

# Le GRiii

Journal du Groupe de Recherche sur la Musique  
Interdisciplinaire Interlaboratoire International

## Éditorial

Ce numéro du GRiii publie un article de Sophie Stévanca, éminente spécialiste de la recherche-crédation, titulaire de la chaire de recherche-crédation du Canada. Les membres du GRiii ont coutume de cet honneur : le 8 janvier de cette année, elle avait accordé de son temps pour une discussion sur ce thème avec les chercheurs du GRiii. Cet échange a permis aux chercheurs, docteurs, doctorants et mastériens du GRiii de saisir que la recherche-crédation n'est pas une discipline, mais bien une méthode de recherche. Dans la continuité de cet échange scientifique, Sophie Stévanca a proposé aux chercheurs du GRiii de participer au séminaire et au colloquium de l'Université Laval qu'elle co-organise. J'ai été l'un des bénéficiaires de ce séminaire dont le corpus d'étude était la chanteuse Tanya Tagaq. En plus de tenir le chercheur par la main pour l'amener à comprendre la démarche de la recherche-crédation, le discours de Sophie Stévanca dégage une clarté rationnelle, logique mais aussi plaisante qui rompt parfois avec les habitudes universitaires. Les séminaires de Sophie Stévanca permettent au chercheur de s'affranchir de ses limites, d'oser aller au-delà des terrains de recherche interdits. Découvrez le GRiii n°7 dans lequel Sophie Stévanca définit la méthode de la recherche-crédation et dévoile ses enjeux. De mon côté, je réaliserai un bref compte rendu du 7<sup>e</sup> album solo de l'artiste congolais, Lokua Kanza, qui vient tout juste de sortir. Nicolas Darbon proposera une critique de livres d'Etienne Kippelen, compositeur et musicologue que nous avons accueilli aux Vendredis du GRiii récemment. La galerie expose des toiles d'une peintre guyanaise dont l'acte créatif est relié aux rythmes du corps et du monde.

Ezin Pierre Dognon

Prochains rendez-vous, notez les dates !  
*Les Vendredis du GRiii – webinaire ouvert aux  
chercheurs et à tout public*

Chercheur invité :  
**Jean-Marie Jacono**  
« Les sous-cultures et  
contre-cultures urbaines »  
**2 Juillet 2021**

Réunion  
Bilan de l'année  
**9 Juillet 2021**

## Sommaire

- p. 2 La Galerie  
artistique  
« Respirer aux rythmes du  
monde. Roseman Robinot »
- p. 5 Sophie Stévanca  
« (...) et la recherche-  
crédation dans tout ça ? »
- p. 31 Recensions / Book  
& Record Reviews  
Etienne Kippelen, Lokua  
Kanza
- p. 35 Compte rendu  
de la réunion du GRiii du 18  
juin 2021

# La Galerie artistique

## *Respirer aux rythmes du monde* *Quelques tableaux de Roseman Robinot*

Nicolas Darbon

CRILLASH, Université des Antilles, Schoelcher, France

R. Robinot, « Case 2 ».....	p. 3
R. Robinot, « La maisonpaille ».....	p. 7
R. Robinot, « Paysage ».....	p. 15
R. Robinot, « Alchimie ».....	p. 26

Vivant en Guyane depuis 1978, Roseman Robinot fonde son travail pictural sur la respiration. Professeure d'éducation physique et sportive, spécialité Danse, également *yogi*, le corps est un élément important de sa pratique artistique.

En 1965, lors d'un voyage à New York, elle connaît son premier choc qui la conduira vers la création plastique. Il s'agit de *La Repasseuse* (1904) de Pablo Picasso, toile qui lui rappelle l'atelier de sa mère. Le second bouleversement est sa découverte, en 1987, de la Roche gravée amérindienne sur la route de Dégrad-des-Cannes en Guyane, à partir de laquelle elle élaborera plusieurs séries de tableaux.

La musique n'est pas audible dans son travail, mais il est possible de parler de sonorité et de rythme. Elle est particulièrement présente dans son acte de création ainsi que dans sa conception du monde.

Ses outils étant des tampons, de petites brosses, elle réalise de petites marques dans un geste court et mesuré, de façon horizontale, tous les cinq temps. Elle marche, s'accorde des poses, telle une danseuse faisant des pas de côté, s'arrêtant, repartant, dans une déambulation contrôlée. Pas de musique diffusée pendant cette chorégraphie ; au contraire, l'artiste a besoin du silence, celui de la respiration.

Lorsqu'elle conçoit un tableau, elle est dans le rythme de sa respiration. La musique du monde, des plantes, des saisons, traverse le corps, les narines ; la respiration est une musique et un marqueur de silence. L'engagement physique engage le souffle et l'endurance ; poser des marques est une mise en relation d'objets pour créer une harmonie, une ambiance propice au bien-être, à l'amour.

Son univers est rempli de légende, de fantasmagorie, celle des contes créoles (Manman Dilo, Anansi l'araignée...) ou encore de la merveilleuse toile de Wifredo Lam *La Jungle* (1941). Les couleurs sont des sonorités intenses. Tout repose sur l'émotion, le ressenti, et non sur l'intellect. Un besoin d'apaiser et de sortir, dans le silence, de la « blessure », la blessure : « J'habite une blessure sacrée », Aimé Césaire, *Moi laminaire* (1982). Roseman Robinot peint pour « faire le ménage », se défaire du *pathos* de la colonisation.



« Case2 ». Série Marques.  
Acrylique sur toile, 120x97 cm. 2000.  
© Roseman Robinot, ADAGP.

Elle aime la douce kora, celle du malien Ballaké Sissoko. Cette musique qu'elle écoute en dehors du processus de création, la nourrit depuis son enfance et participe à sa quête du sens de la vie. La kora porte vers le céleste, le divin, l'absolu, la beauté. L'artiste se positionne dans l'irrationnel, dans le mystique. Démarche initiatique ? Il n'est pas étonnant qu'elle ait rédigé un mémoire de master sur la Fête de Saint-Esprit à Régina, en Guyane. Si elle se fonde sur sa respiration, c'est pour se retirer et se placer dans une posture « sacralisée », se fondre dans la nature, faire corps avec ses rythmes<sup>1</sup>.

### *Quelle place occupe la musique dans l'œuvre picturale ?*

Par Roseman Robinot

Comme la peinture, la musique est une forme d'art qui parle à l'imaginaire, à la sensibilité et à l'émotion ; et provoque des sentiments, suite aux « sensations physiques » qu'elle peut déclencher.

Le peintre Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, parle de « résonance » et de « vibrations » des couleurs et notamment du « rouge clair chaud (Saturne) [...] ». Musicalement, il rappelle également le son des fanfares avec tuba, un son fort, obstiné, insolent. »

Par le dispositif peinture qui donne forme à mon travail, et dont je fais usage naturellement, depuis de nombreuses années, il s'agit pour moi de me placer dans un état musical nécessaire à la construction d'une œuvre que mon corps réclame en tant que fabrique d'un être conscient.

Au travers de l'œuvre plastique entreprise, se développe la personne que je suis dans le Lieu que j'habite et qui m'habite.

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme

Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? » (Alphonse de Lamartine).

Dans cette « aventure intellectuelle » que je poursuis, la pensée ou la réflexion ne sont pas les moteurs. C'est le Corps qui agit au travers du Souffle qui sort de lui pour exprimer le Vivant et le situer dans le Sacré.

Ainsi, la respiration comme élément mécanique du corps humain, devient la musique qui va accompagner le travail effectué dans un temps déterminé. Ce temps consacré à la production de l'œuvre dépend de la durée de l'intervention sur un support toile, papier ou bois et du format choisi.

Dans l'atelier show-room, ouvert sur la Nature, les nouveaux outils apparus dans le travail sont des tampons – réalisés sur place dans un matériau composite –, qui me permettent de marquer le support.

Dans la série *Marques*, initiée en 2000, le tampon est posé suivant un rythme. Le geste est court, mesuré, automatique. Le son émane de l'écriture du signe qui décline un Corps ou un Paysage situé entre Tradition et Modernité.

Cette relation sonore est une poétique du silence pour apaiser la souffrance. C'est une voie vers le salut, qui s'ouvre, une expression de la spiritualité créative fondée sur une émotion canalisée par la respiration. Le Sentir et le Ressentir sont des forces qui interviennent comme moyen d'émancipation vers des sentiments précis pour trouver le sens de mon rapport au Monde, définir la Parole. L'Objet devient dès lors Sujet.

(Lettre de l'artiste à Nicolas Darbon, Rémire-Montjoly, 29 juin 2021)

<sup>1</sup> D'après des entretiens téléphoniques et une correspondance électronique de l'auteur avec l'artiste, Pertuis / Rémire-Montjoly, du 24 juin 2021 au 1er juillet 2021.

# La recherche (*to do research*) vs la démarche de création (*search*), la méthodologie (*justification for using a particular research method*) vs la méthode (*a research tool*)... Et la recherche-création dans tout ça ?

Sophie Stévance

OICRM-Université Laval, Québec, Canada

## Contexte

Initialement, la recherche-création (RC) résulte d'un besoin manifesté par des artistes auprès des universités qui les emploient et des organismes subventionnaires en vue de reconnaître la nature de leur contribution à la production scientifique<sup>2</sup>. Que ce soit aux États-Unis - l'un des premiers pays à avoir senti la nécessité d'intégrer la création artistique en milieu universitaire<sup>3</sup> -, au Canada<sup>4</sup>, en Australie<sup>5</sup>, en Angleterre<sup>6</sup>, en France ou en Europe plus largement, conséquemment au processus de Bologne<sup>7</sup>, les universités se sont saisies de la culture pour devenir des lieux incontournables de production, de diffusion et de transmission du savoir et du faire. Leur objectif était de renouveler et d'attirer de nouvelles ressources étudiantes venues de divers horizons (culturels, sociaux, géographiques). Politiquement, les enjeux étaient, et sont encore, très importants puisque les universités sont encouragées par les gouvernements à jouer un rôle d'ambassadrices de la culture de leur pays, contribuant ainsi à son rayonnement à l'échelle nationale et

---

<sup>2</sup> Pinson, Jean-Pierre, « La recherche-création dans le milieu universitaire : le cas des interprètes et de l'interprétation », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 10, n° 2, 2009, p. 9-14 ; Cook, Nicholas, « Performing Research : Some Institutional Perspectives », in Doğantan-Dack, Mine (ed.), *Artistic Practice as Research in Music : Theory, Criticism, Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 11-32.

<sup>3</sup> Deschênes-Pradet, Maude, « La création littéraire à l'université : émergence et légitimité », *Wascana Review, The University of Regina's Literary Journal*, vol. 43, n° 1, 2011, p. 172-184.

<sup>4</sup> Au Québec, les universités Bishop's et McGill (1904) ont tôt offert des programmes de musique, suivies par l'Université Laval (1922), puis l'Université de Montréal (1950). Dans les années 1990, on comptait huit universités enseignant la musique au Québec (les universités Concordia, de Sherbrooke, du Québec à Montréal et du Québec à Trois-Rivières).

<sup>5</sup> Marginson, Simon, *Educating Australia : Government, economy and citizen since 1960*, Melbourne, Cambridge University Press, 1997.

<sup>6</sup> Cook, Nicholas, *op. cit.*

<sup>7</sup> Ethis, Emmanuel, *De la culture à l'université. 128 propositions*, rapport remis au ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Paris, Armand Colin, 2010.

internationale. De cette manière, le système universitaire contribue à la visibilité du pays à l'étranger. Si la culture peut servir des objectifs politiques, elle est utile au sein même de la vie universitaire en permettant la reconnaissance et la pérennité des institutions d'enseignement supérieur. En plus de son apport essentiel pour la formation de l'humain, l'intégration des arts à l'université est donc, il faut bien le dire, tout à fait stratégique : elle est affaire de production-consommation selon les responsables politiques, et est motivée par une question de rentabilité<sup>8</sup> et de rayonnement du pays sur la scène internationale.

Du point de vue de la définition de la RC, les débats ont longtemps tourné autour d'éléments épistémologiques<sup>9</sup>, voire ontologiques<sup>10</sup>. Le *Conseil de recherches en sciences humaines* (CRSH) a constamment tenu au fait de l'évolution de la situation, ici et ailleurs dans le monde, en lançant les premières initiatives pour refléter le mieux possible la réalité du terrain. À présent, si le CRSH considère la RC comme une « approche de recherche », ses enjeux méthodologiques restent à préciser. À notre avis, la piste de la recherche collaborative sous ses différentes formes apporte un certain nombre de réponses. En effet, une approche de RC tient compte de la combinaison, de l'observation et de la compréhension des expertises de chacun des agents, chercheurs et praticiens, à travers l'accomplissement d'un projet visant au renforcement des pratiques et à leur renouvellement<sup>11</sup>. En ce sens, la RC est une modalité de la recherche participative en sciences humaines et sociales apparue dès les années 1990, aux côtés de la recherche-action et de la recherche collaborative<sup>12</sup>.

De fait, si, pour atteindre les objectifs de la recherche, l'approche est une RC, il s'agit alors de mettre en place les circonstances qui vont rendre possibles les interactions entre chercheurs et praticiens. Comme dans toute recherche de nature participative, une approche de RC se déploie à partir de la collaboration des personnes diversement impliquées et possédant des compétences spécifiques, distinctes et complémentaires. Dès lors, à condition que soient reconnues les qualifications et les fonctions de chacun des agents, le projet mené en collaboration construit un espace pour penser et agir ensemble, tout en maintenant la responsabilité et l'autonomie de ceux engagés dans la production

---

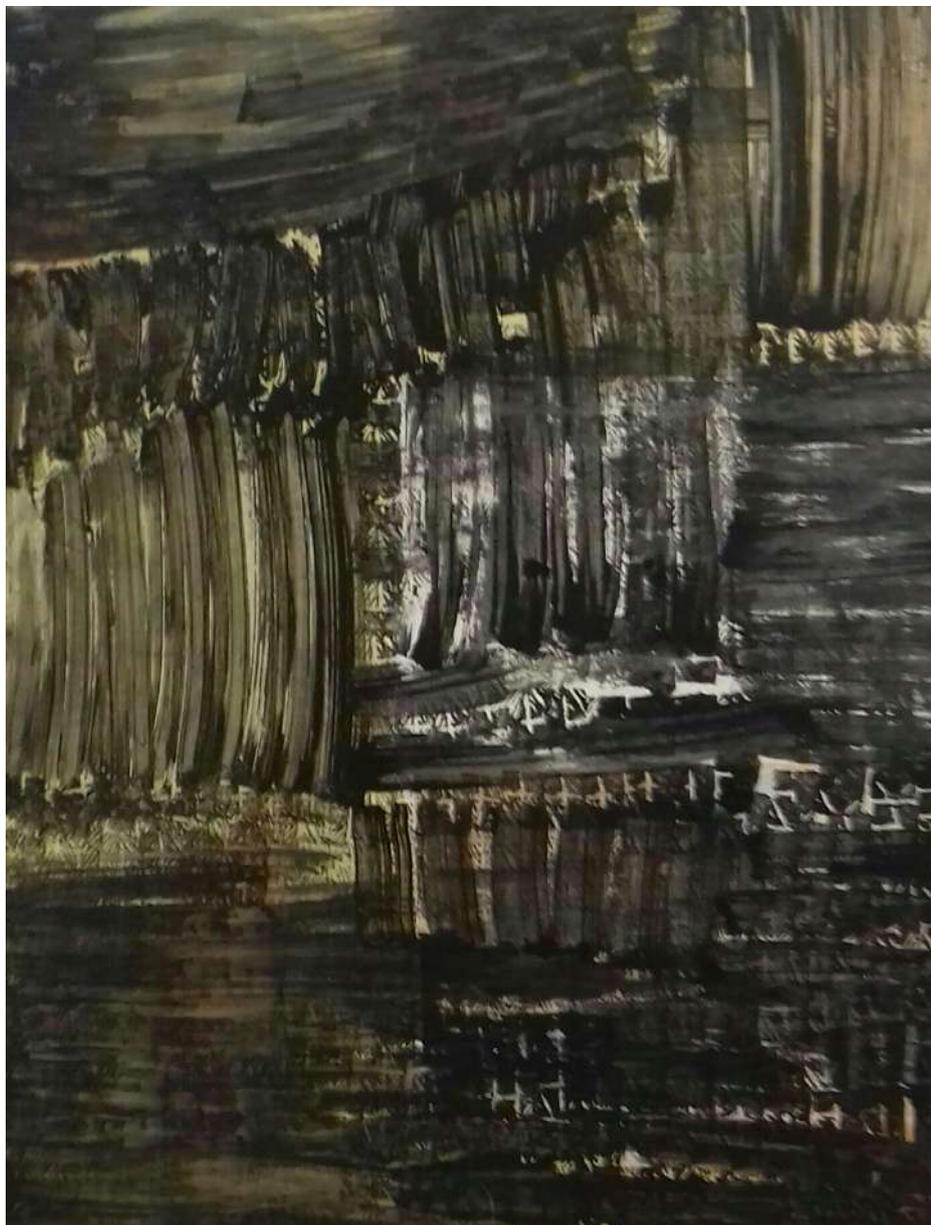
<sup>8</sup> Elkins, James, « On Beyond Research and New Knowledge », in Elkins, James (ed.), *Artists with PhDs*, Washington DC, New Academia Publishing, 2009, p. 112.

