

Pierre Baumann  
Professeur des Universités en art  
UR ARTES 24141  
Université Bordeaux Montaigne - France

## Méthode Melville, conception d'un outil convivial pour la recherche-création

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 *systematiser* (Baumann, 2018, Manuel de Frascati, 2003), ce qui pourrait donc être qualifiée 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 (Uexküll, 1956 – trad. 2010 ; Berque, 1987) (intégration de la dimension subjective de la réception de ces milieux), la mésologie<sup>1</sup> 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 desquels 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.

Le niveau de formation des étudiant·e·s impliqué·e·s est toujours mélangé, issu·e·s de master recherche arts plastiques, de doctorat en art et plus ponctuellement de Licence 2 et 3 en arts

---

<sup>1</sup> L'approche mésologique 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.

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-ne-s, 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-e-s de rencontrer et d'expérimenter la création artistique dans et en dehors de son périmètre établi au contact des réalités sociales de terrain.

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-crédation 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 relève 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<sup>2</sup> » (Mélard, 2008) qui accompagnent l'activité 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, 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 2021. Premièrement, 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

---

<sup>2</sup> 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 excell, réseau, etc. Autrement dit, ces objets sont souvent considérés comme étant des vecteurs qui permettent à la recherche de se développer, mais ne sont pas le contenu même de cette recherche.

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).

Nous défendons l'idée que si un certain nombre de critères sont systématisables, toutefois la généralisation ne suffit pas à générer des résultats toujours satisfaisants, puisque l'expérience d'un design relationnel est dépendante d'une très grande quantité de variables particulièrement sensibles et humaines qu'il conviendra d'illustrer. J'émetts 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'infiltrer 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 (humain 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 sa très bonne lecture des travaux d'Illich, dont il est l'un des éminent spécialistes, 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) auxquelles 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. 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. 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 sa conception et ses intentions, qui sont les miennes. Ensuite et pour finir j'aborderai sa réception sur la base d'une consultation réalisée auprès des participant-e-s 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 publication (Baumann, 2020) ses commentaires ne l'ont jamais été. 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 l'extrême simplicité, clarté et absence de sous-entendu, sans détours théoriques inutiles. Le lecteur ou la lectrice critique cherchera en vain des parallèles théoriques. Délibérément, il n'y en a pas, ce qui pourrait faire l'objet d'un autre texte.

## 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*<sup>3</sup>, réalisé en décembre 2018, avec 21 personnes, étudiant-e-s de Licence 2 et 3, Master 1 et 2 et Doctorat en art de l'Université Bordeaux Montaigne et cinq professeurs et artistes, (Stéphane Abboud, Pierre Bourdareau, Anne-Perrine Couet, Guillaume Delamarche et moi-même) dans le cadre d'une semaine de résidence au centre d'Art Le Bel Ordinaire   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- dit e en risographie, *Le radeau*. Ce projet est à l'origine de la mise en place de la méthode Melville.

2° - *Otchak*, en février 2021, résidence d'une semaine au Frac Nouvelle Aquitaine MECA (en plein confinement lié à la crise Covid), avec 15 personnes, étudiant-e-s de L2, L3, M1, M2 et Doctorat en art, avec Alex Pou (artiste vidéaste) et Stéphane Abboud (professeur vidéaste). Réalisation du film *Otchak, république éphémère*<sup>4</sup>.

3° - *Cairn*<sup>5</sup>, en mars 2021, avec 9 personnes, étudiantes de M1 et Doctorat en art, cession d'une semaine dans le Jura, accueill  par la mairie du village du Frasnois. Nous y avons exp rim  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*<sup>6</sup>, en novembre 2021, avec 15 personnes, étudiant-e-s de M1, M2, Doctorat en art et Anna Tomaszewski (artiste) et Augustin Dupuy (artiste sonore), dans la Vallée du C l  dans le Lot, autour de l'expérience sensible et auditive des grottes. Projet de disque vinyle et poster restés inachevé.

5° - *The whiteness of the whale*<sup>7</sup>, 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 » (adossé au 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-e-s de L2, L3, M1 et M2 en art 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.

