

Point – ligne – plan :
le livre d'artiste comme nouvel atelier

Pierre-Luc Landry
Université d'Ottawa / Collège militaire royal du Canada

Valérie Mandia
Université d'Ottawa

L'art et la littérature peuvent être, entre autres, des activités de l'esprit. Si l'on adhère à ce postulat, peindre et écrire seraient des activités potentiellement intellectuelles en plus d'être des activités artistiques, des actes de création. La double et parfois même triple pratique de certains artistes, chevauchant les disciplines et transcendant les langages, semble le démontrer de manière pertinente. Chez Wassily Kandinsky, par exemple, la création et la réflexion vont de pair; le peintre russe a été théoricien de l'art ainsi que professeur au Bauhaus, ce qui ne l'a

pas empêché de bâtir une œuvre picturale impressionnante en plus de faire paraître des livres d'artistes et des ouvrages plus philosophiques. Les nombreux essais qu'il a publiés au cours de sa carrière témoignent de l'importance de la réflexion intellectuelle dans sa démarche, accompagnent et éclairent le reste de son activité artistique.

Notre intuition est la suivante : les écrits théoriques de Kandinsky, notamment sa grammaire des formes *Point – ligne – plan* (1926), s'inscrivent de manière oblique dans le champ du livre d'artiste parce qu'ils agissent comme témoins de la réflexion d'un praticien sur sa propre démarche et sur l'art de manière épistémologique et ontologique. Ainsi, par extension, nous postulons que les textes de réflexion écrits par des artistes, qu'ils soient peintres, écrivains, musiciens, etc., sont véritablement des *livres d'artistes* parce qu'ils participent à la construction du médium qu'ils commentent en informant sur la démarche de l'auteur ainsi que sur ses propres créations. De cette manière, si *Point – ligne – plan* peut être envisagé comme un cours magistral, puisque dispensé par un *maître*, il fait réellement partie de la démarche de création de celui-ci : l'écriture nous apparaît comme un *prolongement* des toiles de Kandinsky, comme un nouvel atelier, une exploration singulière d'un médium peut-être plus théorique, mais non moins artistique — l'écriture étant plus « intellectuelle », si l'on souscrit au vieux préjugé séparant l'homme de lettres et le peintre, davantage manuel, moins intéressé par les choses de l'esprit.

Pour les besoins de cette étude, nous avons consulté la première traduction « officielle » en français de *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*.

L'édition originale, publiée en 1926 à Munich, aurait circulé assez confidentiellement en France dans une traduction inexacte (Sers, 1970, p. 5) avant d'être traduite en 1970 par Suzanne et Jean Leppien sous le titre *Point – ligne – plan. Pour une grammaire des formes*. L'ouvrage, publié chez Denoël / Gonthier dans la Bibliothèque Médiations, était à l'origine le neuvième titre paru dans la collection des *Bauhaus Bücher* et se présente, d'une certaine manière, comme une « suite organique de *Du Spirituel dans l'Art*. C'est l'œuvre théorique capitale de la période du Bauhaus. Kandinsky va bientôt avoir soixante ans et veut poursuivre « [l']effort théorique » entamé précédemment (Sers, 1970, p. 5). Il appert, à la lecture, que l'objectif principal de cet effort est d'entrer à l'intérieur de l'œuvre d'art afin de mieux la saisir et d'étudier ses mécanismes et ses significations. Kandinsky l'affirme lui-même en précisant que son ouvrage permettra de

pénétrer dans l'œuvre, d'y devenir actifs et de vivre sa pulsation par tous nos sens. Hormis sa valeur scientifique, qui dépend d'un examen précis des éléments particuliers de l'art, l'analyse de ces éléments constitue un pont vers la vie intérieure de l'œuvre. L'opinion, répandue aujourd'hui encore, qu'il serait fatal de « disséquer » l'art, et que cette autopsie mènerait inévitablement à la mort de l'art, résulte de l'ignorante dépréciation des éléments mis à nu et de leurs forces primaires. (1970 [1926], p. 25-26)