<sup>9</sup> Fournier, Marcel, Gingras, Yves, Creutzer, Mathurin, « Création artistique et champ universitaire : qui sont les pairs ? », *Sociologie et sociétés* vol. 21, n° 2, 1989, p. 63-74 ; Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet », *Lieux communs*, n° 10, Grenoble, 2007, p. 139-161 ; Stévançe, Sophie, Lacasse, Serge, *Les Enjeux de la recherche-création en musique : institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.

<sup>10</sup> Bruneau, Monik, Villeneuve, André (dir.), *Traiter de recherche création en art*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007 ; Gosselin, Pierre, Le Coguiec, Éric (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006.

<sup>11</sup> Stévançe, Sophie, Lacasse, Serge, *Pour une éthique partagée de la recherche-création en milieu universitaire*, Presses de l'Université Laval / Hermann, 2019 ; Stévançe, Sophie, Lacasse, Serge, *Research-Creation in Music and the Arts : Towards a Collaborative Interdiscipline*, Londres, Routledge, 2018.

<sup>12</sup> Kemmis, Stephen, McTaggart, Robin, Nixon, Rhonda, *The Action Research Planner : Doing Critical Participatory Action Research*, Singapour, Springer, 2014 ; Desgagné, Serge, et al., « L'approche collaborative de recherche en éducation : un rapport nouveau à établir entre recherche et formation », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 27, n° 1, 2001, p. 33-64 ; Fals Borda, Orlando, Raham, Mohamad Anisur, *Action and Knowledge : Breaking the Monopoly with Participatory Action Research*, New York, Apex Press, 1991 ; Lieberman, Ann, « Collaborative Research : Working With, Not Working On », *Educational Leadership*, vol. 43, n° 5, janvier 1986, p. 28-32.



« La maisonpaille ». Série *Marques-Traces*.  
Acrylique sur toile. 117x90cm. 2012.  
© Roseman Robinot, ADAGP.

des connaissances et des artefacts. Pour nous<sup>13</sup>, la RC se comprend comme 1) une *approche* appliquée à 2) un projet de recherche mené par 3) un individu ou plusieurs collaborateurs, 4) combinant des méthodes de recherche et des pratiques de création à l'intérieur d'un cadre dynamique 5) d'interaction causale [chacune ayant une influence directe sur l'autre], et menant à 6) des productions tant scientifiques qu'artéfactuelles (qu'elles soient de nature artistique ou autre).

La RC est donc éminemment collaborative, parce que l'activité individuelle est nécessairement collective<sup>14</sup>. À plus forte raison en art<sup>15</sup>. Du reste, les travaux ont démontré que la musique est *aussi*, peut-être même *surtout*, un art de collaborations<sup>16</sup>. Dans certains contextes musicaux, comme en musique enregistrée ou en pédagogie musicale, il n'est d'ailleurs question que de collaborations<sup>17</sup>. Par collaboration, on entend un sous-ensemble du travail collectif compris comme activité orientée et exercée ensemble par plusieurs agents<sup>18</sup>. En RC, la collaboration entre participants se présente comme un engagement mutuel visant à coordonner et à rassembler différents types d'expertises pour qu'un projet puisse produire des résultats scientifiques et des productions, de nature artistique ou autre, qui ont une valeur pour chacun des membres contribuant au projet. En fonction des objectifs à atteindre, il s'agit alors, au même titre qu'en recherche participative ou qu'en recherche-action, d'allier des chercheurs et des non-chercheurs dans des situations de collaboration tant dans une perspective d'apprentissage que pour développer des connaissances scientifiques ou bonifier les pratiques, tout en reconnaissant l'apport et les compétences de chacun. Ce travail d'interaction entre chercheurs et praticiens est essentiel en RC, mais n'est rendu possible que par la reconnaissance et l'acceptation des compétences mutuelles. Une fois reconnues, il devient alors possible de mobiliser ces compétences en vue d'établir un rapport entre la recherche et l'action, la théorie et la pratique, la logique du chercheur et celle du praticien. En contexte universitaire, à plus forte raison en ce qui concerne la RC, les activités de recherche, de formation et de création sont intimement liées. En effet, à défaut de l'idéal du chercheur interdisciplinaire<sup>19</sup>, la réalité oblige à envisager ce défi sous un autre angle : celui de la collaboration. Ce pourra être autour de projets artistiques ou d'intervention communs où les étudiants collaboreront en expérimentant directement

---

<sup>13</sup> Stévançe, Sophie, Lacasse, Serge, *Research-Creation in Music and the Arts*, op. cit., p. 123. (Nous traduisons.)

<sup>14</sup> Bourassa, Bruno, Boudjaoui, Mehdi, *Des recherches collaboratives en SHS*, Québec, PUL, 2012.

<sup>15</sup> Becker, Howard S., *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1984.

<sup>16</sup> Hennion, Antoine, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, 1993, rééd. Paris, Métailié, 2007 ; Barrett, Margaret S., « Creative Collaboration : An 'Eminence' Study of Teaching and Learning in Music Composition », *Psychology of Music*, vol. 34, n° 2, 2006, p. 195-218 ; Barrett, Margaret S., « Collaborative Creativity and Creative Collaboration : Troubling the Creative Imaginary » in Barrett, Margaret, *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, Londres, Routledge, 2014, p. 3-14.

<sup>17</sup> Swijghuisen Reigersberg, Muriel E., « Collaborative Music, Health, and Wellbeing Research Globally : Some Perspectives on Challenges Faced and How to Engage with Them », *Journal of Folklore Research*, vol. 54, n° 1-2, 2017, p. 133-159.

<sup>18</sup> Stévançe, Sophie, Lacasse, Serge, « Research-creation in music as a Collaborative space between musicologist, researchers-creators, and musicians », *Media-N, Journal of the New Media Caucus*, vol. 11, n° 3, <http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations>, 2015 ; *Research-Creation in Music and the Arts*, op. cit.

<sup>19</sup> Darbellay, Frédéric, « Le talent interdisciplinaire : une capacité à penser au-delà des disciplines. Le panda, le koala et le caméléon », *TrajEthos*, vol. 6 n° 1, Montréal, Université de Montréal, 2017, p. 29-41.

avec le milieu et en réfléchissant aux enjeux théoriques et pratiques de leur expérience<sup>20</sup>. Ils seront alors exposés à diverses approches traitant d'interdisciplinarité et de pensée critique – habiletés et connaissances à la fois mises au service de projets et acquises à travers ces mêmes projets.

## État des lieux et cadre théorique

Le fait de s'intéresser à la « méthodologie » en RC, ce qui, pour certains, revient à s'intéresser à celle du « chercheur-créateur » (selon la définition du FRQSC<sup>21</sup>, on comprend qu'il s'agit d'artistes employés au sein d'universités), suscite un certain engouement si l'on tient compte des activités du réseau des Universités du Québec<sup>22</sup>, ou encore d'un article publié dans une revue<sup>23</sup>. Si ces contributions témoignent de la vivacité du domaine, on n'y tient généralement compte que d'un seul volet : les pratiques des artistes<sup>24</sup>. Selon Alain Findeli et Anne Coste<sup>25</sup>, le débat tourne autour de ces questions méthodologiques pour donner aux artistes l'occasion de *décrire* leur processus de création sans toutefois se poser la question de la validation, sans effort de systématisation ni même de critique :

Lorsque les disciplines artistiques furent intégrées à l'université [...], c'est autour de la question méthodologique que les discussions se sont portées de la façon la plus pressante, laissant souvent à l'arrière-plan la problématique épistémologique que cette question soulève inévitablement. Dès le début, les débats se polarisèrent presque exclusivement autour de la plus ou moins grande autonomie des disciplines artistiques à l'égard des autres disciplines scientifiques [...]<sup>26</sup>.

Diane Laurier et Nathalie Lavoie<sup>27</sup> ont mené un sondage auprès d'artistes universitaires (soit, selon les auteures, ceux ayant reçu un financement en RC d'un organisme subventionnaire) pour mieux comprendre leurs « méthodologies », sans toutefois préciser les termes *méthode* et *méthodologie* pour l'enquête menée, préférant les décliner en une variante de formules assez confuses telles que « modes

---

<sup>20</sup> Boud, David, Lee, Alison (eds.), *Changing Practices of Doctoral Education*, New York, Taylor & Francis, 2009 ; Stewart, Mary K., Cohn Jesae, Whithaus, Carl, « Collaborative Course Design and Communities of Practice : Strategies for Adaptable Course Shells in Hybrid and Online Writing », *Transformative Dialogues : Teaching & Learning Journal*, vol. 9, n° 1, 2016, p. 1-20.

<sup>21</sup> Fonds de recherche, Québec, <http://www.frqsc.gouv.qc.ca/fr/bourses-et-subventions/concours-antérieurs/bourse/appui-a-la-recherche-creation-rc-concours-automne-2017-xylv8kis1497375460565> [consulté le 19 juin 2018].

<sup>22</sup> *La recherche-création : territoires d'innovation méthodologiques*, colloque organisé par l'Université du Québec à Montréal les 19-21 mars 2014, <https://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca> [consulté le 8 juin 2021]. *Postures et impostures de la recherche-création et de la recherche-intervention à l'université*, journée des doctorants en études et pratiques des arts de Université du Québec à Montréal, le 6 juin 2018.

<sup>23</sup> Laurier, Diane, Lavoie, Nathalie, « Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique », *Recherches qualitatives*, vol. 32, n° 2, Association pour la recherche qualitative (ARQ), Québec, <http://www.recherche-qualitative.qc.ca>, 2014, p. 294-319.

<sup>24</sup> Bannerman, Christopher, « Reflections on Practice as Research », *Digital Creativity*, vol. 15, n° 2, <https://www.tandfonline.com>, 2003, p. 65-70 ; Gosselin, Pierre, *op. cit* ; Bruneau, Monik, *op. cit*.

<sup>25</sup> Cf. *op. cit*.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 147-149.

<sup>27</sup> Cf. *op. cit*.

méthodologiques » (p. 295), « œuvre méthodologique » (p. 303), « gestes méthodologiques » ou « représentation symbolique de la méthodologie » (p. 315); « quant à la question méthodologique, elle est l'ensemble des méthodes et des modes appropriés à la recherche en création utilisés par tout chercheur-créateur » (p. 299). Aussi, pour les « chercheurs-créateurs » pris ici comme exemple, la « méthodologie » consiste à « décrire la manière dont ils vont s'y prendre pour arriver aux résultats qu'ils proposent » (p. 299).

Précisons que, dans le domaine de la recherche, la communauté de chercheurs internationale s'entend sur le fait que « méthodologie » signifie l'étude des méthodes scientifiques en général – la méthode étant, quant à elle, un cheminement ordonné et justifié par le cadre théorique visant à collecter les données et à les analyser de manière systématique en vue de produire des connaissances scientifiques. Il ne faut donc pas confondre méthodologie et méthode, qui renvoient à deux réalités différentes. Une précision des termes dans le texte de Laurier et Lavoie aurait alors permis d'éviter certaines tautologies, telles que :

La méthodologie est également comprise comme étant un phénomène central entièrement inscrit dans le processus de création. À travers la compréhension des deux chercheurs-créateurs [...] se dégage le geste méthodologique, cette attitude basée sur un positionnement particulier correspondant à une stratégie méthodologique (pour l'un, la voie du détournement ; pour l'autre, le travail subversif se dégageant) qui éclaire l'ensemble du travail de recherche. (p. 315).

Les deux auteures concluent alors qu'

une faible majorité d'artistes s'inspire complètement ou en partie des approches qualitatives en sciences humaines et sociales. Étonnamment, une faible majorité d'entre eux n'en identifie aucune, alors qu'une minorité relativement importante d'entre eux ne connaît pas les méthodes découlant des approches qualitatives. Certains créent leur propre méthodologie selon leur projet de recherche par des modes qui proviennent du champ de l'art [...] une personne écrit qu'elle se rend compte qu'elle ne sait pas très bien ce que la méthodologie signifie et qu'elle a été surprise de recevoir une subvention, car la section du formulaire relative à la méthodologie était bien mince. (p. 310-311)

Apparaissent ici clairement les limites de ce travail, peut-être en raison du biais des prémisses. En effet, et en premier lieu, il faut noter que la recherche inhérente à tout processus de création et la recherche académique sont des démarches différentes et ne sont, par conséquent, pas comparables. Sans être de la recherche-création ou de la recherche, toute création implique nécessairement une série d'expérimentations visant la réalisation d'une démarche de création originale, spécifique, sinon le renouvellement d'une pratique artistique. Sans pour autant partager une vision romantique de la création associée au génie insondable, il est toutefois important de préciser qu'il est plutôt question d'une quête créatrice (*search*) où l'artiste est à la recherche de quelque chose (*in search for*) qu'il va matérialiser sous une forme de son choix par laquelle il va tenter de se singulariser. Contrairement au chercheur qui, lui, dans sa situation d'enquête (*inquiry*), fait de la recherche (*to do research*) en vue de dégager des connaissances fiables, générales, qu'il va rendre disponibles sous une forme réutilisable. Dans l'absolu, tout acte de création devrait faire l'objet d'une analyse réflexive intrinsèque de la part de son auteur, mais cette réalité diffère de celle d'une recherche académique à travers laquelle s'élabore un

processus systématique d'investigations, d'hypothèses et de méthodes visant à résoudre une problématique prédéfinie dans un cadre théorique éprouvé. Pourtant, certains musiciens, interprètes et compositeurs, sans pour autant produire de connaissances générales à travers une production scientifique, se considèrent comme des chercheurs, sans même avoir été formés à la recherche.

