories et pratiques de la photographie – photographie mise en scène, flux et images en transit, dispositifs en photographie et vidéo.

Anne Favier est maître de conférences en sciences de l'art à l'université de Saint-Etienne. Ses recherches portent sur les pratiques artistiques contemporaines, les procédures de reprise et d'effacement. Elle collabore avec des institutions culturelles (commissariat, textes d'exposition, entretiens...)

Carole Nosella est maîtresse de conférences en arts plastiques à l'université Jean Monnet à Saint-Etienne. Artiste-chercheuse, elle interroge l'expérience sensible dans le contexte numérique actuel à travers des réalisations principalement filmiques jouant de la défaillance et des limites des appareils.



Presses
Universitaires
de Provence

Aix-Marseille
université
Initiative d'excellence

Éditions



CIEREC
Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches
sur l'Écriture Contemporaine
100 000 000 000



29 €