Pour Kandinsky, « [l]e but de toute recherche théorique est : 1. trouver la vie, 2. rendre perceptible sa pulsation, et 3. constater l'ordonnance de tout ce qui vit. » (1970 [1926], p. 161) Tout pousse à croire que la démarche d'écriture théorique de Kandinsky répond à sa démarche plastique puisque toutes les deux visent d'une certaine manière le même achèvement. Pour Yves Peyré – et nous reviendrons un peu plus

loin sur ses affirmations, que nous souhaitons nuancer –, le *livre de peintre* est « celui où l'artiste est seul avec lui-même » (2001, p. 6); le *livre de dialogue*, quant à lui, est « la rencontre de deux créateurs (un poète et un peintre) dans un espace commun, accepté et investi par l'un et l'autre : le livre » (2001, p. 6). De cette manière, *Point – ligne – plan* est à la fois un livre de peintre et un livre de dialogue : Kandinsky, seul avec lui-même, incarne le poète (l'écrivain) et le peintre, et fait dialoguer ces deux composantes dans une démarche essentiellement complémentaire. L'image, corollaire au texte, sert à la fois d'exemple pour illustrer les propos théoriques et de point de départ pour réfléchir à la forme, but ultime de cette publication. Le livre d'artiste, de cette façon, est à *la fois* une forme d'art plastique et une forme littéraire, et ce postulat est au cœur de notre proposition : Kandinsky, avec *Point – ligne – plan*, est dans un même mouvement peintre et essayiste, artiste visuel et écrivain, chercheur et créateur.

Kandinsky auteur-artiste

On connaît en Kandinsky le peintre initiateur de l'art abstrait, le théoricien et le professeur au Bauhaus, mais on méconnaît l'autre part de lui-même qu'il n'a jamais tenté de réprimer et qui en faisait un auteur-artiste, un poète-peintre, voire un dramaturge-peintre. Écrire *et* peindre, c'est ce que Kandinsky s'est proposé de faire tout au long de sa carrière artistique. Le texte, chez lui, dépasse les simples notes d'atelier et il faut reconnaître les mérites d'une écriture souvent tenue pour « quantité secondaire » de son œuvre (Sers, 2003, p. 9). Comme le suggère Philippe Sers, spécialiste des textes kandinskiens, « [c]e danger existe dans le regard occidental pour tout artiste

qui conduit en même temps un travail d'écriture » (2003, p. 9). Notre vision classique de la réalité, adhérant à une construction puriste et institutionnelle reproduisant les discours en vase clos, en est sans doute pour quelque chose. Mais un moteur d'expression doit-il forcément en étouffer un autre? Le créateur semble avoir envisagé l'art dans une nouvelle écoute des choses pour en « dépass[er] les limites » (Kandinsky, 1970 [1926], p. 29), pensant le livre comme « une autre façon de faire de l'art » (Moeglin-Delcroix, 2012 [1997], p. 19). Ce qui retient notre attention quant à l'écriture du peintre moscovite est précisément sa volonté de décloisonnement en faveur d'une démarche échappant à l'asphyxie des disciplines, une démarche que l'on pourrait dire *intermédiaire*, érigeant des ponts matériels et intellectuels entre l'écriture et le fait plastique pour faire vivre au lecteur-spectateur une expérience nouvelle. Ainsi, l'artiste a développé ce que nous pourrions appeler, faute de mieux, un *interlangage*, résultat de son esthétique une fois la frontière entre les disciplines transgressée, une parole-image représentant ses ambitions personnelles, donnant corps à ses valeurs esthétiques et traduisant sa double posture.

