

UNIVERSITE DU QUEBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE
PRESENTEE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ARTS PLASTIQUES

par
FRANCOIS COUSINEAU

ARCHITECTONIE: ESPACE SACRE

MARS 1995



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

CETTE COMMUNICATION A ETE REALISEE
A L'UNIVERSITE DU QUEBEC A CHICOUTIMI
DANS LE CADRE DU PROGRAMME
DE MAITRISE EN ARTS PLASTIQUES, CREATION
DE L'UNIVERSITE DU QUEBEC A MONTREAL
EXTENSIONNEE A L'UNIVERSITE DU QUEBEC A CHICOUTIMI

ARCHITECTONIE: ESPACE SACRE

RESUME

Ce travail tente de démontrer que la société moderne a engendré un dessèchement des valeurs spirituelles et une perte de la signification profonde de l'image.

Il apparaît, dès lors, que les forces de l'imaginaire permettent de retrouver sur une base personnelle une iconographie qui saura transcender la surconsommation des images de masses.

Par la création d'un espace sacré, symbolisant un lieu mythique de la fin, je désire évoquer, dans une dynamique "sculpture-environnement", les éléments d'une mémoire archétype où nous puissions plus clairement nous reconnaître.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier avant tout ma directrice de maîtrise, madame Hélène Roy, pour la très grande qualité de son travail pédagogique et pour la compréhension extrêmement sensible et intelligente du travail de l'artiste, ainsi que pour son soutien constant lors de la réalisation de ma maîtrise.

Je tiens à remercier mes jurés, monsieur Ronald Thibert et monsieur François Morelli, pour la justesse de leurs conseils.

Je remercie également les professeurs du département d'arts plastiques de l'UQUAC, pour la bourse des professeurs, ainsi que l'Université du Québec à Chicoutimi pour la bourse P.A.I.R.

Finalement, un merci tout spécial à Denise Laganière pour sa précieuse collaboration. Merci également à madame Denise P. Cousineau, madame Yvonne Pelletier et monsieur Gilles Cousineau.

TABLE DES MATIERES

	Page
Résumé	i
Remerciements	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux et figures	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I: LE SACRE	
1- Le sacré et le religieux	4
2- Analogie et sacré	11
CHAPITRE II: LA PENSEE SYMBOLIQUE	
1- L'oeuvre d'art comme symbole	14
2- L'imagination symbolique	17
CHAPITRE III: L'ESPACE SACRE	
1- Le lieu mythique	23
2- Espace sacré - Espace de réflexion	27
CHAPITRE IV: TOTEM ET PRIVITIVISME	
1- Totem et l'influence primitiviste	31
2- Sculpteurs contemporains et sacré	35
CHAPITRE V: ARCHITECTONIE: ESPACE SACRE	
1- L'édification d'un sens imagé	41
2- Analyse rétrospective	43
CHAPITRE VI: ASPECT FORMEL DES OEUVRES	59
CONCLUSION	71
BIBLIOGRAPHIE	74

