

# L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-crédation

Pierre-Luc Landry

Number 10, 2017

(Se) Raconter la création

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089136ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i10.3709>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Landry, P.-L. (2017). L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-crédation. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (10), 1–6. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i10.3709>

Article abstract

Starting from Wassily Kansinsky's theories of visual arts, I discuss, in this paper, the transdisciplinary methodology of research-creation; while exceeding the artist's naïve reflection upon their own work, research-creation refutes the false and inexact common preconceptions that artistic creation is equivalent to academic research and that a practitioner working at the university is automatically a researcher. Drawing from all creative forms and expressions, and from academic fields such as literature studies, art history, philosophy, etc., research-creation as practised by Wassily Kandinsky—before the concept was actually coined—shows that a theory of art depending on the theorist's practice of said art can, while exploring art's and academia's different languages, suggest stimulating ways of being an artist and a theoretician at the university—hence, practising research-creation.

© Pierre-Luc Landry, 2017



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## **L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-crédation**

**Pierre-Luc Landry**  
Collège militaire royal du Canada  
Canada

L'art et la littérature sont des activités de l'esprit en plus d'être des gestes de création. Ainsi, la création et la réflexion gagnent à être mises en relation, plutôt qu'à être tenues à l'écart l'une de l'autre par de vieilles frontières inutiles. Plusieurs artistes ont joué dans les deux camps à la fois, proposant ainsi des écrits théoriques souvent fort intéressants qui participent à la construction du médium qu'ils commentent ; ces chantiers dirigés par les artistes et les écrivains agissent comme un prolongement de leur pratique, comme un autre atelier, une exploration singulière davantage théorique mais non moins artistique, même si elle ne traite pas explicitement de leur propre pratique. Il s'agit du postulat qui est à la base des réflexions que je livre ici, et qui tenteront de montrer comment les liens qui peuvent exister entre une démarche théorique et une pratique artistique font du chercheur-crédateur une figure à la fois intellectuelle et artistique, un véritable chercheur et un artiste à part entière. Cette proposition mise sur l'absence de compromis : il s'agit, d'une certaine façon, d'une philosophie holistique et désirante d'artiste-chercheur ou de chercheur-crédateur. Holistique parce que ce système est global : il inclut la recherche *et* la création, le scientifique *et* l'artistique – et l'un va de pair avec l'autre ; il est indivisible. Cette philosophie est désirante parce qu'elle convoite l'art et le savoir ; elle ne peut se résoudre à « choisir son camp », comme cela est parfois exigé grossièrement des chercheurs-crédateurs par les détracteurs de cette méthode hybride. On enjoint aux étudiants et aux professeurs de prendre une décision, de se consacrer à l'art *ou* à la recherche, mais pas aux deux. On dit, par exemple, que trop lire nuirait à la création. Que la recherche scientifique viendrait tuer ce qu'il y a d'indicible dans l'art. Qu'une connaissance de l'histoire des formes viendrait castrer le geste créateur, qui ne se nourrit que de l'inconscient. L'artiste universitaire et l'artiste théoricien viennent heureusement contredire ces présupposés vétustes, dont nous avons grandement besoin de nous débarrasser<sup>1</sup>.

### **Créer et penser : l'artiste théoricien**

Les exemples d'artistes théoriciens et de chercheurs-crédateurs affluent depuis des siècles. Louise Poissant, dans la préface d'un ouvrage consacré à la recherche-crédation, mentionne les noms de Leonardo da Vinci et Michelangelo, par exemple, qui étaient à la fois artistes (peintres, sculpteurs, architectes, etc.) et chimistes, ingénieurs, philosophes, et ainsi de suite (2009, viii). La figure n'est donc pas neuve, et je ne proposerai qu'un seul exemple puisque, on le devine, la liste que nous pourrions en dresser serait très longue. Je m'intéresserai ici aux écrits théoriques du peintre russe Wassily Kandinsky ; ceux-ci illustrent de manière fort intéressante cette posture hybride d'artiste théoricien, et c'est à ce cas de figure que je m'attarderai.