Notre hypothèse de lecture voit dans les écrits théoriques de Kandinsky comme *Point – ligne – plan* une participation au domaine du livre d'artiste sans qu'il en soit un à proprement parler. Cette assertion peut surprendre à première vue quand on constate que, sur le plan visuel, l'ouvrage semble s'écarter radicalement du regard communément posé sur le livre d'artiste, d'autant plus que l'écriture domine l'espace livresque. Mais cela ne saurait être un critère taxinomique du livre d'artiste puisque, suivant les propos d'Anne Moeglin-Delcroix, farouchement antagonique à Yves Peyré sur ce point, les livres d'artiste peuvent être formés uniquement de texte (2012 [1997], p. 18).

Si *Point - ligne - plan* n'a rien à envier à l'esthétique « flatt[ant] les sens » (Moeglin-Delcroix, 2012 [1997], p. 2) qui est celle de *Klänge*, livre où s'épousent la poésie et les gravures sur bois de l'artiste et que l'on classe sans hésiter sous cette catégorie, il n'en demeure pas moins que sa grammaire des formes découvre un lien problématique au langage. N'est-ce pas par angoisse de ne pas parvenir à entrer en relation avec la *pulsation* du monde en se cantonnant dans les étroites limites d'un seul langage que l'artiste visuel investit un espace autre, en l'occurrence celui du livre? À l'instar de Daniel Castillo Durante, nous croyons que « toute quête vers l'autre présuppose une incomplétude à l'origine » (2004, p. 39).

Composé d'exemples photographiques, de dessins issus de la main de Kandinsky, de reproductions d'œuvres du peintre, de dessins scientifiques et de schémas toujours accompagnés d'une légende qui leur donne un sens, *Point - ligne - plan* présente des images qui ne sont pas inédites et qui donc ne sont pas pensées spécifiquement pour l'espace imprimé. La plupart du temps, elles offrent la démonstration et l'explication des observations théoriques de l'artiste pour en faciliter la lecture et la compréhension, mais Kandinsky « reste persuadé [...] que le rôle de l'explication est de mener aux portes de l'indicible » (Sers, 2003, p. 11).

Notons qu'il ne s'agit pas d'une publication à tirage limité, fabriquée artisanalement, numérotée, signée et onéreuse, mais aujourd'hui, le livre d'artiste dépasse ces lieux communs auxquels on l'associe. Nous nous inscrivons dans la filiation d'Anne Moeglin-Delcroix, spécialiste en la matière, pour qui les livres entrant dans cette catégorie ne se présentent « ni sous l'apparence archaïque du livre artisanal ni sous l'alibi

esthétique du “beau livre” » (2012 [1997], p. 2). Ainsi, le livre d’artiste serait « un vrai livre, si l’on ose dire, un livre sous l’aspect banal qui nous est familier, fabriqué comme le sont nos livres ordinaires [...], [ne] répond[ant] pas moins à un projet artistique spécifique »(2012 [1997], p. 2) et dont on en estime l’artiste comme l’auteur exclusif (1985, p. 11). Kandinsky met en jeu l’espace du livre, mais ne s’y limite pas; l’œuvre qu’il publie déborde les limites de la page et dépasse celles du *voir*, invitant à une expérience excédant la simple lecture. Anne Moeglin-Delcroix insiste sur le fait que, dans le livre d’artiste, « [l]a création [...] ne se mesure [...] ni au contenu de celui-ci, ni à sa mise en forme, mais aux effets de création qu’il produit hors de lui-même » (1998), par exemple, aux échos que *Point – ligne – plan* produit dans la peinture de son auteur comme prolongement de sa pensée et peut-être même aux échos éventuels dans le champ du livre d’artiste à l’heure actuelle.