LISTE DES FIGURES

- 1- "Stylite en ville", 1991, chêne chaulé, 224 x 26 x 30 cm, photo Mathilde de Torhout, Caise, No 215, Nov.-Déc., p. 45.
- 2- "Ensemble écossais", 1992, 220 x 300 x 300 cm, photo J.-F. Rospape, Cinaise, No 223, Avril-Mai, p. 36.
- 3- "Fragments", 1990, bois et bronze, 70 x 15 x 15 cm, 45 x 10 x 8 cm., photo B. Alain, Musée Bourdelle, p. 19.
- 4- "Naissance", 1991, installation en 5 éléments, bois, Cinaise, No 210, Janv.-Fév.-Mars, p. 105.
- 5- "Surface pour un vide", 1978, plâtre, 41 x 36 cm.
- 6- "Vent d'hiver", 1980, plâtre, 66 x 18 x 6 cm.
- 7- "Anthropomorphe", 1982, plâtre peint, 37 x 8 x 3 cm.
- 8- "Acropole", antiquité grecque, Ve siècle av. J.-C.
- 9- "Cariatide portant une urne", Rodin, Auguste, terre cuite, 1910.
- 10- "Femme transportant un vase", photographie Afrique.
- 11- "Femme portant sa mémoire", 1983, bois peint, 42 x 10 x 3 cm.
- 12- "L'esprit du corps", 1987, dessin-photocopie, 42 x 34 cm.
- 13- "Structure architecturale", 1992, bois peint, 39 x 12 x 4 cm.
- 14- "Espace architectural", 1992, bois peint, 20½ x 25 x 4½ cm.
- 15- "Vent d'hiver", 1980, plâtre, 66 x 18 x 6 cm.
- 16- "Femmes de Caughnawaga", Suzor-Côté, M.-A. de Foy, photo Musée du Québec.
- 17- "Indienne", Suzor-Côté, M.-A. de Foy, Musée du Québec.
- 18- "Force", 1986, ciment, 60 x 14 x 6 cm.
- 19- "Magie noire", 1988, résine de polyester, 66 x 33 x 8 cm.
- 20- "Feu intérieur", 1992, bois peint, 28 x 20 x 4½ cm.
- 21- "Anthropomorphe", 1982, plâtre peint, 37 x 8 x 3 cm.

LISTE DES FIGURES (suite)

- 22- "Poteau de véranda", Yoruba de Nigéria, 1920, bois dur, hauteur 142 cm.
- 23- "Anthropomorphe 2", 1986, plâtre peint, 34 x 18 x 3 cm.
- 24- "Archaïsme", 1990, dessin photocopie, 43 x 28 cm.
- 25- "Carrière Laperrière", Lac St-Jean, photo: François Cousineau.
- 26- "Arkytectonia", 1994, bois polychrome et plâtre, 237 x 50 x 25 cm.
- 27- Idem.
- 28- "Totem", 1994, bois polychrome et plâtre, 250 x 37 x 19 cm.
- 29- Idem.
- 30- "In Mémorium", 1994, bois polychrome et plâtre, 240 x 57 x 33 cm.
- 31- "Idem.
- 32- "Stèle", 1994, bois polychrome et plâtre, 178 x 20 x 31 cm.
- 33- "Arkétypos", 1994, bois polychrome, 240 x 57 x 18 cm.
- 34- "Crux", 1995, bois polychrome et acier, 120 x 120 x 12 cm.
- 35- "Ikona", 1995, bois polychrome et acier, 120 x 120 x 12 cm.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Ma thématique de recherche porte sur l'architectonie. Cette thématique se réfère à un travail d'organisation, de construction d'éléments d'inspiration archaïque et religieuse, coordonnés de façon à créer une forme totémique. M'inspirant de l'architecture grecque, notamment de la cariatide, mes sculptures font référence à la colonne mais dans une forme primitive.

Depuis quelques années, le caractère architectural de mes oeuvres m'a amené naturellement vers un besoin d'utiliser l'environnement comme complément à la signification des oeuvres, c'est-à-dire comme une donnée plastique qui en prolonge le sens. Cet élargissement du propos plastique contribue à englober les oeuvres dans une fonction symbolique se référant à la dimension du sacré. Nous verrons comment s'est élaborée la construction de cet espace sacré et sa relation avec les structures anthropologiques de l'individu. Par un bref historique, nous établirons un parallèle entre la fonction traditionnelle et symbolique du sacré ainsi que sa réapparition dans le monde contemporain.

Par ailleurs, nous examinerons la portée que peut avoir la pensée symbolique, ou le symbole sur la construction de l'imagerie mentale et le processus créatif. Traditionnellement, la représentation du sacré requérait un espace particulier. Donc, nous aborderons l'aspect rituel du lieu sacré dans la tradition des peuples primitifs et la transposition de ce phénomène dans un contexte contemporain. Nous établirons ensuite une corrélation entre ces espaces rituels et la signification du lieu à l'intérieur de ma démarche artistique.