## L'artiste diplômé

Ces mêmes personnes ont probablement bénéficié de certaines largesses du système qui recrute des artistes sans diplôme universitaire approprié à leurs nouvelles fonctions, sous prétexte qu'ils sont, *a priori*, de bons techniciens s'exprimant dans le domaine de l'art – la nouvelle mission des universités étant de se saisir de la culture pour se renouveler, se développer, se doter d'une identité universitaire et participer au rayonnement de son pays à l'international. Les institutions qui recrutent ces créateurs sans formation académique attestée par un diplôme vont même aujourd'hui jusqu'à leur financer des doctorat (D.Mus – *Doctorat de musique*, différent d'un Ph.D. en musique) : il faut dire que l'« on est assez libéral dans nos universités : j'ai même connu un professeur qui a obtenu la reconnaissance d'une psychanalyse personnelle comme travail de recherche ! Un système d'équivalence s'est donc mis en place<sup>28</sup> ». On observe aussi par endroits des professeurs-créateurs n'ayant pour la plupart reçu aucune formation universitaire diriger, et certains en même temps que de faire leurs propres études, des étudiants au doctorat (DMUS). C'est là une anomalie du système, qui montre une fois de plus qu'il n'est pas obligatoire que la pratique artistique soit sanctionnée par un diplôme universitaire pour pouvoir être enseignée. Or, rappelons-le, la création constitue un type de travail qui, essentiellement d'ordre artistique, n'a pas vocation à déboucher sur l'enseignement<sup>29</sup>. Qu'est-ce qui motive les artistes enseignant ou étudiant à intégrer une structure universitaire étrangère à leur réalité pratique ? Pouvoir solliciter un poste à l'université ou dans une école d'art, et ainsi obtenir la sécurité d'emploi (ce qui pourrait se comprendre) ? Profiter d'une structure leur permettant de libérer du temps pour créer ? Les motivations seraient sans doute nombreuses et propres à chacun.

C'est sans doute l'un des effets pervers du néolibéralisme des universités, au Québec et en Amérique du Nord plus généralement, qui s'est considérablement accru au fil des décennies, avec en ricochet l'uniformisation des études supérieures. Dans cette logique de rentabilité, d'ingestion du secteur privé par le public (comme par exemple l'université qui absorbe les écoles – privées – de musique, les écoles d'art), la formation et la recherche en art et en sciences humaines, donc la formation universitaire et la formation professionnelle, s'en voient alors considérablement dévalorisées.

Quoi qu'il en soit, ces créateurs à l'emploi à l'université, certains futurs diplômés, auront au moins bénéficié d'une formation *en contexte* universitaire, même sur le tard, ce qui n'est pas le cas de la plupart de ces professeurs d'interprétation ou de composition recrutés par l'université sans, la plupart du temps, d'autre culture que celle du

---

<sup>28</sup> Marcotte, Gilles, « Le professeur et son roman », in Noüe, Joël de la (dir.), *La création artistique à l'université*, Québec, Éditions Nota Bene, Université Laval, 2000, p. 43.

<sup>29</sup> Alferi, Pierre, Figarella, Dominique, Perret, Catherine, Sztulman, Paul, « L'artiste et le singe savant », *Hermès, la revue* vol. 2, n° 72, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 72.

conservatoire de musique ; la comparaison s'applique à tous les champs de l'art. À quelques rares exceptions près, ces derniers se retrouvent littéralement démunis lorsqu'arrive le moment de lire, de corriger et de commenter les chapitres des mémoires et des thèses de leurs étudiants à la maîtrise (MA) et au doctorat (DMus). On pourrait en déduire que : soit ces professeurs dirigeant des maîtrises (MA) et des doctorats (DMus) en interprétation ou en composition sont invités à s'entourer d'une codirection avec un chercheur en musique (mais, dans ce cas, qui est le « directeur de recherche » ?), soit ils ne lisent tout simplement pas les travaux de leurs étudiants :

*If a supervisor cannot evaluate a thesis according to the current interests of the field in question, then there is no way to evaluate the thesis short of an improvised critique-and that, aside from bibliographic matters, is something that can be done by any number of readers in different fields. The specialist no longer acts as a specialist in her own field. [...] I will agree to supervise practice-based PhDs only if the student can explain why historical accuracy is necessary or appropriate, and when the other readers have worked out the limitations of their roles. (Elkins<sup>30</sup>)*

Face à ces situations, c'est l'ensemble du système éducatif qui devrait être remis en question, lequel ne répond pas à la mission d'un établissement d'enseignement supérieur, principalement l'enseignement, la recherche et sa diffusion, et qui parfois génère et encourage des incohérences. « Un professeur poète ou romancier n'est pas d'office un professeur de création littéraire<sup>31</sup>. » De la même manière, un musicien n'est pas un chercheur : si le premier a principalement suivi des études d'interprétation ou de composition au conservatoire de musique, l'autre a, en plus d'études de pratiques instrumentales (du moins pour une grande majorité de chercheurs en musique), suivi des études théoriques générales.

« Apprendre » n'est pas si simple. Il faut l'envie d'emprunter le chemin de la connaissance. [...] Une fois docteur, ce créateur pourra enseigner - sans avoir appris à enseigner - à d'autres qui sous sa direction prépareront et soutiendront leur thèse. Et ainsi de suite. (Paquot<sup>32</sup>)

Nous décrivons donc un problème qui, pensons-nous, se situe sur le plan de la répartition des tâches et du rôle que certains professeurs d'interprétation et de composition s'incombent par ignorance ou par complexe : en effet, il ne viendrait pas à l'idée d'un professeur de musicologie d'intervenir dans la formation pratique de ses étudiants-praticiens spécialisés en interprétation ou en composition musicale. Pourtant, il n'est pas rare que ce chercheur en musique ait été formé à sa discipline par la pratique de la musique exercée à un niveau souvent professionnel.

## L'art comme « pré-théorie »

La situation étant ce qu'elle est, comment concilier l'importance que les universités doivent accorder aux pratiques culturelles et l'intégration de ces artistes dans

---

<sup>30</sup> Elkins, James, « The three configurations of practice-based PhDs », in Elkins, James, *Printed Projects*, Dublin, The Sculptors' Society of Ireland, 2005, p. 18.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 47. Voir aussi le chapitre II sur la question de la formation.

<sup>32</sup> Paquot, Thierry, « Godard n'a pas de doctorat ! », *Hermès, la revue* vol. 2, n° 72, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 74.

l'enseignement des arts au niveau supérieur ? Ce n'est sans doute pas par un amalgame entre création et recherche, lequel est toujours bien présent, et malheureusement pas nouveau, et touche de nombreuses disciplines, comme par exemple, le *design*, la littérature ou les arts visuels<sup>33</sup>. La création relève d'une démarche différente qui s'effectue dans un cadre autre que celui de la recherche. De la même manière :

nombreuses sont les personnes qui seraient perplexes si on leur demandait en quoi consiste la création. Cette activité de recherche ne repose évidemment pas sur la méthode scientifique, même si la réflexion et la planification préalables sont nécessaires et même si une phase d'expérimentation existe, comme en recherche scientifique classique. (De la Noüe<sup>34</sup>)

La recherche en musique, en tant qu'étude de phénomènes musicaux exposée dans un cadre rigoureux en vue de produire des connaissances, est aussi constituée de méthodes d'investigation rationnelles, vérifiables et généralisables, reproductibles. Son caractère scientifique la distingue précisément de la musicographie, cette pseudo-discipline qui permet à ceux qui l'animent d'avancer des propos intuitifs, non fondés et non expérimentés<sup>35</sup>. Le titre et le contenu de l'ouvrage d'Édith Weber résument d'ailleurs la situation : *La recherche musicologique : objet, méthodologie, normes de présentation*<sup>36</sup>. On ne s'attend donc pas à ce que la production du musicien suive, comme la production du chercheur en musique, des règles de présentation conformes et uniformes. Bien au contraire. Même si l'artiste s'inscrit dans une histoire ou une esthétique particulière et en possède les techniques, même s'il s'impose des règles qu'il a forgées sur la base de celles qui le précèdent afin de faire émerger son propre style, sa production doit être, par définition, originale et témoigner d'un geste singulier. Au contraire, le chercheur fait avancer les connaissances dans son domaine en respectant des procédures de recherche

<sup>33</sup> Findeli, Alain, « Searching for Design Research Questions : Some Conceptual Clarifications », in Chow, Rosan, Jonas, Wolfgang, Joost, Gesche (eds.), *Questions, Hypotheses & Conjectures : discussions on projects by early stage and senior design researchers*, Design Research Network/ iUniverse, Bloomington, 2010, p. 294 ; Findeli Alain et al., « Research Through Design and Transdisciplinarity : A Tentative Contribution to the Methodology of Design Research », in Minder, B. (ed.), *Focused – Current design research projects and methods*, Bern, SDN, 2008, p. 67-94 ; Findeli, Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du Design*, vol. 15, n° 1, 2015, p. 45-57 ; Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet », *op. cit.* ; Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », communication présentée au premier symposium de recherche sur le design, HGK Basel, Bâle, 13-14 mai 2004, reproduite in Michel, Ralf (hrsg.), *Erstes Design Forschungssymposium*, Zurich, Swiss Design Network, 2005, p. 40-51 ; Chupin, Jean-Pierre, « La mariée mise à nu (  propos de l'enseignabilit  des modèles de la conception) », *Cognition et création : explorations cognitives des processus de conception*, 2002, p. 65-96 ; Boutinet, Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, PUF, 1996 ; Boutinet, Jean-Pierre, *Psychologie des conduites à projet*, PUF, 1993 ; Lemmens, Kateri, « Création et méthode : quel sens et quelle "méthode" pour la recherche-création en milieu universitaire ? », résumé de la journée d'étude « Créer à l'université : pourquoi, comment ? Enjeux et devenir de la recherche-création à l'université Laval », 16 avril 2010 : [http://www.crilcq.org/colloques/2010/recherche\\_creation.asp](http://www.crilcq.org/colloques/2010/recherche_creation.asp) [page consultée le 18 février 2013] ; Landry, Pierre-Luc, « Internet, études supérieures et recherche-création : le cas de la revue numérique *Le Crachoir de Flaubert* », *Québec français*, n° 168, 2013, p. 28-29 ; Loveless, Natalie S., « Introduction », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 40 n° 1, 2015, p. 41-42.

<sup>34</sup> Noüe, Joël de la (dir.), *op. cit.*, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>35</sup> Cf. Darbon, Nicolas, « Musicolog a, postmodernidad, complejidad », in DARBON, Nicolas (dir.), *M sica y Complejidad. A torno de Edgar Morin y Jean-Claude Risset*, traduction de Rosa Iniesta Masmano, Rivera Editores, Valence (Espagne), 2014, p. 90-99.

<sup>36</sup> Paris, Beauchesnes, coll. Guides musicologiques n° 1, 1980.

académiques éprouvées, tout en laissant la place à une forme de créativité et d'originalité, mais de nature bien différente de celle observée en création. En d'autres mots, les *démarches* de création et de recherche sont bien distinctes. Fort heureusement, la création n'équivaut pas à la recherche, auquel cas il n'y aurait plus de création au sens véritable du terme : « il s'agi[ra]it de faire entrer avec douleur l'interprétation dans l'exacte mesure du lit de Procuste » et de « fonder sa recherche sur un *modèle*, sinon d'en créer un » et d'« assurer les bases d'une méthodologie<sup>37</sup> ». Dans le même ordre d'idée, selon Andrew McNamara :

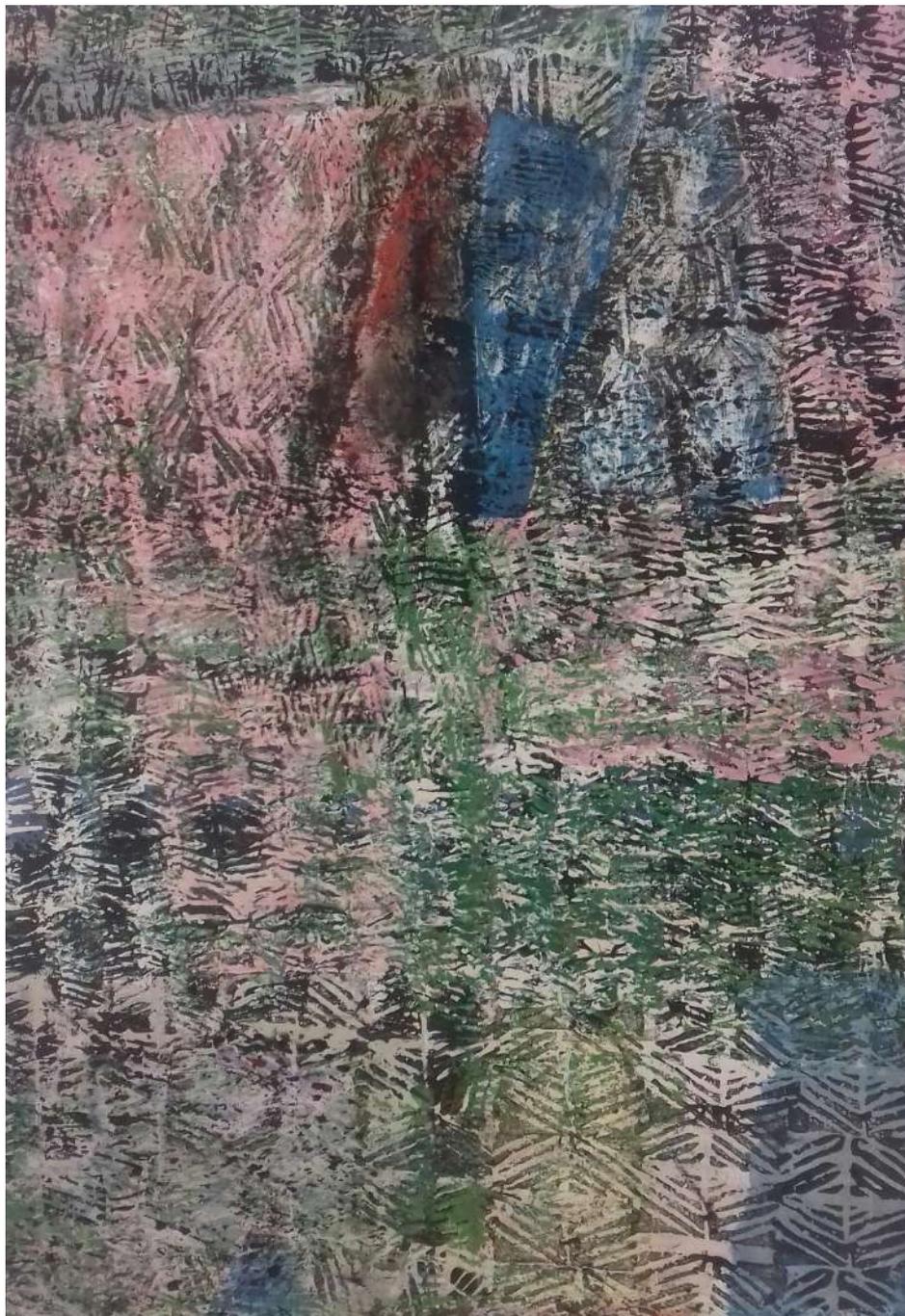
*[Practice-Led Research] must avoid two crucial conflation that limit its potential as a field of inquiry. The first is the conflation of practice with research (presuming the practice constitutes research per se, that is, in advance of conducting any research inquiry or communicating any contribution to knowledge). The second type of conflation is not as common, but still quite prevalent: it is the conflation between the creative practice and the conceptual, historical or intellectual influences deployed in the exegetical component. To start with the second conflation: conceptual, historical and other intellectual influences can certainly help to explicate the practice and place it in a wider context, which begins the process of outlining how the research investigation produces new insights within its field of inquiry.<sup>38</sup>*

Or, dans le cas de la RC telle que nous la concevons, la collaboration entre chercheurs, chercheurs-créateurs et créateurs, réunis aux fins de réalisation d'un projet collectif, peut mettre en œuvre les deux versants de cette interdiscipline : il peut s'agir de résoudre un problème de recherche en l'expérimentant par une création, et/ou résoudre un problème de création par une recherche théorique approfondie. Dans ce contexte, il s'agit de répondre à des préoccupations théoriques et/ou de création, pensées en termes de résolution d'un problème en fonction d'objectifs précis, d'une méthode rigoureuse, le tout visant à produire des résultats généralisables et reproductibles en lien avec des créations originales et singulières. Ainsi, recherche et création s'influencent mutuellement, et il est nécessaire de faire apparaître cette rencontre fructueuse, ces liens de codétermination; recherche-création n'est pas recherche d'un côté, et création de l'autre.