Cet ouvrage de Kandinsky intéressera fort certainement tout artiste contemporain réfléchissant aux dispositifs permettant de faire entrer en dialogue le *scriptible*, le lisible et le visible. Peut-être pourrait-il aussi répondre à certaines de ses interrogations quant à l’intégration d’un langage dans l’autre. Par exemple, que sait un texte? Comment exprimer l’innommable et montrer l’irreprésentable? Comment lier de façon cohérente les passages écrits et les passages visuels pour créer cohérence et harmonie aux yeux du lecteur-spectateur? L’auteur d’un livre d’artiste y trouvera peut-être des solutions lui donnant le moyen de dépasser la relation spéculaire entre le texte et l’image trouvée dans les livres illustrés de façon classique. Par des moyens indirects, Kandinsky propose des stratégies qui sont susceptibles d’éclairer une nouvelle problématique de l’altérité entre l’écriture et le fait plastique.

Ses propos, par la bande, s'appuient sur une logique orientée à bâtir des passerelles et à mettre à plat les disciplines artistiques afin d'en révéler les limites. Pour essayer de trouver la limite à partir de laquelle nous commençons à voir plutôt qu'à lire, il opère, à partir du point, un travail plastique sur l'écriture. Dans ces extraits, la syntaxe des phrases s'efface lentement pour ouvrir la voie / voix à l'image. Selon lui, le point serait l'« ultime et unique *union du silence et de la parole* » (1970 [1926], p. 33). Le point devient ainsi un pont donnant accès à la traversée, au passage d'un espace à l'autre qui sous-tend toute altérité. Kandinsky se penche sur le langage confronté à ses limites, touchant une forme de nécrose et, pour ce faire, il donne en exemple le point dans son utilisation « pratique-utilitaire », insistant sur le fait qu'il appartient à l'écriture, « au langage et signifie silence » (1970 [1926], p. 33). Il démontre que jouer sur sa position et l'espace occupé par son corps entraîne une altération :

[L]e point, arraché [...] à sa position habituelle, prend maintenant l'élan pour faire le bond d'un monde à l'autre, se libérant de sa soumission et du pratique-utilitaire. Le point commence à vivre comme un *être autonome* et de sa soumission il évolue vers une *nécessité intérieure*. C'est là le monde de la peinture. (1970 [1926], p. 36)

Une tension s'opère là où l'écriture n'a plus de prise et l'écrit devient *autre*, devient forme. En grossissant le point, « [n]ous nous trouvons devant une situation insensée, anarchique — l'écriture est troublée par un élément étranger, avec lequel nulle relation n'est possible » (1970 [1926], p. 36) si ce n'est qu'une relation conflictuelle. À partir du choc qui résulte de la rencontre des deux moteurs d'expression, Kandinsky permet donc d'étudier de plus près leurs alliances fécondes, leurs pouvoirs et leurs limites.

Devant les non-dits qui subsistent quand une phrase s'achève, il arrive à tout écrivain d'hésiter à y placer le point final. Pour se déprendre de cette impasse de l'indicible, la plume peut laisser au pinceau la tâche de la relayer. C'est ainsi que s'amorce l'affrontement des deux codes sur la page, alors que se juxtapose à l'écriture une image et que les mots touchent une forme de mort en se heurtant aux pouvoirs de celle-ci : « Dans la fluidité du langage le point est le symbole de l'interruption, du Non-être (élément négatif) et en même temps, il est le pont d'un Être à l'autre (élément positif). » (Kandinsky, 1970 [1926], p. 33) Explorant ce passage à vide, il met ainsi en lumière la possibilité d'une rencontre féconde permettant de passer de l'écrit à la forme, de les séparer et de les unir dans un même geste. L'auteur de livres d'artiste aurait tout intérêt à se servir de *Point - ligne - plan* « comme creuset », pour emprunter ce bel énoncé à Yves Peyré (2007, p.33), et à extrapoler et complexifier cette avenue, là où la ponctuation peut devenir un signe graphique et agir de liant entre l'écriture et l'art. Avant la lettre, le pionnier de l'art abstrait proposait la clé de voûte d'un système pouvant rendre compatibles des langages différents et réaliser un rapport de synergie entre le visuel et l'écriture, voire la peinture et la littérature.