On connaît Kandinsky pour sa peinture. On sait aussi de lui qu'il a nourri une longue carrière d'écrivain, même si ses poèmes et ses pièces de théâtre ont été très peu lus et commentés. Ses textes théoriques ont connu une fortune un peu plus enviable, même s'ils ont mis du temps avant de circuler, notamment dans des traductions françaises fidèles aux textes originaux. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* a été « [a]chévé en 1909, imprimé en décembre 1911 » (Sers 15) et traduit en français chez Denoël en 1989 seulement. L'édition originale de *Point – ligne – plan*, le deuxième ouvrage théorique de Kandinsky, a été « publiée en 1926 à Munich [et] aurait circulé assez confidentiellement en France dans une traduction inexacte [...] avant d'être traduite en 1970 par Suzanne et Jean Leppien [...] ». L'ouvrage, publié chez Denoël/Gonthier dans la Bibliothèque Médiations, était à l'origine le neuvième titre paru dans la collection des *Bauhaus Bücher* » (Landry et Mandia 326). Dans un article que j'ai coécrit avec Valérie Mandia et que nous avons publié dans la revue *@nalyses*, nous étudions ce deuxième titre théorique à l'aune notamment des propositions de Pierre Gosselin et Éric Le Coguic, qui affirment que les « praticiens chercheurs, attirés par l'investigation de leur propre pratique comme source de connaissance, sont à la recherche de démarches méthodologiques permettant d'apprivoiser, de saisir, de comprendre des réalités complexes, fugitives, souvent implicites ou tacites » (2009, 3) :

C'est très exactement le projet de *Point – ligne – plan* [écrivons-nous] : dans ce texte, la méthode de Kandinsky reste à proximité de l'intuition de l'artiste et s'il se penche sur son propre travail –sans toutefois jamais le nommer –, c'est pour saisir une partie de ce qui l'anime, de ce qui lui donne son sens, en résistant à la tentation des aphorismes vaseux sur la nature de l'expression artistique. [...] *Point – ligne – plan* n'est pas uniquement un ouvrage théorique ; il s'agit d'un étrange amalgame que

Landry, Pierre-Luc. « L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-crédation. » *Nouvelle Revue Synergies Canada*, N°10 (2017)

nous choisissons [...] de nommer « recherche-crédation » et qui allie la parole de l'artiste peintre à celle de l'écrivain, le registre essayistique à celui plus académique ou scientifique, ainsi qu'une parole de l'intérieur à une parole de l'extérieur ou, pour le dire autrement [...], qui rallie l'intuition à l'analyse (Landry et Mandia 334-335).

La même chose est vraie de l'ouvrage qui le précède, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Pour Philippe Sers, spécialiste des écrits de Kandinsky, « l'écriture [du peintre russe] est pensée philosophique et non pas simple explication de sa pratique artistique » (1989, 9). Si ce livre s'attarde à la théorie spirituelle de Kandinsky, il propose également un aperçu de son langage des formes et des couleurs, qu'il continue d'élaborer dans *Point – ligne – plan*. Le texte, solide théoriquement (Sers 12), est rendu possible par la pratique artistique de Kandinsky ; en effet, pour le peintre, « la théorie suit la pratique et ne la précède pas » (Sers 15). Ainsi, c'est bel et bien grâce à sa pratique artistique qu'il est en mesure de proposer une théorie philosophique et spirituelle de l'art et de ses matériaux (les formes et les couleurs).

*Du spirituel dans l'art* ne se contente pas d'être une explication de la démarche de l'artiste, un document qui serait certes intéressant pour comprendre les œuvres du peintre, mais qui ne ferait pas de celui-ci un théoricien ou un philosophe. En effet, les réflexions d'un artiste sur sa propre pratique et sur son art ne relèvent pas immédiatement de la recherche à proprement parler. La recherche requiert une certaine méthode qui est différente de celle de l'art, mais qui peut tout de même émerger de la pratique d'un artiste en particulier, qui se ferait alors chercheur, philosophe, théoricien. De cette manière, même si l'ouvrage de Kandinsky est agrémenté de quelques reproductions d'œuvres, il ne se concentre pas du tout sur la pratique de son auteur ; il en émerge, je l'ai dit, mais s'en éloigne tout à la fois dans la mesure où l'artiste propose, en véritable théoricien, un système, une explication, une démonstration. Ainsi, les tableaux de Kandinsky qui illustrent le livre, au nombre de trois seulement, sont des « exemples » (Kandinsky, [1911] 1989, 210) qui ne sont abordés qu'à la toute fin du livre.