---

<sup>3</sup> Plus d'informations sur la page : <https://www.mobydickproject.com/epilogue-2/>

<sup>4</sup> Film consultable sur le Site Moby-Dick Project, <https://www.mobydickproject.com/otchak/>

<sup>5</sup> Plus d'informations sur la page : <https://www.mobydickproject.com/cairn/>

<sup>6</sup> Plus d'informations sur la page : <https://www.mobydickproject.com/de-long-echos/>

<sup>7</sup> Plus d'informations sur la page : <https://www.mobydickproject.com/ch42-wow/>

7° - *Collaborer avec le vivant*, workshop développé en novembre 2022, avec 18 personnes, étudiant·e·s 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 avons 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·e·s 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 en préparation à paraître aux Presses Universitaires de Bordeaux dans la Collection « Un artiste, des étudiants » fin 2023.

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 et Elsa Ayache) développé dans le cadre du programme *Épistémologie comme medium* (dir. Damien Beyrouthy, Aix-Marseille Université). Réalisation du film *Titan*<sup>8</sup> et autoédition d'un ensemble de textes avec présentation publique à Aix-Marseille Université en juin 2023.

### **ARTISTE / CHERCHEUR·E – LE DIAGRAMME**

Ces neuf exemples relèvent donc 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 ? A 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.

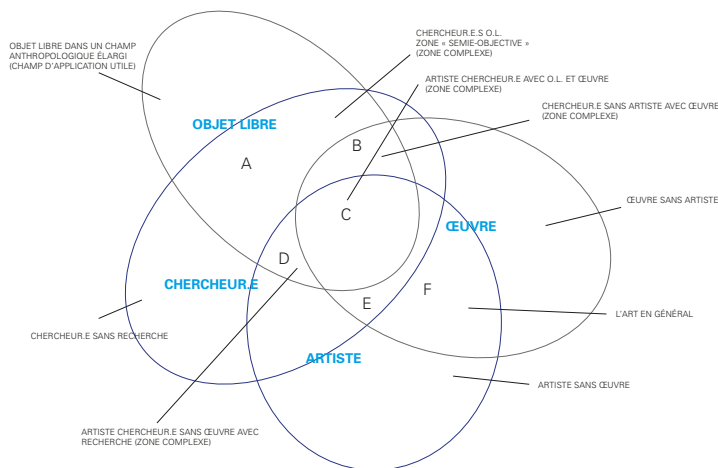
Aussi, lorsque nous travaillons à ces projets pédagogiques, chaque étudiant·e est invité·e à définir relativement intuitivement dans un premier temps, puis de façon plus rationnelle, sa position et la nature de ses productions au sein d'un diagramme très rudimentaire. A lui seul ce travail est un sujet complexe qui fait l'objet d'approfondissement en séminaires de Master 2.

### **Insérer diagramme**

---

<sup>8</sup> Film consultable sur le lien : <https://vimeo.com/813450734/e94a6e7f7d>

## LES ZONES DE LA RECHERCHE EN ART (FAIRE COMME CONDITION)



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 rentrer 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·e·s 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.

## 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 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 ? Qu'elle 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 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-crédation sur le terrain. J'ai pu constater que si on omet certains aspects de cette méthode, ça marche moins bien. Je le redis, par méthode j'entends *outil*, 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 suisses sont fondamentaux : lame coupante, poinçon, scie, pince à épiler, ouvre boîte, 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 geste, 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 article 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·e·s 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 quelques sortes, 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 structurantes pour la suite, mais peuvent aussi, dans certains cas, être totalement déplacées ou déconstruites, 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 une ou un invité, 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 petit groupe 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 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 se 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, sa disponibilité et sa solidité intellectuelles constituent 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 est 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.

## **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 un travail 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 ?

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 sont 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'idée n'ont de valeurs que s'ils participent à la logique collective du faire et à l'analyse de la genèse des formes.

### **- investir : FAIRE**

Derrière ce petit mot, *faire*, se loge le fondement de toute expérience de recherche-crédation 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·e, 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·e·s, 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. Qu'elles 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·e·s étudiant·e·s 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 discutabile de l'approche pédagogique que je cherche à construire vient 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 trouvent 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 T. 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 évanescences (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·e·s. La logique du changement doit être de deux ordres. Premièrement, elle vise la création de formes de recherche-crédation au sens très large (une pensée collective identifiable est une forme de recherche-crédation), 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 transformation 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<sup>9</sup>. Toute expérience de recherche-crédation a fort à voir avec l'enquête.