Kandinsky chercheur-créateur

Il nous semble que s'actualise, avec ce que nous venons de mettre au jour, l'une des nombreuses virtualités de ce que les études actuelles nomment la *recherche-crédation*, une démarche qui fait appel à la fois à une posture intellectuelle et à une posture artistique, de manière tout à fait complémentaire.

Louise Poissant, dans la préface de l'ouvrage *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, affirme que la recherche et la création sont des mouvements conjoints, comme l'art et la science le sont depuis longtemps déjà, et qu'ils se nourrissent mutuellement :

Séduits par la magie de l'œuvre, on oublie souvent que Leonardo et Michelange étaient chimistes, ingénieurs et philosophes à leurs heures. Et la recherche, qu'elle porte sur les matériaux, les techniques et les savoir-faire, ou sur les idées et les thèmes cristallisés dans l'œuvre, impose aussi ses contraintes et procédures qui en s'ajoutant orientent le déroulement de la création. Et si cette dernière a toujours requis une part de recherche, ce n'est que tout récemment que l'on accepte de les considérer conjointement, dans un mouvement d'interpénétration continue se servant l'une et l'autre de levain. La recherche nourrit la création, qui à son tour fait monter la recherche. Art et science se rapprochent ainsi, comme ce fut rarement le cas dans l'histoire. (Poissant, 2009, p. viii)

Suivant cette logique, Kandinsky serait *lui aussi* chercheur-créateur, au même titre que Leonardo da Vinci, par exemple. Les objectifs de sa grammaire des formes, qu'il considère comme une véritable « science de l'art », vont d'ailleurs en ce sens :

Les recherches, qui doivent être la base de cette nouvelle science [...] [.] ont deux buts et découlent de deux impératifs :

1. du simple désir de savoir, spontanément issu d'un besoin de connaître, sans aucun but pratique, la science « pure » et
2. de la nécessité d'un équilibre des forces créatrices, classées schématiquement en deux composantes — intuition et calcul : la science « appliquée ». (Kandinsky, 1970 [1926], p. 28)

De plus, l'artiste russe répond déjà aux critiques qui sont, encore aujourd'hui, adressées aux artistes qui « osent » proposer une certaine théorie de la création : « Un dictionnaire ne pétrifie pas

une langue vivante, qui subit continuellement des changements : des mots disparaissent et meurent, d'autres mots naissent ou sont importés de l'"étranger", franchissant les frontières. Mais chose curieuse, le préjugé selon lequel une syntaxe deviendrait fatale pour l'art reste très vivace. » (1970 [1926], p. 93)

Pour Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, la recherche-création permet à l'artiste de considérer sa propre pratique comme source de connaissance : ils affirment que les « praticiens chercheurs, attirés par l'investigation de leur propre pratique comme source de connaissance, sont à la recherche de démarches méthodologiques permettant d'appivoiser, de saisir, de comprendre des réalités complexes, fugitives, souvent implicites ou tacites » (2009, p. 3). C'est très exactement le projet de *Point – ligne – plan* : dans ce texte, la méthode de Kandinsky reste à proximité de l'intuition de l'artiste et s'il se penche sur son propre travail — sans toutefois jamais le nommer —, c'est pour saisir une partie de ce qui l'anime, de ce qui lui donne son sens, en résistant à la tentation des aphorismes vaseux sur la nature de l'expression artistique. Philippe Sers, dans son introduction au livre, insiste sur l'importance du jugement et de la lucidité de l'artiste qui se cache derrière la grammaire des formes :

C'est la raison des nombreuses parenthèses où Kandinsky nous rappelle que nous restons dans le domaine de l'intuition, que la limite entre tel ou tel effet est impossible à cerner rationnellement, que les tendances générales qu'il dégage peuvent être obscurcies ou déviées par une intervention extérieure à l'élément proprement dit. (1970 [1926], p. 12-13)

De cette manière, *Point – ligne – plan* n'est pas uniquement un ouvrage théorique; il s'agit d'un étrange amalgame que nous choisissons ici de nommer « recherche-création » et qui allie la

parole de l'artiste peintre à celle de l'écrivain, le registre essayistique à celui plus académique ou scientifique, ainsi qu'une parole *de l'intérieur* à une parole *de l'extérieur* ou, pour le dire autrement (en reprenant les termes utilisés par Philippe Sers), qui rallie l'intuition à l'analyse.