La méthode de 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, à l'intérieur d'un cadre théorique et à l'aide d'outils conceptuels, un phénomène de manière inédite par la formulation de questions et d'hypothèses nouvelles, en vue de produire, de communiquer et de diffuser de nouvelles connaissances. Dans ce contexte, on a abandonné là les artistes en leur laissant croire qu'en tant que tels ils étaient engagés dans une *forme de recherche*, formule qui aura au moins laissé place à l'imagination. Puis, sous la pression de ces mêmes créateurs qui revendiquaient ne pas avoir de programmes de financement adaptés, les instances administratrices ont instauré les programmes de « recherche-création ». Ainsi, les programmes de recherche-création étaient-ils conçus, du moins à l'origine, pour palier « le manque de financement pour les chercheurs-créateurs dont les travaux ne sont

<sup>37</sup> Pinson, Jean-Pierre, « La recherche-création dans le milieu universitaire... », *op. cit.*, p. 10.

<sup>38</sup> McNamara, Andrew E., « Six Rules for Practice-led Research », in Scott Brook, Paul Magee, *Beyond practice-led research*, n° spécial de *TEXT* n° 7, 2012 <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue14/McNamara.pdf>.



« Paysage ». Série *Marques-Traces*.  
Acrylique sur toile. 120x97cm. 2000.  
© Roseman Robinot, ADAGP.

admissibles ni aux subventions du Conseil des Arts du Canada, ni à celles du Programme de subventions ordinaires de recherche du CRSH<sup>39</sup> ». Ce constat mérite d'être fait, car est ici concerné le mode de gestion par les universités de ces subventions provenant du ministère de la culture et du patrimoine, en raison de redoublements dans les financements, occasionnant ainsi un problème d'éthique assez sérieux<sup>40</sup>.

Ces largesses pourraient aujourd'hui expliquer pourquoi certains musiciens intégrés à l'université clament haut et fort que « la création c'est de la recherche<sup>41</sup> ! » Ou mieux : « Mais le sujet de recherche, c'est moi !<sup>42</sup> » Or, si la démarche de création était équivalente, d'un point de vue épistémologique, à la démarche de recherche, l'expression « recherche-crédation » serait redondante. Mais cela pourrait aussi signifier que, par cette expression, les administrations attendaient des créateurs, nouvellement intégrés à l'université, qu'ils entreprennent effectivement des recherches de nature scientifique à partir de leurs réalisations artistiques, ne serait-ce que pour se voir octroyer les subventions nouvellement créées pour eux. Sauf que, si l'on se fie aux données publiées<sup>43</sup>, la faible quantité de demandes de subventions émanant d'artistes démontre leur désintérêt à élaborer, à concevoir et à déposer des projets de recherche (scientifique)-création rédigés en bonne et due forme (alors que les chercheurs et chercheurs-crédateurs en tant que tels doivent s'y plier), obligeant alors les organismes subventionnaires à certaines clémences et à constamment réviser leurs critères d'évaluation :

S'il va de soi que la composition et l'interprétation musicale sous-tendent une démarche de réflexion critique, il faut reconnaître que les créateurs éprouvent souvent des scrupules à fixer par écrit leur démarche. [...] De fait, ce travail combine une technique, celui de l'artisan, à une inspiration qui ne se laisse pas aisément décrire. (Pinson<sup>44</sup>)

Malgré tout, certains créateurs considèrent encore que leur création correspond à une recherche à proprement parler :

---

<sup>39</sup> [http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au\\_sujet/publications/RC\\_fine\\_artsFinalF.pdf](http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au_sujet/publications/RC_fine_artsFinalF.pdf) (p. 14) [consulté le 12 mai 2021] À noter que ce rapport de 2008 est en contradiction avec le discours tenu dans celui de 2007 intitulé « Évaluation formative du Programme de subventions de recherche-crédation en arts et lettres du CRSH » ([http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au\\_sujet/publications/fine\\_arts\\_eval\\_part1\\_f.pdf](http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au_sujet/publications/fine_arts_eval_part1_f.pdf)) [consulté le 12 juin 2015]. Concernant les « Origines du programme de subventions de recherche-crédation en arts et lettres » (p. 3), on y lit notamment que « les chercheurs-crédateurs ont accès à un nombre très limité de fonds de recherches au-delà des programmes offerts par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), le Conseil des arts du Canada (CAC), le Conseil national de recherches du Canada (CNRC) et le Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada (CRSNG) » (p. 4).

<sup>40</sup> Voir Stévançe, Sophie, « À la recherche de la recherche-crédation : création d'une interdiscipline universitaire », *Intersections : Canadian Journal of Music*, vol. 33, n° 1, Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, mai 2012, p. 3-12.

<sup>41</sup> Voir à ce sujet : Scrivener, Stephen, « The Art Object Does Not Embody a Form of Knowledge », *Working Papers in Art and Design*, n° 2, 2002, <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol2/scrivenerfull.htm> [consulté le 2 janvier 2013].

<sup>42</sup> Pinson, Jean-Pierre, « La recherche-crédation dans le milieu universitaire... », *op. cit.*, p. 10.

<sup>43</sup> Voir notamment : « Pour changer le monde de la recherche-crédation : un dernier virage », rapport du comité recherche-crédation FQRSC, mars 2003 ([http://www.fqrcs.gouv.qc.ca/upload/publications-fqrcs/fichiers/publication\\_28.pdf](http://www.fqrcs.gouv.qc.ca/upload/publications-fqrcs/fichiers/publication_28.pdf)), ou encore Jean-Pierre Pinson, « La recherche-crédation dans le milieu universitaire... », *op. cit.*, p. 9-14.

<sup>44</sup> Pinson, Jean-Pierre, « La recherche-crédation dans le milieu universitaire... », *op. cit.*, p. 7.

Au sein de l'institution universitaire, on a encore du mal à mettre en parallèle la création et la recherche et à établir entre les deux des liens forts, durables et harmonieux. Cette situation fait en sorte que plusieurs professeurs-créateurs ont des difficultés à convaincre que leur travail artistique puisse être considéré comme un authentique travail de recherche. Plus encore, cette incapacité à *concilier l'inconciliable* prive les étudiants d'un rapport privilégié au savoir. Or, ce manque de reconnaissance tarde à venir et cela en particulier des organismes qui ont pour mandat de subventionner la recherche universitaire. (Baillargeon<sup>45</sup>)

Si le créateur qui œuvre au sein d'une université considère que son travail artistique est de la recherche, on pourrait alors considérer que les publications des chercheurs, toutes disciplines confondues, sont des créations. On peut difficilement se satisfaire de ce genre de raccourci (la création comme « authentique travail de recherche ») qui n'aborde pas la question de manière adéquate et pertinente. L'auteur de ce résumé montre encore le caractère extrêmement passionnel des relations qu'entretiennent les créateurs vis-à-vis de leurs réalisations, ainsi que du manque de légitimité de la pratique artistique en tant que savoir à part entière. Marcel Duchamp en parlait déjà en ces termes :

Bête comme un peintre. Ce proverbe français remonte au moins au temps de la vie de Bohème de Murger, autour de 1880, et s'emploie toujours comme plaisanterie dans les discussions. Pourquoi l'artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde ? Serait-ce parce que son adresse technique est essentiellement manuelle et n'a pas de rapport immédiat avec l'intellect<sup>46</sup> ?

Au sujet de Duchamp, on a ailleurs montré que même s'il ne s'agit pas de recherche, sa pratique artistique, musicale et même compositionnelle, a pu donner lieu à des recherches<sup>47</sup>. Il ne s'agit pas là de RC, ni même de montrer que la création est de la recherche ou l'inverse, mais plus subtilement que la force de certaines démarches artistiques peuvent donner lieu à des recherches et générer des concepts, de nouvelles méthodes, voire, selon la rhétorique de l'administration universitaire, de « nouvelles connaissances » (« *understanding* ou *interpretation* » selon James Elkins<sup>48</sup>).

Les termes *recherche* et *art* compris en tant que *nouvelles connaissances* ont fait l'objet de débats, notamment chez les anglo-saxons<sup>49</sup>, afin de mieux faire intégrer l'apport

---

<sup>45</sup> Baillargeon, Richard, « Concilier l'inconciliable : l'expérience de la recherche et de la création en milieu universitaire dans la perspective d'une relation dynamique avec l'étudiant et son processus d'apprentissage », communication présentée au colloque *Créer à l'université : pourquoi, comment ? Enjeux et devenir de la recherche-création* à l'Université Laval, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, avril 2010, disponible sur le site de l'artiste <http://www.richardbaillargeon.com> [consulté le 8 juin 2021]. Voir encore l'intervention de Jean-Noël Pontbriand, « Créer, c'est chercher... et même trouver » : [http://www.crilcq.org/colloques/2010/recherche\\_creation.asp](http://www.crilcq.org/colloques/2010/recherche_creation.asp) [consulté le 6 novembre 2012].

<sup>46</sup> Duchamp, Marcel, « L'artiste doit-il aller à l'université ? », allocution (extrait) à l'Université Hofstra, New York, 1960, reproduite dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 236-239.

<sup>47</sup> Stévançe, Sophie, *Duchamp, compositeur*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 117.

<sup>49</sup> Schön, Donald, *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Éditions Logiques, Montréal, Québec, 1994 ; Damasio, Antonio, *The Feeling of What Happens : Body, Emotion and the Making of Consciousness*, Londres, Heinemann, 2000 ; Pakes, Anna, « Art as Action or Art as Object ? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research », *Working Papers in Art and Design* n° 3, 2004 ; Elkins, James, *op. cit.* ; Nelson, Robin, « Practice-as-research and the Problem of Knowledge », *Performance Research* 11, n° 4, 2006, p. 105-116 ; Nelson, Robin, « Modes of Practice-as-Research Knowledge and their Place in the Academy », in Allegue, Ludivine, Jones, Simon, Kershaw, Baz, *Practice-As-Research in*

des artistes affiliés à l'université à la production académique. Le rapprochement entre ces expressions permet de contourner le risque de l'amalgame (*art as research*) en suggérant que la recherche et la création artistique sont toutes deux susceptibles de pouvoir générer des connaissances. Ainsi, la recherche est définie comme une « *original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding* », « *a careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge*<sup>50</sup> ». Par contre, dans le domaine de l'art, la connaissance et la compréhension qui peuvent découler ne constituent pas des résultats escomptés ou des retombées de l'activité artistique, que ce soit par les artistes ou par le public.

Par « connaissances », qui reste un champ encore très discuté dans le domaine de la philosophie des sciences ou de l'épistémologie<sup>51</sup>, James Elkins ou Stephen Scrivener<sup>52</sup> entendent, à la suite de Jonathan Dancy<sup>53</sup>, une « *justified true belief*<sup>54</sup> », c'est-à-dire une croyance non accidentelle constituant une preuve<sup>55</sup>. La connaissance est donc une activité théorique, laquelle permet de faire émerger des idées et de les structurer. Nous partageons donc les conclusions d'Elkins et de Scrivener concernant la question de l'objet d'art en tant que mode de connaissance. Plus encore, nous pensons que les idées contenues dans la démarche artistique et son résultat nécessitent d'être extraites, interprétées et confrontées à d'autres interprétations pour pouvoir apparaître en tant que connaissances à part entière. Les connaissances ne peuvent naître que d'une comparaison, d'une confrontation entre les idées; elles ne sauraient émaner de la seule subjectivité pour s'adresser à d'autres subjectivités. À notre avis, seul le partage des idées peut générer des connaissances ; il n'y a de connaissances que du général, non du particulier.

Cependant, selon Brad Haseman<sup>56</sup>, « *artistic work has its own embedded knowledge* » parce que la connaissance contenue dans l'objet d'art ne saurait être exprimée *par des mots* au même titre que les nouvelles connaissances possiblement générées, grâce à une analyse systématique des sources, documents, méthodes et théories, par une recherche académique. À première vue, cette perspective semble partagée par l'équipe d'Erin Manning (Université Concordia) autour du projet *Immédiations* en arts visuels. On y explore la démarche artistique comme une forme de

---

*Performance and Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 112-130 ; Macleod, Katy, Lin Holdridge (eds.), *Thinking through Art: Reflections on Art as Research*, Londres, Routledge, 2006 ; Borgdorff, Henk, « The Debate on Research in the Arts », *Dutch Journal of Music Theory* vol. 12, n° 1, 2007, p. 1-17 ; Slager, Henk, « Art and method », *Artists with PhD, op. cit.*, p. 49-56 ; Sullivan, Graeme, *Art Practice as Research : Inquiry in the Visual Arts*, Thousand Oaks, Sage, 2010 ; Biggs, Michael, Karlsson, Henrik (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, New York, Routledge, 2011 ; Haseman, Brad, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, vol. 118, n° 1, 2006, p. 98-106.

<sup>50</sup> Borgdorff, Henk, « The Debate on Research in the Arts », *Dutch Journal of Music Theory* vol. 12, n° 1, 2007, p. 9.

<sup>51</sup> Timothy Williamson allant jusqu'à dire que la connaissance n'est pas définissable (*Knowledge and its limits*, Oxford University Press, 2000).