Depuis toujours, le totem a accompagné l'histoire des civilisations. Nous consacrerons une courte étude à sa signification dans l'art d'hier et d'aujourd'hui. Depuis Brancusi et à la lumière du travail de quelques artistes contemporains, nous tenterons de démontrer que la forme totémique est omniprésente dans l'art actuel.

Enfin, par le biais d'une analyse rétrospective, nous examinerons les facteurs qui ont amené l'exposition "Architectonie: Espace sacré"; soit la défiguration des images culturelles ainsi que les éléments d'évolution de cette démarche. Pour terminer, nous aborderons l'aspect plus formel des sculptures.

CHAPITRE I

LE SACRE

CHAPITRE I

LE SACRE

1- Le sacré et le religieux

Au fil des lectures et à la lumière de la progression esthétique et sémantique de mon travail, s'est précisée l'orientation générale de ma recherche qui englobe, par la théorisation, le sens des oeuvres.

Depuis le début de ma démarche sur l'architectonie, c'est-à-dire la construction de sculptures verticales inspirées de la colonne (cariatide) comme élément de support architectural mais transposé dans une forme primitive, des mots clefs se sont instinctivement imposés en complémentarité à la signification des oeuvres. Les mots sens, sacré, symbole, structure sous-tendent une réalité anthropologique qui lie l'imaginaire contemporain à une dimension intemporelle et sont à la base de la compréhension esthétique des oeuvres.

Parmi ces mots clefs se référant à ma démarche, il en est un qui revient avec insistance: le sacré. D'abord, il qualifie l'orientation générale de mon travail et de mes aspirations; ensuite, il permet d'englober par le *sens* cette présence mystérieuse des forces invisibles de la vie. Par l'étude de ce phénomène du sacré, de nombreuses correspondances se sont greffées entre ma propre réflexion sur les structures de la pensée, sur l'atomisation, sur le sens des images et la dimension sacrale.

Il m'est apparu important de comprendre la relation de mon travail avec le sacré qui fut au début pure intuition, pour arriver à saisir les analogies ayant émergé de cette rencontre.

Ces analogies font référence aux principes moteurs qui régissent le sacré et qui, comme nous le verrons, fait l'objet de l'actualité contemporaine, autant en art qu'en anthropologie.

Historiquement, l'utilisation du concept du sacré daterait du XII^e siècle et celui du profane du XIII^e siècle. Anciennement, à Rome, on utilisait le mot "fanum" pour désigner un lieu sacré, en opposition au mot "profanum", c'est-à-dire profane. Le concept sacré-profane est basé de prime-abord sur une opposition et engendre dès le début une notion d'espace, une découpe de la réalité. Le sacré s'oppose au profane parce qu'il se manifeste en un lieu précis, choisi, hors du monde profane; il se veut un point de repère dans l'étendue infinie du monde, un centre à partir duquel la vie peut s'organiser. C'est ce que Mircea Eliade (¹) appelle la non-homogénéité de l'espace:

C'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde [...] tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent [...] il ne s'agit pas d'une spéculation théorique, mais d'une expérience religieuse primaire, antérieure à toute réflexion sur le monde (²).

Selon Eliade, il ne convient plus d'interpréter le sacré comme une attitude primaire qui traduirait l'impuissance de l'homme archaïque à concevoir le monde, mais plutôt comme un élément faisant partie de la structure de la conscience.

A partir de cette conception à savoir que ce qui est lié au sacré constitue une structure ultime de la conscience (qui

¹- Mircea Eliade, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, 186 p. (collection Idées-NRF).

²- Ibid., p. 25.

amène une connaissance du monde), on peut dire que le sacré est le rapport symbolique de l'être avec le monde.