Kandinsky écrivain

La bibliographie de Kandinsky est composée de nombreux essais ainsi que de pièces de théâtre, de recueils de poésie, de textes critiques et d'ouvrages philosophiques, écrits et publiés aussi bien en allemand qu'en russe. Dans un article sur « Kandinsky et le monde intellectuel et artistique de la Russie », Jean-Claude Marcadé rappelle que sa poésie écrite en allemand a été particulièrement appréciée des dadaïstes et que « l'essayiste français Jean-Christophe Bailly a souligné la profondeur littéraire des poèmes en prose [de Kandinsky] dans leur version allemande » (2013). Sur les ambitions littéraires de Kandinsky, il ajoute ceci :

Kandinsky s'est voulu [...], d'un bout à l'autre de sa création, [...] un écrivain à part entière. Il n'a cessé d'écrire [...]. Il l'a surtout fait en russe et en allemand. Il est clair que dans la langue russe il trouvait son expression organique naturelle. Sa langue russe est riche, c'est celle d'un homme de grande culture [...], d'un artiste qui manie de façon personnelle la métaphore, les tournures imagées, les divers registres lexicaux et stylistiques. Et cela donne quelquefois des étrangetés langagières, qui ont pu heurter et peuvent encore heurter aujourd'hui, car on n'attend pas du peintre Kandinsky qu'il puisse avoir un style à lui, qu'il a élaboré de façon consciente et délibérée. (2013)

Ces étrangetés langagières, les traducteurs de *Point – ligne – plan* les relèvent d'une certaine manière dans la note qu'ils font paraître en guise de préambule à l'édition de 1970 :

[...] nous n'avons pas hésité à désigner souvent par un mot neuf ou inhabituel certaines pensées neuves et inhabituelles à l'époque.

Quand, après maintes hésitations, nous avons entrepris la traduction du livre de Kandinsky *Punkt und Linie zu Fläche*, nous nous sommes trouvés devant un dilemme, où aucun compromis n'était acceptable :

- ou bien écrire en « bon français », agréable à lire et facile à assimiler — au risque de déformer le style et la pensée de Kandinsky à vouloir les réformer,
- ou bien rester le plus près possible du texte original, quitte à laisser persister des néologismes, des répétitions et des métaphores, qui peuvent choquer une oreille pour qui la beauté du langage l'emporte sur la spontanéité du texte, voire de l'idée. (Suzanne et Jean Leppien, 1970, p. 17)

Point – ligne – plan n'est pas un poème; il n'en reste pas moins que le style particulier évoqué par Marcadé et par Leppien et Leppien transparaît dans la traduction française que ces derniers ont réalisée. Le livre, en plus d'offrir une grammaire des formes comme son sous-titre l'annonce, est un véritable *objet littéraire*, qu'il vaudrait très certainement la peine d'analyser de manière immanente, ne serait-ce que pour soulever la beauté de certains passages, de comparaisons inattendues ou de métaphores vives et imagées donnant au texte un rythme, une musicalité et une épaisseur très certainement littéraires. Dans le livre d'artiste, souvent, la dimension visuelle l'emporte sur la qualité littéraire des textes. Avec *Point – ligne – plan*, le débalancement ne nous semble pas avoir eu lieu : textes et images se complètent parfaitement,