<sup>52</sup> *Op. cit.*

<sup>53</sup> Dancy, Jonathan, *Introduction to Contemporary Epistemology*, Oxford, Blackwell, 1985.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>55</sup> Williamson, Timothy, *op. cit.*

<sup>56</sup> Haseman, Brad, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, vol. 118, n° 1, 2006, p. 100.

connaissance qui ne saurait être véhiculée par la recherche conventionnelle, avec l'espoir, l'utopie, de « générer des formes de connaissances qui transcendent les limites du langage » et « ne peuvent être véhiculées par le mode classique de la dissertation »<sup>57</sup>. Pourtant, le seul fait d'émettre ces hypothèses et de les soutenir par des théories et des expérimentations (ici artistiques) ne relèvent-il pas tout autant d'une démarche académique, ne serait-ce qu'en rédigeant les demandes de subvention dans lesquelles on doit formuler, en fonction de critères académiques partagés par la communauté, notre approche ? Notons que ces résultats de ces expériences ont été diffusés... sous la forme de livres, rédigés sous la forme de la dissertation classique<sup>58</sup>... avec le vocabulaire adéquat et le « mode classique de la dissertation » :

*[...] In this theory, it should not be possible to articulate the pertinent thoughts or arguments that are embedded in the artwork. If that were possible, then the claim would not be that the artwork embodies thought, but that it enables thought [...] Here the claim is that whatever counts as knowledge or research simply is the artwork. (Elkins<sup>59</sup>)*

Dans tous les cas, en contexte universitaire, le chercheur et le chercheur-créateur mènent une réflexion sur la pratique ou à partir de la pratique ; dans le premier cas, les résultats seront d'ordre théorique, dans le second, théorique et de création. Cette exigence contraste avec celles du créateur universitaire ou non-universitaire, comme l'illustrent les formulaires de subvention du CALC ou du CAQ :

L'idée maîtresse consiste à soutenir les artistes dans leurs propres termes au lieu de les contraindre à se conformer à l'une ou l'autre de nos cases. Il ne faut plus que des artistes se sentent obligés d'uniformiser leurs pratiques en fonction de programmes formatés. [...] Je veux qu'un artiste puisse prendre une photo ou tourner une vidéo avec son téléphone intelligent et l'envoyer au Conseil et que ce soit ça qu'évalue le jury. Il faut que le matériel artistique soit ce qui est évalué, et non le discours développé autour de l'œuvre à venir. Rationaliser en mots des intentions et des concepts souvent abstraits, ce n'est pas toujours aidant, et pour les artistes, et pour nous. Je veux en outre que les artistes puissent postuler dans un des grands programmes en étant à l'aise de dire que leur pratique n'entre pas tout à fait dans le théâtre, ou dans la littérature, etc. (Brault<sup>60</sup>)

Ainsi, on s'attend à ce que le chercheur et le chercheur-créateur en milieu universitaire communiquent les résultats de leurs travaux (comme l'illustre, par exemple, l'objectif de « mobilisation des connaissances » dans la communauté visée par le programme « Insight » du CRSH). En ce sens, le chercheur-créateur à l'université est inévitablement soumis aux règles du discours et de la production d'un discours. Comme le formule clairement l'équipe de recherche en arts visuels suisse *CreaSearch* :

---

<sup>57</sup> Desjardins, Cléa, « L'art comme forme de connaissance : de nouveaux fonds de recherche permettent à des universitaires d'explorer la démarche artistique », 2013, <http://www.concordia.ca/content/shared/fr/actualites/central/communiqués-de-presse/2013/07/16/lart-comme-forme-de-connaissance.html> [consulté le 8 juin 2021].

<sup>58</sup> Manning, Erin, Massumi, Brian, *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

<sup>59</sup> Elkins, James, « On Beyond Research and New Knowledge », in Elkins, James (ed.), *Artists with PhDs*, Washington, New Academia Publishing, 2009, p. 125.

<sup>60</sup> Brault, Simon, cité in Lévesque, François, « Comme une refondation », *Le Devoir*, 22 janvier 2015, <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/429630/conseil-des-arts-du-canada-comme-une-refondation> [consulté le 18 juin 2015].

La recherche scientifique, tout comme la recherche artistique, est bidimensionnelle. Il y a d'une part le processus au cours duquel on cherche, on expérimente, discute, développe, évalue, décide, rejette. D'autre part la recherche a besoin des formulations conventionnelles ou obligatoires, qui sont attendues en tant que résultats par la communauté de chercheurs concernés<sup>61</sup>.

Par conséquent, nonobstant l'importance de se pencher sur les modes de savoir émergeant de l'acte de créer<sup>62</sup> et le fait que « *the art object does not embody a form of knowledge* »<sup>63</sup>, il est envisageable que la pratique artistique puisse générer de nouvelles formes de connaissances, mais uniquement par l'interprétation (soumise à l'esprit critique) de la démarche de création et/ou de son produit (l'objet d'art). Les résultats permettront alors de situer les idées issues de ces pratiques, et de les faire émerger sous la forme de communications verbales et/ou écrites afin de les partager avec d'autres idées, de les transmettre et d'en faire des connaissances.

*For the majority of artists, knowledge isn't what art produces. Expression, yes. Emotion, passion, aesthetic pleasure, meaning. But not usually knowledge... so do we want to write that concept into the official statements of purpose of the new programs, when it may fit only a tiny minority of students ? (Elkins<sup>64</sup>)*

Le partage des idées est donc fondamental dans la communauté universitaire. De la même manière en art, si la production du créateur n'est pas partagée avec autrui, il ne saurait y avoir d'art, ainsi que l'ont démontré les études en sociologie de l'art. Ainsi, dans *Le Triple jeu de l'art contemporain*<sup>65</sup>, Nathalie Heinich avait dessiné les modes de fonctionnement de la création artistique. Selon la sociologue, les intermédiaires seraient au nombre de trois, incluant artistes, public et médiateurs (critiques, marchands, musées), même si l'on sait par ailleurs que les institutions décident, en premier et dernier chef, de la valeur des artistes et de la reconnaissance de leur art. Or, dans le cas de la musique, celle-ci aurait, d'après Antoine Hennion, « des problèmes pour définir son objet, impossible à fixer dans la matière ; sans cesse obligée de le faire apparaître, elle accumule les intermédiaires, interprète, instruments, supports, nécessaires à sa présence au milieu des musiciens et des auditeurs ; elle se reforme continûment, vaste théorie de médiations en acte »<sup>66</sup>. Duchamp lui-même expliquait : « C'est le regardeur qui fait le tableau. »<sup>67</sup>

L'art n'est pas une affaire personnelle et privée : c'est une activité qui doit communiquer avec la sphère publique pour s'adresser à d'autres subjectivités. Pour être « d'art », toute création doit sortir du contexte particulier de l'artiste et s'adresser à autrui. Pour parvenir à son accomplissement, la production artistique doit viser à la communication. Mais cela ne signifie pas qu'elle génère pour autant des connaissances ;

---

<sup>61</sup> Léchoth Hirt, Lysianne (dir.), *Recherche-crétion en design : modèles pour une pratique expérimentale*, Genève, Métis presses, 2010, p. 61.

<sup>62</sup> Smith, Hazel, Dean, Roger T. (eds.), *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

<sup>63</sup> Scrivener, Stephen, « The Art Object Does Not Embody a Form of Knowledge », *Working Papers in Art and Design* n° 2, 2002.

<sup>64</sup> Elkins, James, *op. cit.*, p. 116.

<sup>65</sup> Paris, Minuit, 1998.

<sup>66</sup> Hennion, Antoine, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailé, 1993, p. 11.

<sup>67</sup> Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 247.

en étant présentée dans un espace de diffusion homologué, la production artistique devient « d'art » et acquiert éventuellement le statut d'« œuvre » – encore que plusieurs travaux ont démontré que la notion d'« œuvre » est un objet culturel mouvant fabriqué par les sociétés<sup>68</sup> ; en contexte de recherche-crédation, on propose donc de parler, plutôt que d'œuvres, de productions ou de réalisations de nature artistique. Du reste, des projets de RC ne mènent pas nécessairement à des créations « artistiques » au sens des sociologues de l'art : elles peuvent rester privées, dans le cadre académique, sans accéder au rang d'œuvre d'art.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas question de *connaissances* à ce stade-ci ; il faut que les idées contenues dans l'objet d'art puissent être modélisées, interprétées, communiquées et partagées avec autrui, et réutilisables, dont généralisées : « *the idea of the viewer finishing the work is important... meaning is always shifting, anyway you can't control the meaning of a work* »<sup>69</sup>. D'un point de vue épistémologique et éthique, il est difficile de faire coïncider la recherche-crédation avec la seule phase créative tournée vers la description d'un monde intérieur, solipsiste, duquel émanent des « œuvres » car celles-ci « ne constituent pas à [elles seules] des connaissances<sup>70</sup> » : elles font appel à des connaissances déjà disponibles.

Par contre, en recherche-crédation, puisqu'il s'agit d'un penser (*recherche*)-faire (*crédation*), d'une conception en train de prendre forme, il y a production de connaissances. Que ce soit la recherche qui nécessite la création ou la création qui génère la recherche, on modélise de façon explicite différentes méthodes (qualitatives, quantitatives) situées (le-s sujet-s étant plongé-s au cœur de la situation, du contexte de l'action), qui permettront de clarifier, d'organiser les intentions, de les appliquer selon les besoins pour répondre aux objectifs, tout en démontrant comment la création a nourri la pensée et réciproquement, en tenant compte des conventions partagées par la communauté de recherche internationale. Il s'agit alors de rendre explicite le penser en lien avec le faire qui émergent d'une telle démarche, les deux étant intimement liés : « *The research doesn't support or inform the art, but complements it, with each one illuminating the other. Research and artwork, in other words*<sup>71</sup> ».

Or la recherche-crédation est encore trop souvent confondue avec la création. Pour Lysianne Léchat-Hirt :

La recherche-crédation, en produisant des chaises, des affiches, des appareils, des interfaces numériques et des expositions, produit du *raisonnement de design incarné dans des objets*. [...] En produisant sa recherche sous forme de création d'objets, le designer mobilise des décisions conceptuelles, constructives, plastiques qui ont des effets sur l'expérience existentielle et cognitive que des publics en feront. Il crée et transmet du savoir<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, vol. 1, Paris, Le Seuil, 1994 ; Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982 ; Schaeffer, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996 ; Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007 ; Thorton, Sarah, *Seven Days in the Art World*, New York, Norton, 2008.

<sup>69</sup> Pirman, Alenka, « Names are Worlds for Things », *Sculpture*, vol. 16, n° 1, janvier 1997, p. 21.

<sup>70</sup> Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-crédation à la recherche-projet », *op. cit.*, p. 143.

<sup>71</sup> Elkins, James, *op. cit.*

<sup>72</sup> Léchat-Hirt, Lysianne, « Recherche-crédation en design à plein régime : un constat, un manifeste, un programme », *Sciences du Design*, n° 1, Paris, PUF, 2015, p. 37-44.

N'est-il pas ici question d'une définition de la création ? Essayer d'expliquer la recherche-crédation par la conception et la production singulière d'un artefact nous semble insatisfaisant, puisqu'une telle vision ramène la recherche-crédation à la création, et même la création à la recherche. En outre, le type de connaissances généré par la production d'un artefact n'est pas une connaissance parce qu'elle n'est pas objective ; elle n'est ni systématique, ni vérifiable, elle ne s'appuie pas de manière tangible sur d'autres connaissances et ne fait appel qu'à la subjectivité du regardeur et de son concepteur en guise de communication, non au cadre rigoureux de la communauté de recherche suivant l'éthique, la rigueur, la neutralité et les normes de présentation admises. Du reste, Léchoth-Hirt l'admet finalement : « En repensant une épistémologie du design de recherche sous forme de création d'objets qui ont des effets, l'enquête devra également mettre au jour ces effets, en discuter les mérites et les potentiels – il y a ici une voie royale pour la critique historique en design<sup>73</sup>. » La *designer* reconnaît donc ici qu'à lui seul, l'artefact ne suffit pas à générer des connaissances, mais qu'une fois soumis au public, il pourra éventuellement s'insérer dans un contexte plus large. En effet, l'artefact pourra contribuer à une théorie générale du domaine auquel il se rapporte par l'intervention d'un sujet qui, lui, fabriquera du savoir dont l'artefact est porteur.

Comment comprendre la difficulté à formuler clairement les caractéristiques respectives de la recherche et de la création, et à concevoir ce qu'est ou pourrait être la recherche-crédation ? À notre avis, l'un des problèmes est historique : il réside en la séparation des disciplines intellectuelles et techniques, et la difficulté pour les artistes de cerner, ou bien souvent de ne pas assumer, ce qu'est la création. En musique, le problème est encore plus complexe puisque la création est, au moins d'un point de vue occidental, à la fois la première présentation publique d'une production sonore et l'acte de celui qui fait. De là, un autre débat entre le créateur : est-ce le compositeur, le chef d'orchestre ou l'interprète ? Néanmoins, dans ces discussions idéologiques, les études en sociologie de l'art ont dégagé des constantes : pour qu'il y ait « musique », toute réalisation musicale doit être présentée publiquement, sortir du cadre privé de l'artiste et entrer en communication avec le public. On s'entend sur la nécessité des interprètes de musique, autant que celle des compositeurs, mais également de l'appréciation de la réalisation musicale. La diffusion s'avère essentielle : la réalisation musicale doit avoir été exécutée dans un cadre approuvé pour que les spécialistes puissent l'évaluer. Il s'agit donc de création parce qu'il y a présentation publique de la production. Mais pas de connaissances.

Cependant, en confirmant que la création n'est ni recherche, ni connaissance, il ne s'agit pas de minorer l'importance de la création à l'université, et sa possible contribution à la recherche en musique. Comment le pourrions-nous seulement puisque la recherche-crédation a besoin de ce dialogue entre recherche et création. Plusieurs auteurs et créateurs ont avancé l'idée, dès les années 1970, qu'il existe un mode de connaissance (*way of knowing*), et par suite un mode de pensée (*way of thinking*), spécifique aux créateurs. Pour Bruce Archer:

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 43.

*My present belief, formed over the past six years, is that there exists a designerly way of thinking and communicating that is both different from scientific and scholarly ways of thinking and communicating, and as powerful as scientific and scholarly methods of enquiry, when applied to its own kinds of problems<sup>74</sup>.*

Depuis, aucune étude sérieuse n'a été entreprise à cet égard pour démontrer l'efficacité de cette vision ; le débat tourne, depuis, toujours à vide.

Que pourrait être une recherche qui ne vise pas le savoir ? L'art tel qu'il se pratique et s'enseigne en offre-t-il déjà des exemples dont on doit s'inspirer ? Il peut, certes, arriver aux artistes d'employer ou d'imiter les méthodes de la recherche savante : de se livrer à des calculs, de tracer des plans, des esquisses, de se documenter en collectant et en classant des informations, des exemples, des échantillons. Mais la dimension « zététique » de l'art est très largement dominée par l'*expérimentation*, soit une recherche intégrée à la création, ni théorique ni systématique, plutôt hasardeuse et intéressée : recherche de matériaux et essais de traitement, recherche d'effet et d'effacement, recherche d'une forme ou d'une idée, comparaisons et assemblages. (Alferi<sup>75</sup>)

La création musicale, dans sa forme, porte en elle une certaine idée de ce qu'est la musique, de ce qu'est le monde. Toujours dans sa forme, la création a une portée limitée, restreinte au domaine particulier dans laquelle elle s'élabore et à laquelle elle se destine, et qui se renouvelle avec l'époque si tant est qu'elle soit assez forte pour traverser le temps. Pour générer les connaissances dont elle peut être porteuse, la création doit donc être formulable et énonçable au sein d'un travail théorique. Le monde intérieur du créateur ne peut faire sens qu'en lien avec des ancrages théoriques qui s'appuient sur une « méthodologie ferme et homogène » en vue d'une « formulation généralisante »<sup>76</sup> pour permettre de voir plus loin que ce qui est soumis aux multiples regards, et de s'extraire d'une logique de l'indécidabilité. Pour les anthropologues de la communication, pour qui les comportements, les actes, les paroles, les regards ou les gestes de la vie quotidienne sont liés de manière inextricable à la culture. Selon Edward Sapir, ils n'ont :

... de sens qu'au sein de modèles culturels précis, dont l'individu ne connaît normalement ni la forme ni la mécanique [...] néanmoins, nous y sommes extrêmement sensibles, et nous y réagissons comme d'après un code, secret et compliqué, écrit nulle part, connu de personne, entendu par tous. Ce code ne se rattache pas à l'organique. Au contraire, il est aussi artificiel, aussi redevable à la tradition sociale que la religion, le langage [...] Comme toute conduite, le geste a des racines organiques, mais les lois du geste, le code tacite des messages et des réponses transmis par le geste sont l'œuvre d'une tradition sociale complexe<sup>77</sup>.