Mais pour "être", le sacré doit se manifester. Pour traduire l'acte de cette manifestation, Eliade a proposé le terme "hiérophanie", à savoir que quelque chose de sacré se montre à nous. Traditionnellement, cette manifestation du sacré pouvait prendre forme dans un objet quelconque, comme une pierre, un mégalithe ou plus suprêmement l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ. Ainsi, n'importe quel objet, geste, lieu étaient susceptibles de devenir une hiérophanie et appeler un tel fondement mythologique, car ce qui fabrique le sacré, c'est la croyance que l'on a en lui et qui le détermine comme révélation. C'est cette croyance qu'un 'objet', une sculpture, un lieu peut renvoyer "symboliquement à un signifié autre ayant une consistance ontologique [...] Au fond, le sacré est-il autre chose que la croyance en une réalité supérieure qui donnerait un sens à l'ordre du monde" (3).

Jadis, les grands systèmes religieux avaient ce rôle de conservatoire des régimes et des courants mythiques, tandis qu'aujourd'hui ce sont pour les élites cultivées, les arts visuels, et pour la masse le cinéma et les feuilletons télévisés. Cette soif de rêves et d'images n'est plus l'apanage unique d'une seule croyance.

Que la religion catholique ait perdu pour la moyenne des gens tout contenu significatif, n'empêche pas l'âme d'être habitée depuis des temps d'une essence religieuse qui ne peut, du jour au lendemain, s'effacer de l'inconscient collectif.

³- Rivière, Claude (1993), "La ritualité aux marges du sacré", "Littérature et sacré II", *Religiologiques*, no 7, (printemps 1993), p. 72.

Notre conscience est loin de tout comprendre, mais l'inconscient se souvient toujours des choses sacrées immémoriales [...] A plus forte raison dans une période de désarroi collectif. Une société qui a désenchanté la nature, desséché, démythifié, désacralisé tout pour proposer son programme en cinq points: "Progrès, production, programmation, protection et publicité", engendre une perte de sens, l'ennui, le vide, la désertification, le spectacle de l'irréalité. Que ce soit à travers la réflexion sur l'atomisation et l'émiettement, sur l'anomie ou perte de lien social, l'interrogation sur la mort, sur le sens de la vie, que ce soit par le biais du spirituel, de l'anthropologie ou de l'ethnologie, resurgit une nostalgie du sacré, une aspiration à un nouveau sacré, une quête de la sacralité en général (⁴).

Nous avons tendance, en général, à confondre le religieux et le sacré. Les historiens des religions du début du siècle, notamment Durkeim et Mauss, voulant rendre compte des phénomènes religieux et des diverses représentations du divin et du spirituel ont substitué la notion de Dieu par celle du sacré comme "élément distinctif et central de la religion" (⁵).

Mais il faut établir une distinction entre le sacré et le religieux; le sacré ne participe pas nécessairement au religieux. Il consiste plutôt comme l'indique Pierre Gaudibert: [...]

d'un retour à soi, un cheminement intérieur [...] qui est à parcourir pour chacun selon sa propre voie. Malgré les apparences, il ne s'agit nullement de fournir une religion [...] il est question de ce qui est nommé "gnose", c'est-à-dire une connaissance et une expérimentation, une reconnaissance intériorisée d'un sens (⁶).

⁴- Pierre Gaudibert, Du culturel au sacré, Paris, Casterman, p. 118 (collection Synthèses contemporaines).

⁵- Marcaurelle, Roger (1992), "Sacré non-dualisme et ravissement esthétique", *"Littérature et sacré"*, *Religiologies*, no 5 (printemps 1992), p. 203.

⁶- Pierre Gaudibert, op. cit., Du culturel au sacré, Paris, Casterman, 1981, p. 161.

Durkheim (7) définit la religion comme étant une organisation symbolique composée des représentations normatives et des pratiques relatives aux choses sacrées dans une collectivité donnée, le sacré se définissant comme l'élément central de la religion. Mais ce qui est intéressant et ce qui nous préoccupe davantage ici, c'est le caractère symbolique des représentations inhérentes au fait religieux et sacré.

Selon Manon Léwis (8), les religions peuvent être étudiées comme des systèmes d'idées, voire des systèmes de symboles qui s'organisent en récits mythiques et en comportements rituels visant le sacré.