même si les images se font peut-être moins nombreuses que le texte. Marcadé déplore « [l]e fait qu'il n'y ait pas eu du vivant de l'artiste d'édition de l'ensemble de ses œuvres » et que « le théoricien fait oublier l'écrivain » (2013); nous ne pouvons pas nous prononcer sur la qualité littéraire de l'ensemble de l'œuvre du peintre, ni sur la qualité littéraire de ses textes écrits en russe, mais notre conviction, au terme de l'examen de *Point – ligne – plan* que nous venons de livrer, reste la même : il s'agit bel et bien d'un ouvrage à la fois littéraire et artistique, d'un livre d'artiste, d'un atelier que le peintre peut investir à l'aide d'un nouveau langage pour parler à la fois de sa création et de la création dans un mélange hybride, transgénérique et multidisciplinaire qu'il vaut la peine de mettre en valeur aujourd'hui, près de quatre-vingt-dix ans après sa première parution.

Bibliographie

- CASTILLO DURANTE, Daniel. (2004), *Les Dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur.
- GOSSELIN, Pierre et Éric LE COGUIEC. (2009), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- KANDINSKY, Wassily. (1970 [1926]), *Point – ligne – plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*, présentation de Philippe Sers, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, Paris, Denoël / Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations ».
- LEPPIEN, Jean et Suzanne LEPPIEN. « Note des traducteurs », dans Wassily KANDINSKY, *Point – ligne – plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*, présentation de Philippe Sers, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, Paris, Denoël /Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1970 [1926], p. 17-18.
- MARCADÉ, Jean-Claude. (2013), « Kandinsky et le monde intellectuel et artistique de la Russie », 29 avril, <<http://www.vania-marcade.com/kandinsky-et-le-monde-intellectuel-et-artistique-de-la-russie/>>.
- MŒGLIN-DELCROIX, Anne. (1985), *Livres d'artistes*, exposition, Paris, 12 juin – 7 octobre 1985, Paris, Centre Georges-Pompidou, Herscher.
- . (2012 [1997]), *Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le mot et le reste, Paris, Bibliothèque nationale de France.

- (1998), *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 3, <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1998-03-0092-008>>.
- PEYRÉ, Yves. (2001), *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard.
- (2007), « Le livre comme creuset », dans *Le Livre et l'artiste : actes du colloque*, 11 et 12 mai 2007, Marseille, le Mot et le reste, p. 33-68.
- POISSANT, Louise. (2009), « Préface », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. vii-x.
- SERS, Philippe. (1970 [1926]), « Présentation. Kandinsky à la recherche d'une méthode », dans Wassily Kandinsky, *Point – ligne – plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*, présentation de Philippe Sers, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, Paris, Denoël / Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », p. 5-15.
- (2003), *Kandinsky : philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Milan, Skira.

Résumé

Centrant notre propos sur *Point – ligne – plan* (1926) de Kandinsky, nous voyons dans les écrits de l'artiste sur la théorie de l'art une écriture contribuant à un éclaircissement des enjeux du livre d'artiste tel que la critique actuelle s'efforce de le comprendre dans le cadre d'opérabilité de ses multiples pratiques. Nous avons basé notre réflexion sur les profils liminaires ayant vu naître les écrits théoriques kandinskiens, soit ceux de l'auteur-artiste et du chercheur-créditeur, pour montrer que cette parenté profonde fait que son art gagne en acuité.

Abstract

This article concentrates on the essay *Point and Line to Plan* (1926) by Wassily Kandinsky. There are multiple remarks in the artist's writings on the theory of visual arts that can contribute to the explanation and clarification of the stakes of the artist book as a genre that the contemporary critique is endeavouring to understand in the framework of its multiple virtualities. Our reflection is based on the preliminary profiles of the writer-artist and the researcher-creator that allowed Kandinsky's theoretical writings, as we demonstrate that the profound relationship between his essays and these academic and intellectual profiles make his art even more acute and actual.