La création, l'art, l'artefact, ont donc une valeur communicative ; ils expriment des idées par le moyen du faire et du fabriquer, donc d'une manière autre que par les mots, le langage conventionnel ou le mode classique de la recherche. Ainsi, leur mode de communication concernent non seulement « the artefacts themselves and the experience,

<sup>74</sup> Archer, Bruce, « Whatever became of Design Methodology ? », *Design Studies*, vol. 1, n° 1, 1979, p. 17.

<sup>75</sup> Alferi, Pierre, Figarella, Dominique, Perret, Catherine, Sztulman, Paul, « L'artiste et le singe savant ». *Hermès, La Revue* vol. 2, n° 72, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 28.

<sup>76</sup> Winkin, Yves, *L'Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 191.

<sup>77</sup> Sapir, Edward, *Anthropologie*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 45-46. Voir aussi Winkin, Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, p. 62-73.

sensibility and skill that goes into their production and use »<sup>78</sup>. On ne saurait donc nier cette manière de communiquer propre à l'art, qui est différente - et tout aussi valable - de celle de la science et des Humanités. Cependant, si les acteurs se révèlent bien souvent incapables de formuler les règles qui régissent leurs conduites, puisqu'elles sont bien souvent inconscientes, ressenties, implicites, ce n'est pas pour autant que ces lois n'existent pas. « En un sens, écrit Sapir, [l'artiste] la connaît, mais c'est un savoir intransmissible et ineffable, c'est une façon très délicate, très nuancée de sentir des relations éprouvées et éprouvables. Ce savoir est proprement intuitif<sup>79</sup> ». Il revient alors au chercheur de formuler ce mode de communication solipsiste, d'en faire émerger les règles, les codes, les gestes intrinsèques, de les reconstituer sur la base de ses attaches, de la modéliser pour en faire l'analyse, la formaliser pour en construire une théorie et ainsi en connaître plus sur ce mode de communication au sein de l'art. Bref, seule l'intervention du chercheur permettra de mettre au jour le « code secret » du faire et du fabriquer pour sortir la création de l'indécidabilité.

La création est un mode de *communication*, non un mode de *connaissance*, bien qu'un possible apport à la connaissance soit indéniable. « Toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir de connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit<sup>80</sup>. La démarche de création et son résultat sont susceptibles de faire l'objet d'une recherche et ainsi générer de nouvelles connaissances. Il s'agit alors d'une « pré-théorie », pour reprendre l'expression de l'écrivain et psychanalyste Pierre Bayard<sup>81</sup>, qui serait non pas « un corps de savoir constitué », mais « un jeu de formes mouvantes qui ne se mobilisent que par le biais d'une série d'interprétations<sup>82</sup> ». Autrement dit, la création serait « une possibilité de fabriquer des savoirs<sup>83</sup> » à partir d'une mobilisation de subjectivités multiples, et non l'occasion de vérifier la validité de tel ou tel savoir depuis le point de vue neutre, généralisable et interchangeable des scientifiques. Les productions de nature artistique n'exposent pas d'ensemble théorique structurés et cohérents ; la création, l'œuvre est une « pré-théorie » qui réclame l'intervention d'un sujet pour se transformer en théorie :

Il n'y a pas un savoir théorique dans les œuvres littéraires, mais une possibilité de fabriquer des savoirs, une réserve signifiante abondante, sans doute inépuisable. La pré- théorie serait un corps de pensée mobile, et mobilisable selon les interprètes et les époques. (Bayard<sup>84</sup>)

En somme, « *There is no reason to assume that embedded knowledge automatically qualifies as 'research'* »<sup>85</sup>. Les créateurs ne font pas de recherche académique car cela ne relève pas de leur mission, de leur formation, ce n'est pas leur métier. Tout comme les chercheurs ne font pas de création, pour des raisons similaires. En revanche, le chercheur-créateur, lorsqu'il est porteur unique d'un projet (même si rien ne l'empêche de s'entourer d'autres experts), lui, possède une double expertise de créateur ET de chercheur : il

---

<sup>78</sup> Archer, Bruce, « Whatever became of Design Methodology ? », *Design Studies* vol. 1, n° 1, 1979, p. 19.

<sup>79</sup> Sapir, Edward, *op. cit.*, p. 21.

<sup>80</sup> Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, 1938, rééd. Paris, Vrin, 1983, p. 14.

<sup>81</sup> Bayard, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 224-225.

<sup>85</sup> McNamara, Andrew E., « Six Rules for Practice-led Research », *op. cit.*, 2012, p. 8.

génèrera alors deux types de résultats, lesquels pourraient, dans leur rapport de codétermination, faire avancer la recherche et les connaissances dans le domaine. La recherche-création constitue ainsi un lieu de rencontre entre ces deux épistémologies, entre ce mode de connaissance qu'est la recherche, et ce mode de communication qu'est la création. On s'entendra pour reconnaître ce qui, largement, est commun aux deux types d'activités, comme la *créativité*, laquelle appartient à tous les domaines :

Je pense que la création autant que la recherche sont déterminées par la prospective, et que toutes les deux espèrent pouvoir compter sur la créativité et l'intuition. [...] Créativité et expression ne sont que des modalités de l'acte de création, mais elles le sont également pour bien d'autres champs d'activité, comme la cuisine. (Marcel<sup>86</sup>)

La création [...] se retrouve dans tous les domaines de la pensée, tant dans les sciences exactes que dans les humanités. Ce que le milieu universitaire doit offrir, c'est d'abord un corps professoral qui suscite l'éveil de la création, puis un environnement propice à l'éclosion de cette originalité. [...] Le milieu universitaire se doit d'être, dans le domaine de la création, non seulement un lieu de réflexion mais aussi un lieu d'expérimentation. (Lefebvre<sup>87</sup>)

La notion de créateur ne concerne pas que les artistes, elle englobe également les chercheurs scientifiques qui se livrent aussi dans leurs recherches à des activités de création. (Pelletier<sup>88</sup>)

On l'a vu, il y a donc, au départ, confusion, amalgame entre la recherche académique (*to do research*) et l'investigation propre à la démarche de création (*search*). L'interprétation et la composition musicales supposent bien une quête liée, en amont, à l'apprentissage des techniques, l'assimilation, puis à la mise en pratique de celles-ci pour communiquer une idée avec la société. Elles placent le musicien dans un rapport analytique et critique par rapport au répertoire, aux esthétiques, à l'histoire de l'art et aux techniques propres à la tradition dont il se réclame. La dimension « recherche » (*search, quest*) est donc présente, mais elle n'est pas d'ordre académique : elle s'entend au sens d'une investigation, d'une situation de quête (*être à la recherche de quelque chose*), non d'une situation d'enquête (*faire de la recherche*). Il s'agit donc d'un problème terminologique du mot *recherche*, puis du mot *connaissance* - glissement sémantique opéré dans les universités après avoir observé l'infécondité des propos des artistes à l'emploi à l'université qui affirmaient « avoir le sentiment de faire de la recherche<sup>89</sup> ».

Or il pourrait s'agir de saisir cette opportunité, pour les artistes, et ainsi d'emprunter « une voie plus féconde » pour donner un sens à des données brutes : « celle qui cherche à creuser ce 'sentiment', à voir sur quoi il repose, à mieux comprendre les paramètres et leur raison d'être, bref à effectuer un travail d'enquête raisonné et argumenté<sup>90</sup> ». Ce serait peut-être un bon moyen pour que l'apport de la production des créateurs à l'université puisse être reconnue et appréciée pour sa richesse et sa diversité, non parce que certains cherchent à la réduire à un modèle et à une manière de faire (*de la recherche*).

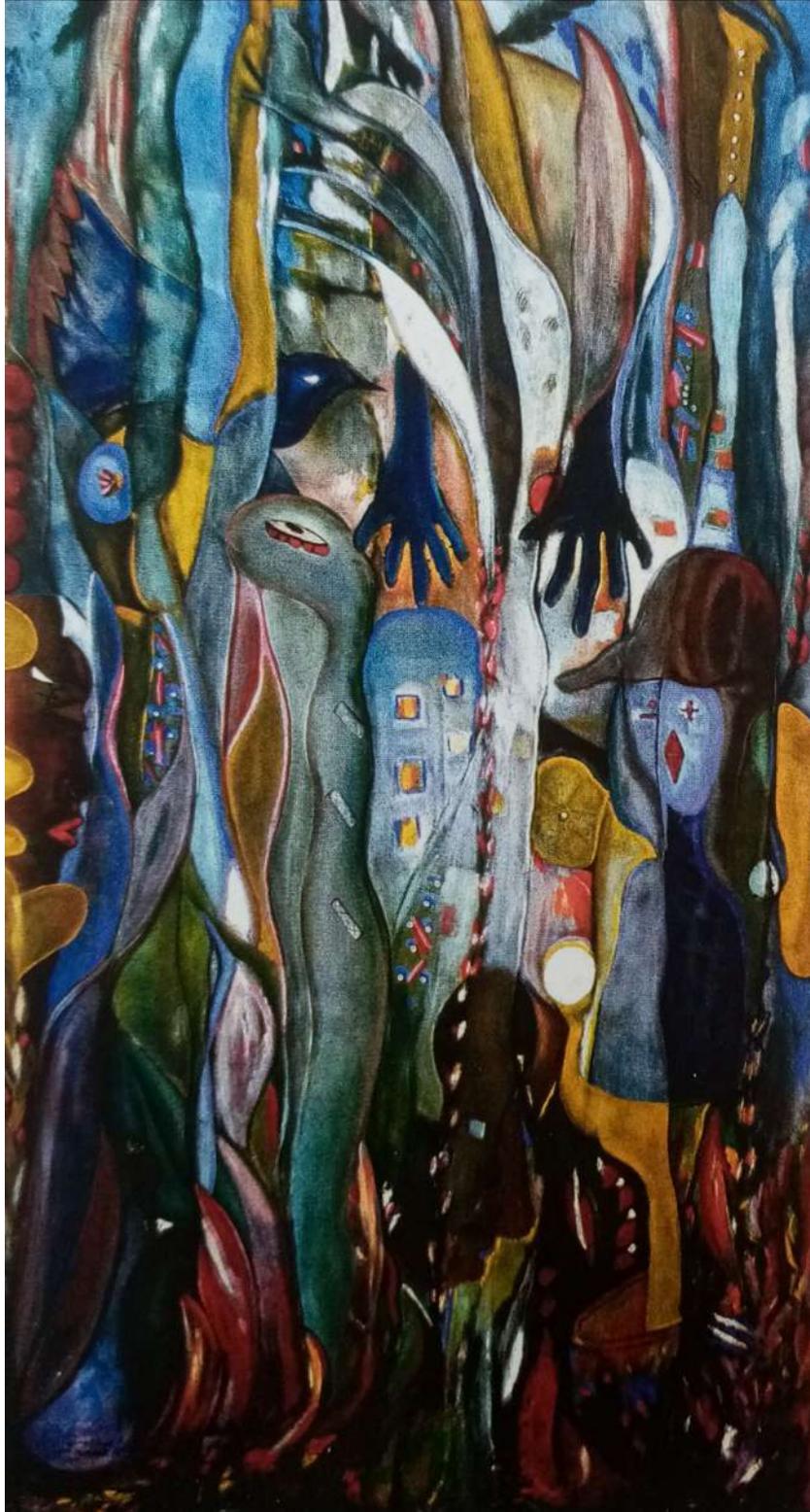
<sup>86</sup> Marcel, Jean, « Création, créativité, expression », in Noüe (dir.), Joël de la, *op. cit.*, p. 55-63.

<sup>87</sup> Lefebvre, Marie-Thérèse, « La création musicale à l'Université de Montréal », *La création artistique à l'université*, *op. cit.*, p. 77-80.

<sup>88</sup> Pelletier, Esther, « Création et adaptation », *La création artistique à l'université*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>89</sup> Gosselin, Pierre, Le Coguiec, Éric (dir.), *La recherche-création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, PUQ, 2006, p. 1.

<sup>90</sup> Findeli, Alain, Coste, Anne, *op. cit.*, p. 153.



« Alchimie ». Série Mythologies.  
Acrylique sur toile. 220x110cm. 1985.  
© Roseman Robinot, ADAGP.

## Le temps de la recherche, le temps de la création

En contexte universitaire, « faire de la recherche » consiste en une réflexion qui va pouvoir uniquement se développer selon un cadre précis, normé, objectivable, généralisable et reproductible. Par conséquent, une démarche de recherche-crédation (et non une démarche de recherche ou une démarche de création) suppose bien, en plus de la réalisation de productions de nature artistique (ou pédagogique, sociale, etc.), une recherche théorique nécessitant, exigeant la création et générant ainsi deux types de résultats intimement liés. Ainsi, la recherche-crédation se déroule en situation : elle est en train de se faire. Par suite, ses deux versants - recherche et création - tendent à s'influencer mutuellement, en cours de route. Bien sûr, lorsque le chercheur-crédateur mène son projet seul, le temps de la recherche et celui de la création sont en différé ; l'état « psychologique » du chercheur-crédateur n'étant pas le même lorsqu'il est en situation de création et lorsqu'il est en situation de recherche. C'est le temps de la « rétention » et celui de la « protention » comme dirait Jean-Pierre Boutinet<sup>91</sup>. Ainsi, la recherche-crédation « se livre à un travail réflexif 'en action' et interprétatif 'hors action' » (Findeli/ Coste<sup>92</sup>). Lorsque le projet de recherche-crédation est mené individuellement, le chercheur-crédateur pourra, par exemple, prendre des notes lors de sa création, tenir un journal de bord, etc., données à *vocation* auto-ethnographique (s'il y a validation) qui lui serviront en amont de la recherche théorique qu'il mènera par la suite, en prenant soin de faire apparaître ce lien si essentiel entre la démarche de création et celle de recherche. Lorsque le projet de recherche-crédation est mené par plusieurs sujets, les données pour la recherche et la création seront récoltées au moment où elles auront cours, et même pourront être analysées en cours, dans le type d'une recherche-action par exemple, de manière cyclique et non linéaire. Cependant « la démarche de projet implique deux temps bien typés mais en continue itérativité l'un par rapport à l'autre : un temps de conception [...], un temps de réalisation [...] »<sup>93</sup>. Le temps de la prise de distance est donc lui aussi nécessaire.

La recherche-crédation repose donc sur une approche inductive puisqu'elle repose sur l'expérience et l'observation tant du monde « extérieur sur lequel porte le projet que le monde intérieur des acteurs du projet (intentions, valeurs, attentes, etc.<sup>94</sup>) ». Enfin, le projet de recherche-crédation donne lieu à des conclusions générales sur le plan théorique et pratique, mais aussi, lorsque le projet de recherche-crédation est mené par des professeurs enseignant à l'université, sur le plan de l'enseignement puisque le monde académique a des responsabilités vis-à-vis de la formation d'étudiants (contrairement aux artistes). Le « livrable » doit donc se faire sous la forme d'une production et d'une diffusion de la création selon les normes du monde de l'art, et sous la forme d'une production de nature théorique laquelle tient compte des conventions partagées par la communauté de recherche internationale :

---

<sup>91</sup> Boutinet, Jean-Pierre, *Psychologie des conduites à projet*, Paris, PUF, 1993, p. 61.

<sup>92</sup> Findeli, Alain, Coste, Anne, *op. cit.*, p. 153.

<sup>93</sup> Boutinet, Jean-Pierre, « Projet », *L'ABC de la VAE*, Toulouse, ERES, 2009, p. 181.