La méthode de Kandinsky, on le verra, se rapproche énormément d'une certaine forme de recherche-crédation. Philippe Sers, dans la préface qu'il offre au livre, la décrit comme le rassemblement de « quatre instruments spécifiques » (1989, 17), le premier étant la philosophie de l'art : « C'est la réflexion qui porte sur la question de l'art comme moyen de connaissance et de salut. Il y a une voie artistique de la connaissance et cette voie débouche sur une amélioration individuelle et collective » (*ibidem*). Le deuxième instrument spécifique serait la théorie de l'art et se différencie de la philosophie de l'art puisque sa « tâche est de définir l'ensemble des règles ou des principes soumis à l'obtention [...] d'un but défini. Elle s'en distingue, mais reste bien sûr liée à elle comme source de la méthode. C'est ce qui distingue la théorie de l'art de Kandinsky de toute théorie qui se fonderait sur des principes harmoniques conventionnels ou sur des éléments issus de la sensibilité », écrit Sers (1989, 17-18). Ainsi, les réflexions de Kandinsky ne sont pas valables uniquement par rapport à sa propre pratique, puisqu'elles participent à un véritable raisonnement théorique et qu'elles ne bloquent pas l'interprétation. Même si l'artiste, de manière générale, est très près de son œuvre et peut y jeter un regard dogmatique, ce que Kandinsky propose n'est pas du tout de cet ordre. On l'a vu, il ne théorise pas à *propos* de ses toiles, mais bien plutôt à *partir* de celles-ci – et encore : elles ne servent que d'exemples mineurs, en fin d'ouvrage, pour appuyer des propos qui concernent le champ des arts visuels, et celui des formes et des couleurs en particulier.

Toutefois, ces deux activités, la philosophie de l'art et la théorie de l'art, peuvent être le fait d'un simple théoricien. Là où la méthode de Kandinsky se rapproche de la recherche-crédation, c'est dans l'utilisation des deux autres instruments relevés par Sers :

[...] toute théorie artistique authentique [...] reste dépendante d'une *pratique créatrice*, donc d'une application de la méthode, pratique à laquelle son destin est lié, pratique dont elle est presque obligatoirement issue. Cette pratique met en forme le contenu de l'art qui ressortit à sa philosophie, c'est-à-dire que dans la pratique créatrice de l'artiste vont se trouver les thèmes fondamentaux qu'il appartient à l'art – et à lui seul – de communiquer. En même temps la pratique va constituer une vérification des moyens mêmes de cette communication dont la théorie a la charge de définir le système.

Enfin chez Kandinsky existe une *proposition d'expérimentation du langage* des moyens purs de l'art – et d'abord de la peinture – sous l'aspect du langage des formes et [...] du langage des couleurs, le principe de base étant leur capacité de mettre en résonance l'âme humaine (1989, 18-19).

Cette analyse de Philippe Sers, qui démontre bien la cohabitation dans le texte de Kandinsky de l'expérience liée à la pratique artistique, ainsi que d'une recherche tributaire d'une connaissance théorique du médium commenté et de la philosophie, montre aussi que le peintre russe est un véritable artiste théoricien.

Landry, Pierre-Luc. « L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-crédation. » *Nouvelle Revue Synergies Canada*, N°10 (2017)

### **Crédier à l'université : l'artiste universitaire et la recherche-crédation**

Il est intéressant, à ce stade-ci, de noter que Kandinsky, en plus d'être l'un des précurseurs de l'art abstrait, a été professeur d'université ; il a agi à titre de maître (*Meister*) au Bauhaus de 1922 à 1933. Pendant cette période, son enseignement de la peinture murale s'est basé sur ses théories des couleurs et des formes, proposées dans *Du spirituel dans l'art* mais, surtout, abouties dans *Point – ligne – plan*, ouvrage qu'il publie pendant qu'il enseigne à Dessau-Roßlau. Kandinsky est donc aussi, d'une certaine manière, précurseur de la recherche-crédation à l'université, de cette posture qui n'est pourtant admise officiellement dans nos facultés que depuis une trentaine d'années et que nous sommes encore en instance de définir.