#### **- 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 environnemental.

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

---

<sup>9</sup> 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 avons évacués. Cameraman, preneur de son, preneur d'odeur ou actrices enregistraient leurs captations sous forme de prise de note écrite.

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 communs 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 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-crédation 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-crédation, 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 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, je prends 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, 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. J'irai même, considération un peu extrême direz-vous, 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. 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. 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-crédation, 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 utilisés pour les montages de film ou les maquettes de livre. 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-crédation, objets intermédiaires 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 intéressant.

**- 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 accueillie (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 neuf workshops du corpus de référence, 3 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·e·s étudiant·e·s 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 son 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 rentre 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-crédation sont conduites avec l'exigence et la technicité propres aux savoirs de chacune et chacun, avec un maximum de rigueur intellectuelle, 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 expériences doit aussi être en mesure de tenir compte de la pluralité des savoirs de chacune et chacun en dehors de notre 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 dimension variable 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, si pas encore trouvés, 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 article déjà trop long devait contenir une analyse détaillée des résultats du sondage que j'ai réalisé en mars 2023 auprès des participant·e·s 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 participant·e 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·e·s, mais j'ai aussi conscience qu'il représente pour d'autres une épreuve plus ou moins facile à vivre. Le questionnaire a 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 aux questions du 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·e·s en arts de l'université Bordeaux Montaigne : *Le radeau*, *Cairn*, *Otchak*, *The whiteness of the whale*, *Zone blanche*, *De long échos*, *Collaborer avec le vivant*, *Cailloux* et *Bosquet*.

Les 30 personnes ayant répondu constituent un échantillon représentatif des différentes participations à ces sessions de terrain. La plupart sont des étudiant·e·s ; bien qu'anonyme, il ne fait toutefois pas de doute qu'il contient également la réponse de deux encadrant·e·s artistes. Le taux de réponse, à l'exception du workshop *le radeau* réalisé en 2018 (les étudiant·e·s étant parti·e·s depuis longtemps), voisine 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·e·s diffèrent, comme les artistes invités 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 réparti entre bonnes et mitigées. Enfin, *collaborer avec le vivant* fut perçu majoritairement de manière mitigée, voire très négative (deux participant·e·s), même si deux réponses sont positives (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 (il faut de surcroît rappeler que la très grande majorité des effectifs est féminin), la relation avec l'ensemble des participant·e·s, 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-crédation, etc.
- 8° - enfin, en synthèse j'ai demandé deux avis : l'un sur le sentiment général ressenti pour chaque workshop auxquels 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 proches 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·e·s 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-crédation encore un peu abstraite pour certain·e·s participant·e·s.