<sup>94</sup> Findeli, Alain, Coste, Anne, *ibid.*

- Contexte : identification et description d'un problème et de domaines encore inexplorés ou inconnus, remise en question de travaux et de connaissances antérieures, incluant les réalisations pratiques (dans le cas d'une démarche de recherche-crédation).
- État de la littérature (début de la problématique) ET de la création dans le domaine, résumé et critique de ce qui s'est fait et dit ; critique de sources et de réalisations artistiques déjà réalisées ; collecte et critiques de sources et réalisations pratiques nouvelles.
- Formulation d'une question générale de recherche et des objectifs de la recherche.
- Cadre théorique : cadre d'analyse ou conceptuel éprouvé dans lequel va pouvoir s'opérer la réflexion sur le problème observé.
- Formulation de questions spécifiques recherche.
- Choix d'une méthode et d'une démarche appropriées pour répondre aux questions spécifiques (donc à la question générale qui motive la recherche).
- Analyses ; interprétation ; validation et limites.
- Conclusion ; décidabilité ; retombées ; transférabilité.
- Diffusion des résultats de la recherche selon l'éthique, la rigueur et les normes de présentation universitaires, à travers des conférences dans des congrès internationaux, des publications scientifiques (essais, chapitres de livres, articles, actes de colloques, etc.).

Notre conception de la recherche-crédation fait ainsi valoir une position alternative, généraliste ou universalisante, à celle favorisant la singularité caractéristique de la création. Il n'est pas non plus nécessaire de repréciser que ces conventions propres à la recherche ne correspondent ni à de la création ni à la situation de quête créative de l'artiste.

[L]a recherche comprend des activités qui mènent à l'élargissement et à l'approfondissement du savoir, ainsi qu'à sa diffusion et à son usage innovateur. Pouvons-nous vraiment affirmer que la création littéraire ou artistique est une activité qui mène à l'élargissement et à l'approfondissement d'un savoir (le savoir étant un ensemble de connaissances plus ou moins systématisées dans un domaine)? [...] Nous avons maintenant de bonnes raisons de ne pas accepter que la création soit associée à la recherche. La création doit avoir un statut autonome au même titre que la recherche parce qu'elle est différente. (Hamelin<sup>95</sup>)

La recherche scientifique et la création s'exercent toutes deux de manière différente, à des fins différentes. Il s'agit là de deux formations, de deux activités, de deux modes de communication, de deux épistémologies distinctes - ce qui ne veut pas dire qu'elles ne peuvent pas se rencontrer et qu'elles ne soient pas équivalentes sur d'autres plans, par exemple d'un point de vue syndical lorsque toutes deux s'exercent au sein d'une même institution. Car même s'il demeure des exceptions avançant l'idée que la connaissance puisse se manifester de manière intuitive et subjective à travers la création et l'objet d'art, il s'agit sans doute là plus de préoccupations administratives visant à soutenir des positions politiques, non de nécessités épistémologiques.

---

<sup>95</sup> Hamelin, Pierre (dir.), *La Création en milieu universitaire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 2 et 4.

## Conclusion

Pour surmonter ces défis permettant de situer et d'expliquer la RC, la notion de « recherche-projet » d'Alain Findeli constitue pour nous une assise épistémologique. Elle se présente comme une méthode de recherche générale issue de la philosophie pragmatiste, porteuse et adaptée pour non seulement comprendre la RC, mais aussi pour mener les deux volets d'un projet de RC en insistant tant sur la distinction entre théorie et pratique que sur leur promiscuité et influences mutuelles. D'où les principes de la recherche qualitative mises de l'avant<sup>96</sup>, plus particulièrement la recherche-action, la théorisation ancrée et la recherche participative. Cependant, dans notre contexte, si ces types de recherche qualitative sont convoqués, on ne s'y restreint pas en faisant également appel, selon les objectifs du projet, à d'autres approches de ce type ainsi qu'à des approches dites mixtes où les données quantitatives sont mises au service du qualitatif (le qualitatif alimente le quantitatif, et réciproquement, par exemple avec des modélisations, des transcriptions ou des spectrogrammes (voir, par exemple, les projets que nous avons menés) :

La recherche-projet s'apparente donc étroitement : 1) à la recherche-action sans pour autant adopter systématiquement la dimension politique que celle-ci comporte en raison de son héritage théorique et idéologique ; 2) à la théorisation ancrée qui est une version contemporaine et dénaturée de la dialectique platonicienne, sans pour autant négliger la dimension d'action au profit de la seule production théorique, ni la dimension réflexive souvent évacuée par l'inclination néo-positiviste de cette méthode ; 3) à la recherche participative, surtout dans le cas où la participation des usagers est activement sollicitée (co-design) ; 4) à la phénoménologie, du moins selon l'interprétation que livre Merleau-Ponty de celle de Husserl. (Findeli<sup>97</sup>)

Ainsi, les méthodes utilisées au sein d'un projet nécessitant une approche de RC figurent parmi toutes celles disponibles en sciences humaines et sociales<sup>98</sup>; en outre, elles favorisent la collaboration – d'ailleurs, même dans le cas d'un projet de RC individuel, la procédure de triangulation est nécessaire pour au moins s'assurer de la rigueur de la recherche<sup>99</sup> et de l'« adéquation » entre recherche ET création<sup>100</sup> pour évaluer un projet

---

<sup>96</sup> Findeli, Alain, « La recherche en design. Questions épistémologiques et méthodologiques », *International Journal of Design and Innovation Research* vol. 1, n° 1, juin 1998, p. 3-12 ; Findeli, Alain, « Design et complexité : un projet scientifique et pédagogique à visée transdisciplinaire », *L'autre forum* vol. 7, n° 3, mai 2003, p. 11-17.

<sup>97</sup> Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », <http://projezt.unimes.fr/files/2014/04/Findeli.2005.Recherche-projet.pdf>, 2005, p. 9-10.

<sup>98</sup> López-Cano, Rubén, San Cristóbal Opazo, Úrsula, *Investigación artística en música : Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelone, Fondo para la Cultura y las Artes de México, La Escola Superior de Música de Catalunya, 2014, p. 83-183. <https://www.dropbox.com/s/iiby4o85zz97rb5/LopezCano.SanCristobal2014.pdf>.

<sup>99</sup> Nagai, Yukari, Toshiharu, Taura, Koutaro, Sano, « Research Methodology for the Internal Observation of Design Thinking through the Creative Self-Formation Process », in Nagai, Yukari, Toshiharu, Taura, *Design Creativity 2010*, Londres, Springer, 2011, p. 215-222.

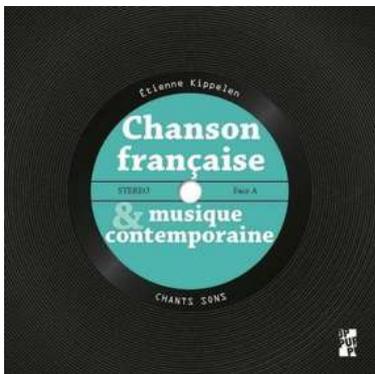
<sup>100</sup> Stévance, Sophie, Lacasse, Serge, *Research-Creation in Music and the Arts*, op. cit.

de RC. Ainsi, dans tous les cas, une démarche de RC a une dimension de collaboration, ce qui nécessite d'explorer les interactions entre *collaborants* : quel(s) type(s) de collaborations peuvent émerger d'un projet de RC ? Sous quelle(s) forme(s) se présente la collaboration et qu'est-ce que cela engage ? Comment identifier ces interactions entre les acteurs impliqués ? De quelle(s) manière(s) influencent-elles le processus et les réalisations tant théoriques qu'artéfactuelles au sein d'un projet ? En quoi la RC collaborative pourrait-elle, en outre, répondre à de nouveaux enjeux de formation ? Comment former les étudiants à la collaboration interdisciplinaire et évaluer leur projet mené en commun ? En effet, si, dans le cadre de la formation, encore en cours aujourd'hui au sein des universités, le projet de l'étudiant est conduit de manière individuelle, il n'est pas exclu que, dans un avenir rapproché, les activités de création du projet de RC puissent être mises en commun avec d'autres étudiants chercheurs, créateurs ou développeurs de d'autres facultés, voire avec des partenaires du milieu.



## RECENSIONS BOOK & RECORD REVIEWS

Étienne Kippelen, *Chanson française et musique contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, 208 p. - 19€



Il manquait un ouvrage rapprochant la chanson, art dit populaire - musique pulsée, tonale, lyrique -, et la musique contemporaine, qualifiée de savante - musique supposée abstraite, atonale, sophisti-quée... Étienne Kippelen, compositeur et maître de conférences à Aix-Marseille Université, s'y emploie, dans une collection « chants sons » dirigée par Jean-Marie Jacono, musicologue spécialiste de chanson française et du rap marseillais, ainsi que par Perle Abbrugiati et Joël July, professeurs d'italien et de littérature à Aix-en-Provence, en écho à un programme national sur la chanson, à la fois inter-laboratoires et interdisciplinaire, initiative remarquable et remarquée.

L'auteur étudie les « interférences » entre ces deux planètes *a priori* opposées (thème de sa 1<sup>re</sup> partie, p. 17-48), même si Franz Schubert et d'autres ont démontré que la musique-fusion a toujours été de mise, en l'occurrence le mélange du *Volkslied* (chanson populaire) et du *Kunstlied* (chant savant). Il s'agit ici plus spécifiquement de la chanson française, qui, mise dans le miroir de la modernité hexagonale, valorise davantage la préciosité. Les analyses marxistes de Michel Faure sur la mélodie française rappelle que ce genre est l'émanation d'une bourgeoisie fin-de-siècle. C'est oublier un autre pan antagoniste : le néoclassicisme (anti-impresionniste) d'un Francis Poulenc, auteur de *Chansons gaillardes* (1926) ou « Les chemins de l'amour » (1940) chantée par Yvonne Printemps, et de ses coreligionnaires et héritiers actuels, pas toujours exposés dans les panthéons officiels. Kippelen, qui a écrit une thèse sur la mélodie dans la musique instrumentale contemporaine, a décidé d'arpenter cette fois le versant vocal (chap. 2, p. 49-80), non sans rapprocher ces « résurgences mélodiques » de la tendance postmoderne. Les convergences sont analysées en détails (chap. 3, p. 81-128) sur le plan harmonique notamment, en portant la focale sur un certain Yanowski alias Yann Girard, « artiste protéiforme, à la fois poète, chanteur, compositeur et comédien (...) renouant, par les influences musicales qu'il convoque, avec le style du cabaret expressionniste » (p. 114). Il termine en évoquant « le refoulement du ludisme » (chap. 4, p. 129-194), le thème de l'humour ne lui étant pas étranger puisque Kippelen a dirigé un ouvrage collectif sur l'humour en musique en 2017. Ce ludisme vocal se déploie grâce à des emprunts aux

répertoires populaires. Kippelen explore jusqu'à l'hypermodernité, ses aspects schizo-phréniques, ou au contraire, la fusion et la régression » ; il prend alors comme exemple les *Piano Songs* d'Alexandre Tharaud, joués en 2012 ; il évoque aussi Vincent Bouchot, Régis Campo, Boris Filanovsky Thierry Pécou, Gérard Pesson, Oscar Strasnoy. Cet ouvrage rassemble une documentation riche pour celui qui cherche à comprendre cet aspect ignoré et transversal, incluant des compositeurs inattendus voire inconnus, présentant à la fois des analyses musicales et une mise en perspective esthétique. Ce mariage entre deux genres qui « aurait tout de celui de la carpe et du lapin » (p.195), en tout cas du point de vue du langage musical, est rendu possible grâce à des convergences telles que la mélodie et la vocalité, dans un contexte de « poétiques métissées » et de « réconciliation esthétique ». L'ouvrage s'achève sur une bibliographie ; un appareil savant plus fourni, notamment un index, aurait été utile. Cela dit, un tel champ de recherche est trop fertile pour ne pas engendrer d'autres études.

Nicolas Darbon

*Les compositeurs étrangers en France de 1918 à nos jours, revue Euterpe n° 36, Montrem, Les Amis de la musique française, avril 2021, 56 p. – 13€, [euterpe.larevuemusical@gmail.com](mailto:euterpe.larevuemusical@gmail.com).*

Cet ouvrage apporte une nouvelle pierre dans l'édifice des études sur l'interculturalité (dont les concepts liés sont les métissages sonores, les transferts et influences culturels, la mondialité...), qui intéresse beaucoup le journal du GRiii. *Euterpe* est une revue de musicologie à comité scientifique qui produit deux numéros par an depuis plus de dix ans. Étienne Kippelen en est le rédacteur en chef. Il nous livre cette fois quelques études concernant les compositeurs étrangers « contemporains », venus s'installer en France. L'éditorial résume très bien les différentes vagues depuis le XIXe siècle : italienne, espagnole, slave, sud-américaine, en négligeant toutefois la présence de l'Orient (Toru Takemitsu, Xu Yi...) et du Magreb/Machrek (Ahmed Essyad, Zad Moutaka...). Après une préface de Federico Lazzaro

(p. 4-7) réalisant un panorama des imaginaires, étiquettes, clichés et préjugés à la fois des étrangers sur la France et des Français sur les étrangers et leurs esthétiques (par exemple la musique « bolchévique »), la revue propose une série de six études de cas. Ainsi Axel Klein (p. 8-16) brosse un portrait de l'américain Swan Hennessy qui arrive à Paris en 1903. Ce compositeur cultivera une sorte de post-impressionnisme méprisant à la fois le sérialisme, la polytonalité ou le minimalisme embryonnaire d'Érik Satie. S'il est aujourd'hui « tombé dans l'oubli », ce n'est pas le cas d'Alexandre Tansman, dont Laure Triquet (p. 17-23) interroge « la polinité au sein de la musique française » (p. 17), côtoyant ce que le compositeur appelle l'École de Paris (i.e. ses amis originaires d'Europe de l'Est), dont l'écriture tend vers le néo-classicisme. Cet article aborde aussi la « réception », autrement dit le regard de la presse. Le cas des Chiliens en France est traité par Mauricio Gómez



Gálvez (p. 24-32) sous l'angle historique, de la dictature à l'ère de la mondialisation. Dans la même perspective, Damien Bonnet (p. 33-39) s'arrête sur Ramon Lazkano, compositeur basque, français et espagnol vivant à Paris, héritier de maîtres français tels que Maurice Ravel. La dernière étude, que l'on doit à Fabien Houlès (p. 40-48), concerne le Péruvien Juan Arroyo né en 1981, décrivant les mécanismes d'hybridation sonore et culturelle entre les mondes français, hispanique et amérindien. Cette analyse est suivie d'un entretien avec le compositeur (p. 49-53). Le point fort de ce numéro est la cohérence d'une part de l'expression, toujours claire, et d'autre part de l'approche qui relie, avec équilibre, dans chacune des études, l'histoire et l'analyse musicale, au service d'une problématique toujours suivie tournant autour des « influences réciproques » (p. 3). Le numéro, qui est relativement peu volumineux (mais aussi peu onéreux), ne prétend pas à l'exhaustivité, mais présente des esthétiques parfois méconnues et offre des tranches socio-esthétiques et des analyses concrètes. Tous les articles sont rédigés par de jeunes chercheurs, doctorants ou agrégés.

Nicolas Darbon

Lokua Kanza, *Moko*, album solo, Nzéla Production, 4 juin 2021.



*Moko* est le septième album solo de Lokua Kanza. Paru onze ans après *Nkolo*, cet album, enregistré dans douze pays différents, réunit plus de cent musiciens et se fredonne dans plus de dix langues, en français, en anglais, etc. En lingala, une langue parlée en République Démocratique du Congo (RDC), le pays d'origine du chanteur, « *moko* » veut dire « unité et commencement ». Ce nouveau projet artistique comporte quatorze titres.