« [T]oute création implique nécessairement une série d'expérimentations visant la réalisation d'une démarche inédite, sinon le renouvellement d'une pratique artistique », écrivent Sophie Stévanice et Serge Lacasse dans un essai sur la recherche-crédation en musique (*Les enjeux de la recherche-crédation en musique* 18). « Tout acte de création fait ainsi l'objet d'une analyse réflexive de la part de son auteur, poursuivent-ils, et cette réalité diffère quelque peu de celle d'une recherche scientifique à travers laquelle s'élabore un processus systématique d'investigations, d'hypothèses et de méthodes visant à résoudre une problématique prédéfinie » (*ibidem*). Pour être encore plus exact, il faudrait supprimer de leur proposition l'adverbe « quelque peu », puisque celui-ci relativise plus qu'il n'en faut la différence qui existe entre l'acte de création « pur », dirais-je faute de mieux, et la recherche scientifique.

Car la création n'est pas de la recherche. Ce malentendu, pour Stévanice et Lacasse, est sans doute dû à l'intégration « ratée » des premiers professeurs-crédateurs dans les universités québécoises :

L'erreur principale qui semble avoir été commise est de ne pas avoir accompagné les créateurs lorsqu'ils ont été intégrés à l'université. Il aurait fallu expliquer à ceux qui l'ignoraient que l'université est un lieu de production du savoir et, en ce sens, on y exerce ce que l'on appelle la « recherche scientifique ». La recherche scientifique est une démarche rationnelle, organisée et rigoureuse, d'acquisition de connaissances et de développement de la réflexion critique à partir de méthodes systématiques permettant de recueillir des données afin d'étudier, de mieux comprendre ou d'expliquer un phénomène de manière inédite par la formulation de questions et d'hypothèses nouvelles, en vue de produire, de communiquer et de diffuser de nouveaux savoirs. Au contraire, on a plaqué là les artistes, parmi les sciences humaines, en leur laissant croire qu'en tant que créateurs ils étaient engagés dans une forme de recherche que les instances administratives ont maladroitement nommée, sous diverses orthographes en fonction des humeurs et du sens du vent, recherche-crédation (24).

Plutôt que de formuler une nouvelle expression pour parler de cette discipline alliant recherche et création, les penseurs actuels de la création en milieu universitaire choisissent pour la plupart de redéfinir le terme, tout en insistant sur le trait d'union dans certains cas – comme dans le mien – : ainsi, la recherche-crédation prend tout son sens et il serait alors possible de sortir de l'idée reçue (complètement fautive) qu'un artiste à l'université est, par défaut, un chercheur – idée à la fois incorrecte et insidieuse, nuisible autant à la recherche plus « traditionnelle » qu'à la création et à son exercice à l'université.

Les constats auxquels un chercheur-crédateur arrive au terme de la réflexion théorique constitutive de son projet influencent son activité de création, et celle-ci influence également son jugement critique. Si cette interrelation semble aller de soi, ses modalités diffèrent d'un paradigme de recherche-crédation à l'autre. Il existe presque autant de paradigmes que de définitions de la recherche-crédation et il serait très hasardeux d'en entreprendre la typologie sans se lancer dans un travail de grande envergure. Ce qu'il convient de noter, je pense, est qu'il est absolument impossible de sédimer un seul paradigme qui servirait de modèle absolu ; la chose est vraie de toutes les disciplines artistiques et de tous les champs du savoir : il n'existe pas de méthode parfaite d'accès à la connaissance et à l'expression, et chaque artiste et/ou chercheur doit bâtir ses méthodes en même temps qu'il crée (du discours ou une œuvre d'art). C'est notamment pour cette raison que la recherche-crédation appelle à une posture plurivoque, hybride, informée par des savoirs venus de différentes pratiques et de différents milieux. Dans cet esprit, je parle de méthodologie (trans)disciplinaire au sens où la recherche-crédation se nourrit à la fois, bien évidemment, de la recherche et de la création mais, plus précisément, de toutes les formes de création artistique et des multiples domaines de la recherche : les études littéraires, l'histoire de l'art, la philosophie, la sociologie, la pensée politique, etc.