Or, dans cette dernière perspective, le symbole, à la fois produit et véhicule de l'imaginaire, apparaît d'emblée pour l'humain, comme la clé essentielle d'une possible expérience du sacré [...]. La réhabilitation, la reconquête du pouvoir de l'imagination (intimement lié à la capacité symbolique [...]) rend dès lors possible une reconsidération des limites assignées à l'expérience du sacré (9).

Cette définition vient éclairer un point fondamental de ma démarche, car c'est précisément sous cet angle qu'intuitivement, je conçois la dimension sacrale. C'est le contenu symbolisant des oeuvres issues de l'imaginaire qui établit un point avec le sacré. Le contenu symbolique représente ici le rapport intime entre la nature (de l'être) et sa culture.

L'orientation conceptuelle de l'exposition a, depuis le début de ma recherche, référé à deux idées principales. D'abord,

7- E. Durkheim (1912), Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, PUF, 1960, 647 pages.

8- Lewis, Manon (1990), "Imaginaire et bande dessinée", *Religiologiques*, no 1 (hiver 1990), pp. 79 à 88.

9- Ibid., p. 80.

elle représente symboliquement par le lieu, tout à la fois, la désertification de la société et la fin d'une civilisation qui se définit par ses images médiatiques. Etant le lieu d'une fin, un terrain dévasté, il se veut aussi lieu de reconstruction, site d'espérance. Ces concepts anticipés se sont vus confirmés au fur et à mesure de la progression de ma recherche. Le thème général du sacré contenait déjà, en fin de compte, les notions de la mort et une dimension liée à l'espérance.

Robert Tessier (¹⁰) souligne le fait, entre autres, que de tout temps, la mort a toujours été entourée de croyances et de rites divers. La mort a donc, d'une certaine façon, un rapport avec le sacré.

Par son caractère irréversible, la rupture totale qu'elle introduit dans le continuum d'une vie et dans le tissu social où l'individu avait une place, la structure de l'expérience réelle ou anticipée de la mort correspond de façon exemplaire à celle de la division du monde en deux règnes hétérogènes, sacré et profane, qui caractérise la conscience religieuse. De cette correspondance structurelle naîtrait la symbolisation rituelle et mythique de la mort dans les religions. Cette perspective permet l'analyse des représentations symboliques d'un ailleurs transcendant auxquelles l'imaginaire de la mort donne lieu (¹¹).

La réactualisation du sacré dans la société d'aujourd'hui est certainement liée, d'une part, au fait que la modernité a apporté un dessèchement des valeurs spirituelles, un vide ontologique, engendré par la société de consommation et, d'autre part, par l'adaptation à tout prix à une mobilité par la surmédiatisation d'un monde déréalisé par l'image.

¹⁰- Robert Tessier, Déplacement du sacré dans la société moderne, Québec, Bellarmin, 1994, 218 pages.

¹¹- Ibid., p. 54.

En absorbant l'individu dans la course au niveau de vie, en légitimant la recherche de l'accomplissement de soi, en l'assaillant d'images, d'informations, de culture, la société a généré une atomisation ou une désocialisation radicale (¹²).

Selon Michel Clevenot (¹³), l'effet de cet individualisme moderne consiste en une atomisation des liens sociaux dans le temps aussi bien que dans l'espace, entraînant la disparition de toute mémoire autre qu'immédiate et fonctionnelle. C'est ce qu'il nomme l'amnésie post-moderne, désignant une société et une culture dont les grands récits légitimateurs ont été évacués.

Dès lors, privée de cet imaginaire minimal de la continuité, sans lequel la pensée d'un avenir commun est impossssible, la société ne peut plus réaliser ce partage collectif minimal du travail de production des significations qui lui permet d'exister (¹⁴).

Il existe donc des relations tangibles entre ce qui semble appartenir au premier abord à l'irrationnel (le sacré) et les forces de l'imaginaire et des procédés de symbolisation. Ces relations pourraient se regrouper dans un trajet anthropologique. Ainsi, pour Durkheim, le sacré se définit comme:

Un constituant anthropologique universel qui procède de la société en tant que substance réelle dont les formes varient selon l'accroissement de la densité des sociétés à travers l'histoire et selon l'orientation donnée par les figures religieuses en réponse à ce changement dans la configuration de la société (¹⁵).