Dès l'annonce de la date de parution de l'album, le *single* « Tout va bien » a fait l'objet d'un vidéoclip, à l'instar de l'album *Plus vivant* dont le morceau éponyme a été clipé. Pour tous les titres de l'album, le musicien compose lui-même les paroles. L'unité marque la continuité par rapport à la trajectoire de Lokua Kanza. Les messages véhiculés sont la joie de vivre, l'amour du semblable, la culture du bonheur, l'invitation à une vision positive de la vie.

L'ouverture de Lokua Kanza à des tendances nouvelles s'exprime dès le départ. Dans certains morceaux, il est en *featuring* avec d'autres artistes ; ainsi chante-t-il la chanson « Osala » avec la Camerounaise Charlotte Dipanda. Sur « Nobody cares », feu Manu Dibango joue du saxophone. Dans « Samaway », nous entendons la voix chaude du Sénégalais Wasis Diop. Et Ray Léma, celui qui a remarqué le talent de Lokua à ses débuts de carrière, se joint à la chanson « Quatel ». Dans « Tout Ira Mieux », il se produit avec le jeune virtuose Grady Malonda ainsi que Pamela Bakétana, la jeune candidate du concours *The voice Afrique Francophone* 2016-2017. Lokua l'avait coachée et conduite à la victoire. Même la fille de Lokua en bas âge, Lolé, fait entendre sa fine voix sur « Love is power ».

Le début de l'album traduit également l'ancrage des rythmes traditionnels africains comme le sabar et le mbalax du Sénégal, dans les chansons « Osala », « Nobody cares » et dans « Got to be strong ». Par cette pratique de réappropriation, la musique tradimoderne de Lokua Kanza s'enracine et s'ouvre. Elle le fait aussi aux sonorités de la bossanova brésilienne à travers Kinga Miso. Dans « Nobody care », les tambours burundais résonnent tandis que la flûte indienne de Naveen Kumar donne de l'émoi avec le morceau, « Kendé Malembé ». De part en part, Lokua Kanza reste le même dans l'expression de sa voix qu'il raffine davantage, toutes intonations confondues ; elle dégage la simplicité qu'on retrouve dans ses œuvres.

Né à Bukavu en RDC le 21 avril 1958, Lokua Kanza s'était imposé, très jeune, en dirigeant l'ensemble artistique national congolais. Depuis son arrivée en France en 1984, sa carrière a pris son envol. De mon point de vue, le titre Meloyg porte les couleurs fortes de ce nouveau disque, sur le fondement de l'interculturalité symbolisé par Lokua. Sur ce morceau, la voix de Lokua se joue davantage de toutes les intonations ambiantes. L'album est disponible sur la plateforme Qobuz.

Ezin Pierre Dognon



# Compte rendu de la réunion du 18 juin 2021

Animatrice : Armelle BABIN - Rapporteur : Ezin Pierre DOGNON

Citation du jour : *Fabricando fit faber* - « L'artisan se fait en fabriquant. »

19H

- Calendrier à venir

- 2 juillet : rencontre - échange avec monsieur Jacono autour des musiques urbaines. Monsieur Jacono est Maître de conférences en musicologie à Aix-Marseille Université ; le modérateur sera Ezin Pierre Dognon.
- 28 juillet : Journée en hommage à Edgar Morin à l'occasion de son 100e anniversaire, à la bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence (Cf. programme de la journée, page suivante).
- 27 octobre : Journée d'étude du GRiii au Palais des sports de Gosier ; le thème sera centré sur *Perspectives de la recherche-création*, dans le cadre des ateliers à venir ; le programme de la journée (qui sera un workshop ouvert le matin et fermé l'après-midi) est établi par Nicolas Darbon, qui se charge de contacter les intervenants.

- Informations diverses

Les félicitations ont été adressées à :

- Armelle Babin dont la thèse a été acceptée pour publication chez Garnier Classiques.
- Iris Lefur qui a réussi son admissibilité au CAPES
- Sarah Couvin pour l'annonce d'une heureuse nouvelle

- Des projets inter-laboratoires sont en cours et pourraient permettre de mieux matérialiser le concept d'inter-laboratoire du GRiii

20H

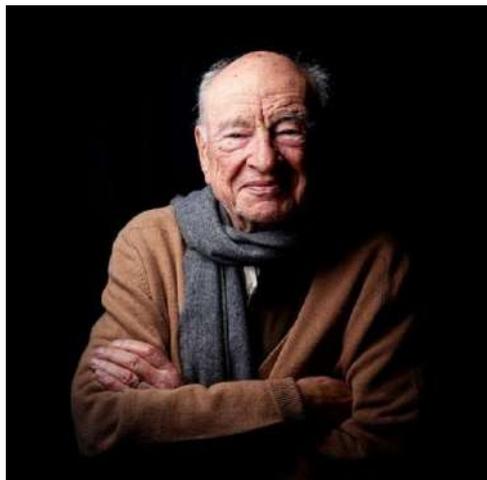
- Discussion avec [Brigida Migliore](#), musicologue doctorante membre du GRiii, en écho à son article paru dans le Journal du GRiii n° 5, à propos des tissages interculturels dans l'oeuvre du compositeur libanais Zad Moultaqa.

Après les travaux, le groupe s'en retourne, content et satisfait, dans la liberté et la joie, porteur de projets communs et fort du partage de connaissances nouvelles.

# Journée sous l'égide du GRiii

## *Edgar Morin : musique, poésie, sagesse*

Hommage à l'écrivain, à l'occasion de son 100<sup>e</sup> anniversaire



Mercredi 28 Juillet 2021, 18h-21h

Bibliothèque Méjanès, Salle Peiresc – Aix-en-Provence

### FONDATION SAINT-JOHN PERSE

CRILLASH Université des Antilles

Aix-Marseille Université

Chaire UNESCO Edgar Morin, Reliance en Complexité (ReCx)

Coordination : Nicolas Darbon, Apollinaire Anakesa

**Groupe de recherche sur la musique (GRiii)**

Poésie : Eric Sarner

Musique : Pascal Gallon, luth.

Laure Darbon, chant, Pascal Arnault, piano.



Eric Sarner



Pascal Gallon

### Conférence-concert

Avec Edgar Morin, présenté par Nicolas Darbon, sur des musiques de Beethoven, Schubert, Brel, Arnault et des chants populaires interprétés par Laure Darbon, soprano et Pascal Arnault, piano.

### Table ronde animée par Iris Le Fur (Univ. des Antilles) :

- Première partie avec Apollinaire Anakesa (Univ. des Antilles), Ezin Pierre Dognon (AMU), Khai-dong Luong (Univ. de Montpellier), Daniel Zervudacki (CNFPT)
- Deuxième partie avec Serge Amabile (AMU), Jean-Yves Briend (AMU, licence S&H), Régis Meissonier (Univ. de Montpellier, ReCx Chaire UNESCO Edgar Morin).

### L'Instant poétique

Avec le poète Eric Sarner et le luthiste Pascal Gallon.

*Né le 8 juillet 1921, Edgar Morin est l'un des derniers monstres sacrés français à l'aura internationale ayant traversé le siècle. Résistant, proche des grands événements, il a posé en pionnier de nombreuses questions de sociologie, d'anthropologie, de philosophie, d'épistémologie. Il a rédigé au pied de la montagne Sainte-Victoire une partie de son grand œuvre, la Méthode. Pour fêter son 100<sup>e</sup> anniversaire, ce moment qui lui est consacré met en lumière une facette négligée des études sur son œuvre : « l'état poétique ». Dans ses livres *Amour, poésie, sagesse*, *Sur l'esthétique* ou encore *Mes philosophes*, Edgar Morin montre l'importance de l'art, de la poésie et de la musique participant de la « pensée complexe », d'une connaissance sensible voire transcendante du monde et de ses mystères. Nous célébrons à Aix-en-Provence un amoureux de la chanson, de la musique romantique, de l'opéra, qui considère que la littérature est une porte majeure pour accéder à l'âme humaine. Un ensemble de musicologues et d'amis de l'écrivain évoqueront les thématiques moriniennes de la reliance, de la dialogique, de l'humanisme... La rencontre sera marquée par la création poétique et musicale elle-même ; Éric Sarner lira ses poèmes en compagnie de musiciens, instrumentistes et chanteurs.*



## Recommandations aux auteurs pour une publication dans

# Le GRiii

L'article scientifique que vous nous faites parvenir fera l'objet d'une **lecture en double aveugle**.

Le **texte** est envoyé en format Word ; police : Avenir next (si ce texte est un article scientifique ou destiné à la galerie d'art) ou Century Gothic (pour les autres rubriques) ; de taille : 11 ; en interlignes simples. Il est présenté le plus simplement possible : ne pas utiliser de feuilles de style, pas de commentaires, ne pas sauter de ligne entre les paragraphes, pas de mots soulignés ni en gras. Seuls les mots étrangers et les titres sont en italiques. Les notes sont en bas de page, de taille : 9.

Les **citations** sont entre guillemets français dans le texte ou détachées du texte pour les plus longues, sans guillemets, de taille : 9. Toute citation est accompagnée d'une note de bas de page signalant la source précise, en particulier le-s numéro-s de page-s.

Les **normes bibliographiques** pour un ouvrage sont : Prénom Nom, *Titre du livre*, Ville d'édition, Éditeur, date, page. (Ex. Nicolas Darbon, *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Garnier Classiques, 2018, p. 18-19.) S'il s'agit d'une réédition : Prénom Nom, *Titre du livre*, date de la première édition, rééd. Ville d'édition, Éditeur, date de l'édition consultée, page. S'il s'agit d'un article dans une revue : Prénom Nom, « Titre de l'article », *Titre de la revue*, n° ou vol. ou t., Éditeur, Ville d'édition, date, page(s). (Ex. Apollinaire Anakesa Kululuka, Nicolas Darbon, « Musique et recherche-création participative aux Antilles et à Aix-Marseille », *Culture et Recherche*, n° 140, *Recherche culturelle et sciences participatives*, Ministère de la culture, Paris, automne-hiver 2019-2020, p. 34-35.) S'il s'agit d'un chapitre ou d'un article dans un livre : Prénom Nom, « Titre de l'article », in Prénom Nom (dir.) *Titre de l'ouvrage*, n° ou vol. ou t., Ville d'édition, Éditeur, date, page(s). (Ex. Pierre Albert Castanet, « La voix-bruit », in Mathieu Saladin (dir.), *L'Expérience de l'expérimentation*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 454-478.)

Dans les notes bibliographiques, ne pas mettre de majuscules pour les noms propres, sauf la première lettre ; ne pas indiquer le nombre total de pages d'un livre. Ne pas faire suivre votre article d'une bibliographie finale.

Les **illustrations** en relation avec l'article sont numérotées (fig. 1, fig. 2, etc.), annoncées dans le texte, et légendées. La légende contient le titre, la date, une explication, la source, éventuellement un copyright. L'illustration est de bonne qualité et netteté, placée à la bonne place dans le texte et envoyée également en fichiers séparés en tiff ou jpeg 300 dpi environ. L'auteur s'assure que les droits de reproduction sont acquis.

Aux membres du GRiii :

Si vous écrivez l'**éditorial**, ne dépassez pas 1500 signes espaces compris. L'éditorial peut apporter un point de vue personnel, institutionnel, formel ; il peut résumer très brièvement le contenu du journal, en particulier l'article ; il peut remercier, avertir, etc. ; pas de notes de bas de page.

Si vous présentez une **galerie**, le principe est d'utiliser les images pour illustrer tout le journal ; il ne s'agit pas d'un article scientifique, sauf exception, et donc il ne dépasse pas 1500 signes espaces compris ; il décrit très sobrement le travail de l'artiste ; il annonce clairement les sources voire les droits (« Avec l'aimable autorisation de... ») ; pas de notes de bas de page.

Le **compte-rendu** de réunion n'a pas de limitation de dimension ; pas de notes de bas de page.

D'**autres rubriques** sont possibles comme des critiques de livres, disques, ou l'actualité ; suivre les mêmes recommandations.

La **page institutionnelle** finale est pré-formatée.

## Journal du GRiii © Aix-en-Provence / Schoelcher, Millénaire III éditions

Publication électronique. Contact / diffusion : [griii@outlook.fr](mailto:griii@outlook.fr) ; [lefuriris@yahoo.fr](mailto:lefuriris@yahoo.fr) ;  
[nicolas.darbon@univ-amu.fr](mailto:nicolas.darbon@univ-amu.fr). Page Facebook du GRiii :  
<https://www.facebook.com/griiietmusique>

### Comité scientifique

AMBLARD, Jacques – MCF-HDR LESA-Aix-Marseille  
ANAKESA, Apollinaire – PR-HDR CRILLASH-Antilles  
CASTANET, Pierre Albert – PR-HDR GHRIS-Rouen  
DARBON, Nicolas – MCF-HDR CRILLASH-Antilles  
KIPPELEN, Étienne – MCF LESA- Aix-Marseille  
KREIDY, Ziad – HDR CRILLASH-Antilles  
STÉVANCE, Sophie – PR-HDR OICRM / GRECEM U-Laval (Canada)  
ROBERT, mARTtial – Compositeur, DR, CRR Toulon  
TAMBY, Jean-Luc – HDR GHRIS-Rouen

### Comité de rédaction

ASSOGBA C. Egbadiran Tchékpo – Doctorant en anthropologie - Université Paris-Nanterre  
BABIN, Armelle – Docteure Musicologie - CRILLASH-Antilles  
BLOU, Léna – Doctorante Musicologie - CRILLASH-Antilles  
CAFAFA, Marielle – Docteure Musicologie - IREMUS-Paris  
COUVIN, Sarah – Doctorante en langues anglophones et en arts du spectacle – CHCSC/CRILLASH-Antilles  
DOGNON, Ezin Pierre – Doctorant Musicologie - PRISM- Aix-Marseille  
GROS, Gérard – Doctorant Musicologie - CRILLASH-Antilles  
GROS PRUGNY Christèle – Doctorante Psychologie – CRTD-Paris  
KHATILE, David – Docteur Anthropologie - CRILLASH-Antilles  
LAUMUNO, Marie Helena – Docteure Histoire - CRILLASH-Antilles  
LACONDEMINÉ, Ophélie – Doctorante Musicologie - CRILLASH-Antilles  
MBAH NDONGO, Jean – Doctorant Musicologie - CRILLASH-Antilles  
MIGLIORE, Brigida – Doctorante Musicologie - PRISM-AMU Aix-Marseille  
MOCO-DAIJARDIN, Audrey – Docteure Psychologie - LAPCOS-Nice  
TIAN, Tian – Doctorant Musicologie - PRISM-Aix-Marseille

Pour participer aux  
**Vendredis du GRiii**  
webinaire ouvert aux  
chercheurs et à tout  
public, contacter :  
[griii@outlook.fr](mailto:griii@outlook.fr)

### Collaborateur pour le n°7

DARBON, Nicolas – MCF-HDR CRILLASH-Antilles

### Responsable de la rédaction

LE FUR, Iris – Docteure Arts Plastiques - CRILLASH-Antilles

Les articles du GRiii font l'objet d'une lecture à double aveugle.  
Merci de faire parvenir votre article à IRIS LE FUR : [lefuriris@yahoo.fr](mailto:lefuriris@yahoo.fr)

Les publications et les manifestations du GRiii  
sont soutenues par le CRILLASH-ADECAM-MC

Le GRiii

millénaire III