Certains auteurs ayant réfléchi explicitement à la recherche-crédation font référence à l'autopoïétique comme paradigme à adopter afin de mener de tels travaux à l'université. Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, par exemple, issus des arts visuels et de l'architecture, renvoient dans leurs travaux méthodologiques à la conception de l'autopoïétique de Richard Conte qui, dans l'éditorial du premier numéro de la revue *Plastik*, publiée par le Centre d'études et de recherches en arts plastiques de l'Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), en offre l'explication suivante, énigmatique s'il en est une :

[...] tout artiste-crédateur est habité par un esprit de recherche et travaille de façon concomitante et indissociable dans le sensible et le cognitif. Sans doute la difficulté se situe-t-elle au niveau du chercheur-plasticien-universitaire qui questionne la dissociation du faire et de l'analyse du faire à des fins extérieures à son œuvre propre, à des fins de généralisation (je n'ose pas dire scientifique). À ce point, nous entrons dans le problème des conditions de possibilité d'une autopoïétique des arts plastiques. Non, il ne s'agit pas d'une recherche d'ordre psychologique, d'un « travail » sur soi-même, mais de la confrontation d'un état de mon esprit avec un état de mon pouvoir sur le monde, à travers les matériaux engagés. Faire de la recherche en arts plastiques, c'est avoir toujours une main qui traîne dans le réel. Il serait commode de parler ici de tâtonnement mais je préfère penser ceci en termes d'approche et d'approximation, car créer c'est souvent ajuster (en ligne).

Gosselin et Le Coguiec soulignent de leur côté que l'autopoïétique est une « recherche à caractère poétique réalisée dans une pratique artistique par celui-là même qui en est l'acteur principal » (Gosselin 24-25), la poétique étant l'étude des processus de création. De cette manière, le paradigme autopoïétique implique que l'artiste-chercheur entreprend « de modéliser sa pratique afin de l'objectiver » ; il « élabor[e] à son tour une représentation rendant lisible une partie de sa pratique » (Le Coguiec 111). Essentiellement, nous avons affaire à un chercheur-crédation qui parle de sa propre pratique. Le Coguiec propose d'aller bien au-delà du simple texte dans lequel un créateur analyse son propre processus de création.

Toutefois, ces démarches autopoïétiques semblent insuffisantes pour rendre compte des véritables enjeux de la recherche-crédation. Bien sûr, celles-ci permettent aux artistes de « (se) raconter » leurs pratiques, pour reprendre l'intitulé du colloque à l'origine de cet article, mais souffrent de ce qu'elles manquent de cohérence avec les exigences de l'institution universitaire. En effet, nous avons essentiellement affaire à un chercheur-crédateur qui parle de sa pratique à travers un texte, une dissertation de type essai, mémoire, thèse, article ou monographie. Est-on alors encore dans la recherche universitaire ? Est-ce que cela suffit pour faire de cet artiste un chercheur-crédateur ? Dans son article intitulé « Récit méthodologique pour mener une autopoïétique », Le Coguiec raconte sa propre expérience de doctorat en études et pratiques des arts et distingue trois types de récits qu'il aura produits durant ses années d'étude, récits menant à l'élaboration de l'autopoïétique au cœur de sa thèse : un récit de pratique (rendre compte de sa démarche de praticien chercheur en la décrivant après coup) ; un récit de projet, dont le focus est un projet ponctuel ; et un récit méthodologique, « rédigé après l'action et [qui] synthétise des données qui ont été recueillies au fur et à mesure [du] parcours méthodologique » (112). Toutefois, il propose très justement que les textes autopoïétiques écrits par les chercheurs-crédateurs aux cycles supérieurs, par exemple, agissent comme des *matériaux* pour rédiger la thèse (ou le mémoire), et non pas qu'ils en constituent l'essence, comme on le voit dans certains cas de mémoires ou de thèses de création dont la deuxième partie est composée uniquement d'un journal de bord ou d'un récit de la pratique artistique. Même si l'objectif principal d'un tel travail relève de l'autopoïétique, Le Coguiec propose d'aller bien au-delà du simple texte dans lequel un créateur analyse son propre processus de création. Ces récits sont de nature transitoire ; la recherche-crédation, ne se contente pas de l'autopoïétique. Bien que les récits de pratique, les récits de projet ou les récits méthodologiques puissent avoir un grand intérêt, notamment lorsqu'on cherche à comprendre la démarche d'un artiste, ils n'en constituent pas pour autant de la recherche-crédation. L'exemple fourni par les textes théoriques de Kandinsky est édifiant de ce point de vue : la théorie émerge de la pratique de l'artiste, mais ne se contente pas de la raconter.