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 surcroît, croisaient les niveaux de formation. Le caractère désormais obligatoire et le gommage de cette mixité de niveau va 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 permettrait aux personnes réticentes de ne pas y prendre part, il contribuerait aussi à maintenir un niveau d'engagement 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-crédation 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 difficile 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·e·s collègues préfèrent se consacrer à de la recherche individuelle. Pour certain·e·s participant·e·s, 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 reçu. 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·e·s, 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 vexé... Plus sérieusement la déhiérarchisation du rapport enseignant/artiste et étudiant 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·e·s 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 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 est un bon guide et je remercie les participant·e·s d'avoir joué le jeu. Je remercie aussi leur enthousiasme et leur engagement. Il éclaire l'usage d'un tel dispositif pédagogique. Ses résultats permettent d'assoir ses mécanismes, mais ils ne doivent pas pour autant occulter certaines expressions individuelles divergentes. Si certain·e·s 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 généralisés, je forge quelques espoirs sur ses discrètes capacités démocratiques, écologiques, conviviales et réparatrices. 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.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABBOUD, S., BAUMANN, P. (dir.) (2022), *Zone blanche, un film sans caméra*, Laboratoire des objets libres, édition spéciale.
- BAUMANN, P. (dir.) (2019), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- BAUMANN, P. (2021), *Le Pequod, atelier mobile et instabilité contemporaine*, <https://journal.dampress.org/>
- BAUMANN, P. (dir.) (2020, a), *Cairn expérience sur le travail du regard*, Laboratoire des objets libres, édition spéciale.
- BAUMANN, P. (dir.) (2020, b), *Sillage Melville*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- BAUMANN, P., SORIANO, P. (dir.) (2022), *The whiteness of the whale*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- BAUMANN, P. (2019), Moby-Dick Project, <https://www.mobydickproject.com>.
- BERQUE, A. (1987), *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Belin.
- COLLECTIF (2020), *Second manifeste convivialiste, pour un monde post-néolibéral*, Actes Sud.
- ESTEVEZ, D. (2015), *Conception non formelle en architecture, expériences d'apprentissage et pratiques de conception*, L'Harmattan.
- FOUCAULT, M., (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard.
- FRIEDMAN, Y. (1974, 2016), *Comment vivre avec les autres sans être chef et sans être esclave*, L'éclat.
- FRIEDMAN, Y. (1975, 2000), *Utopies réalisables*, L'éclat.
- FRIEDMAN, Y. (1978, 2003), *L'architecture de survie*, L'éclat.
- HARAWAY, D. (2020), *Vivre avec le trouble*, Des Mondes à faire.
- HUYGHE, P.-D. (2022), *Numérique, la tentation du service*, B42.
- ILLICH, I. (1972), Inverser les institutions. *Esprit*, 412 (3), 324-366.
- ILLICH, I. (2005), *Œuvres complètes, 2*, Fayard.
- HUTIN, C. (dir.) (2021), *Les communautés à l'œuvre*, La découverte.
- HUTIN, C., GOULET, P. (2009), *L'enseignement de Soweto, construire ensemble*, Actes Sud.
- INGOLD, T. (2017), *Faire*, Dehors.
- MÉLARD, F. (2008), *Écologisation, objets et concepts intermédiaires*, P.I.E. Peter Lang.
- NELSON, G. (1957), *Problems of design*, Whitney Publications Incorporated.
- OCDE (2003), *Manuel de Frascati*, OCDE, <https://doi.org/10.1787/9789264299047-fr>
- PAQUOT, T. (2023) ; *La convivialité selon Ivan Illich*, Topophile, <https://topophile.net/savoir/la-convivialite-selon-ivan-illich/>
- UEXKÜLL VON, J. (1956), *Milieu animal, milieu humain*, Rivages.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. (2008), *L'enseignement de Las Vegas*, Mardaga
- VERTOV, D., *Le ciné-œil*. Dans BACQUÉ, B., LIPPI, L., MARGEL, S., ZUCHUAT, O. (2018), *Montage, une anthologie*, MAMCO.

### Résumé :

Cet article expose les mécanismes de la *méthode Melville*. Cet outil pédagogique et de recherche fut conçu pour développer avec les étudiant-e-s, chercheuses et chercheurs une conception conviviale de l'activité artistique dans le contexte de pratiques expérimentales de terrain. En réponse aux problématiques écologiques, politiques et sociales, l'auteur avance la thèse d'une recherche-création destinée à développer, par la convivialité, un état d'esprit, la survie, l'équité et l'autonomie créatrice. Autrement dit, la méthode Melville représente un

couteau suisse qui doit permettre à chacune et chacun d'éprouver les richesses du *faire* artistique au contact du réel afin de construire des *objets* résolument *libres*.

This article outlines the mechanics of the Melville Method. This pedagogical and research tool was designed to develop with students and researchers a convivial conception of artistic activity in the context of experimental field practices. In response to ecological, political and social issues, the author argues that research-creation is intended to develop, through conviviality, a state of mind, survival, equity and creative autonomy. In other words, the Melville method represents a Swiss knife that should allow each and everyone to experience the richness of artistic creation in contact with reality in order to build resolutely *free objects*.

**Mots clés :** Recherche-crédation, méthode Melville, dehors, pédagogie par projet, pratique de terrain, convivialité, écologie, engagement.

Research-creation, Melville method, outside, pedagogy based project, field practice, conviviality, ecology, commitment.

**Bio :** Pierre Baumann est professeur des Universités en Arts, membre de l'Unité de Recherche ARTES 24141 de l'université Bordeaux Montaigne, responsable du master recherche Arts plastiques. Il a créé en 2015 Le laboratoire des objets libres, qui étudie le caractère migratoire des objets artistiques dans un contexte anthropologique élargi à partir d'une approche écologique et mésologique. Il dirige depuis 2017 le programme de recherche expérimentale Moby-Dick. <https://www.mobydickproject.com/>