### Hybridité des méthodes et savoir de l'art

Pour Marcel Jean, professeur à l'École des arts visuels de l'Université Laval, le « couple [recherche et création] tente de nommer une autre réalité, une approche de la création qui cherche des fondements, comme un dépassement de la naïveté. Une approche qui voudrait concevoir l'aventure de la création dans sa plus grande exigence intellectuelle » (33). Ce qui relie la recherche et la création, alors, dans une telle posture, est peut-être la quête du sens, quête qui s'incarne « graphiquement » par le trait d'union entre les deux termes : « le premier fil conducteur est celui qui questionne le *sens*, écrit Jean. Les objets de l'art, les œuvres, sont habités par le sens. Les artistes aussi sont hantés par le sens et on peut même dire qu'il est le déterminant de l'action, du désir » (34).

Le *Dictionnaire historique de la langue française* définit le mot « hybride » comme suit : « mot emprunté [...] au latin classique *ibrida* "bâtard, de sang mêlé", et spécialement "produit du sanglier et de la truie", devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris* "excès" » (1760). Je crois avoir assez bien exprimé de quelle manière la recherche-crédation est une méthodologie (trans)disciplinaire qui est à la fois artistique et intellectuelle ; elle fait appel aux schémas de pensée des savoirs universitaires tout comme à ceux de la pratique en création. Dans une telle démarche, le chercheur-crédateur, en tant que praticien, s'intéresse à l'art qu'il pratique, à des questions esthétiques reliées à sa création, par exemple, et au rapport entre l'art et son public, de la même manière qu'il s'intéresse à la création – sa création – en tant que chercheur universitaire. Ainsi, ces propos tenus par Pierre Gosselin dans « La

Landry, Pierre-Luc. « L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-crédation. » *Nouvelle Revue Synergies Canada*, N°10 (2017)

recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies » font écho à ce que je tente de définir :

Il arrive aussi que l'objet de l'étude soit l'œuvre d'art elle-même, objet qui concerne plus particulièrement le champ de l'esthétique. Au départ, mon association quelque peu exclusive de la recherche en pratique artistique à la poétique m'a porté à exclure [...] l'étude des œuvres et de leur rapport au public. Mais tout comme le praticien chercheur en art est en droit de s'intéresser à des objets non spécifiques au champ de l'art, il est clair qu'il est tout aussi en droit de s'intéresser aux œuvres d'art et à leur rapport avec le récepteur (26).

Donc la recherche-crédation est véritablement un mouvement plurivoque, polysémique, protéiforme. Elle serait cette manière d'envisager le travail de l'artiste et le rôle de l'université qui peut mener, dans ses résultats, à la création d'un nouveau type de discours branché sur les réalités de ces deux milieux, appelés de plus en plus à s'interpénétrer et à collaborer, à un savoir de l'art qui soit une œuvre à part entière.

Le paradigme intellectuel et artistique que je défends est donc de cet ordre et baigne dans l'hybridité des méthodes ; il cherche à mettre de l'avant une discipline de recherche et de création qui peut prendre plusieurs formes, dans la mesure où celles-ci sont conscientes de leur place particulière dans l'institution universitaire. En effet, il semble qu'une réflexion méthodologique est nécessaire et essentielle, à l'heure où les profils de recherche-crédation sont de plus en plus populaires mais où les diplômes perdent un peu de leur équivalence d'un programme à l'autre, d'une université à l'autre. Quant à une éventuelle énumération de ces formes hybrides, je ne crois pas qu'elle soit nécessaire : la réflexion méthodologique au cœur d'un projet de recherche-crédation vise entre autres choses à déterminer les conditions et modalités d'existence de l'œuvre à la fois artistique et théorique, et une description trop rigide des possibles de la recherche-crédation ne mènerait, il me semble, qu'à une nouvelle orthodoxie méthodologique qui ne pourrait qu'être néfaste. En effet, je ne milite pas pour un modèle unique dont tous les intervenants pourraient se réclamer, mais pour une rigueur qui serait toujours la même et qui confirmerait une fois pour toutes la pertinence à l'université d'une discipline recherche-crédation. La création artistique peut et doit avoir une place dans nos institutions, mais cette place doit être pensée, réfléchie et raisonnée. Aussi, il me semble qu'il faut ramener vers l'université les textes de ces artistes qui, pour reprendre l'intitulé du colloque à l'origine de cette publication, encore une fois, « (se) racontent la création littéraire et artistique ». Si la recherche-crédation n'est pas une simple description de la démarche d'un auteur, elle fait la part belle aux textes issus de celle-ci, qui en émergent au terme d'une pensée qui peut être autopoïétique mais qui aspire à davantage : à l'élaboration d'un *autre* savoir de l'art qu'il appartiendrait à l'artiste théoricien ou à l'artiste universitaire de construire. L'exemple fourni par Kandinsky, protochercheur-crédateur, l'a très bien montré.

## Note

<sup>1</sup> Aucune accusation directe ne sera lancée dans cet article, qui ne cherche pas à semer le trouble, mais bien plutôt à participer de manière positive à la construction de la recherche-crédation comme méthodologie hybride. Les propos tout juste rapportés sont des lieux communs souvent entendus à l'université ; ce sont des injonctions qui m'ont été directement adressées, par exemple, par des professeurs ou des étudiants, des assertions sans équivoque qui m'ont été rapportés par des collègues, que j'ai entendus en colloques, lors de soutenances, etc. D'aucuns pourront penser qu'il s'agit là d'approximations douteuses, mais j'envisage l'anecdote comme indicateur fiable de la discussion qui doit avoir lieu sur les paramètres universitaires de la recherche-crédation, et que de nombreux intervenants mènent de front en ce moment. Quelques ouvrages essentiels à ce sujet sont nommés ici en bibliographie. Voir notamment Stévanice et Lacasse (2013).

## Bibliographie

Conte, Richard. « Éditorial ». *Centre des Études de recherches en arts plastiques*. Plastik n°1, été 2001. Web. 23 avril 2015.

Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec (dir.) *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2009. Imprimé.

Gosselin, Pierre. « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2009. 21-31. Imprimé.

Landry, Pierre-Luc. « L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-crédation. » *Nouvelle Revue Synergies Canada*, N°10 (2017)

Jean, Marcel. « Sens et pratique », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2009. 33-42. Imprimé.

Kandisky, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette du Crest. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais » [1911] 1989. Imprimé.

Kandinsky, Wassily. *Point – ligne – plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*, présentation de Philippe Sers, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien. Paris : Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », [1926] 1970. Imprimé.

Le Coguiec, Éric. « Récit méthodologique pour mener une autopoïétique », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2009. 111-118. Imprimé.

Landry, Pierre-Luc et Valérie Mandia. « *Point – ligne – plan : le livre d'artiste comme nouvel atelier* », *@analyses*, volume 10, numéro 1, hiver 2015. 324-340. Web.

Poissant, Louise. « Préface », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2009. vii-x. Imprimé.

Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, trois tomes. Paris : Le Robert, [1992] 2006. Imprimé.

Sers, Philippe. « Présentation. Kandinsky à la recherche d'une méthode », dans Wassily Kandinsky, *Point – ligne – plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*, présentation de Philippe Sers, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien. Paris : Denoël / Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1970. 5-15. Imprimé.

Sers, Philippe. « Préface. Kandinsky philosophe », dans Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette du Crest. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1989. 9-39. Imprimé.

Stévançe, Sophie et Serge Lacasse. *Les enjeux de la recherche-crédation en musique. Institution, définition, formation*, préface de Francis Dubé. Québec : Presses de l'Université Laval, 2013. Imprimé.