¹²- Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 153.

¹³- Clevenot, Michel (1994), "Les hommes de la fraternité. Une histoire "post-moderne" du christianisme", *Religiologiques*, no 9 (printemps 1994), pp. 209 à 216.

¹⁴- Ibid., p. 210.

¹⁵- Robert Tessier, op. cit., *Déplacements du sacré dans la société moderne*, Québec, Bellarmin, 1994, p. 170.

2- Analogie et sacré

Les analogies entre mon travail et le concept du sacré se sont installées par une sorte de résonnance interne, par une reconnaissance entre ce que je veux exprimer par le biais des oeuvres et l'impression profonde que ce qui est à la source de ces images possède une dimension sacrale.

En fait, cette relation au sacré peut être prise conceptuellement comme la correspondance philosophique qui accompagne la matérialisation des formes plastiques. Michael Lachance (¹⁶) traduit bien cette relation du "représenté au signifié":

L'artiste entreprend sa création à partir d'une intuition qu'il puise dans le fond culturel à la fois iconographique et logographique. Le plus souvent, il développe la dimension visuelle de ce contenu, il traduit son intuition dans le code artistique de son époque en marquant émotivement sa préoccupation pour le contenu (¹⁷).

Par ailleurs, c'est sur ce mode intuitif que se construisent les analogies entre l'iconographie issue à la fois de la mémoire et de l'imaginaire et le contenu sémantique du sacré.

Il semble que l'analogie procède d'une réduction analytique, volontaire et consciente. Mais il arrive parfois que des processus psychiques involontaires, entre autres l'intuition sensible, l'imagination, ne présentent pas des objets différenciés mais des "totalités", d'où l'importance majeure de l'analogie dans les opérations principales de la connaissance humaine.

¹⁶- La Chance, Michael (1992), "L'art rongé par le discours", *Spirale* (février 1992).

¹⁷- Ibid., p. 12.

L'être humain peut connaître une partie du réel de façon rationnelle, scientifique, mais il peut aussi deviner le reste. L'analogie intervient de manière exploratoire et unificatrice. Elle associe des éléments du réel avec des éléments de la pensée. En simplifiant, on pourrait dire que l'analogie crée des similitudes de rapports et lorsqu'il y a réciprocité entre ces rapports, il se forme une "totalité correspondante".

C'est par le processus analogique que s'est construite la signification théorique de ma pratique. Ma démarche ne vise pas nostalgiquement une réinstauration du sacré, mais consiste plutôt à retrouver sur une base personnelle les éléments d'une iconographie significative dont l'écho profond vient, en quelque sorte, annuler la consommation sans fin d'images dépourvues de sens. Et c'est par l'analogie que s'est révélé la dimension théorique sous-jacente aux pièces sculpturales, c'est-à-dire la correspondance iconographique et théorique propre au domaine du sacré.

CHAPITRE II
LA PENSEE SYMBOLIQUE

CHAPITRE II

LA PENSEE SYMBOLIQUE

La symbolique se confond avec la démarche de la culture humaine toute entière. Dans l'irréparable déchirure entre la fugacité de l'image et la pérennité du sens que constitue le symbole, s'engouffre la totalité de la culture humaine, comme une médiation perpétuelle entre l'Espérance des hommes et leur condition temporelle [...].⁽¹⁸⁾

1- L'oeuvre d'art comme symbole

L'oeuvre d'art exprime de façon transcendante une réalité intérieure propre à l'artiste. La représentation qui surgit sous nos yeux correspond à un espace, à la fois interne et externe. Cette magie de la perception quand l'oeuvre devient une extension de nous-mêmes, lorsque l'on a le sentiment qu'il existe une unité réelle entre l'oeuvre et nous. Ce mécanisme de reconnaissance, cette réalité intangible fait sens, en ce que le contenu de la représentation établit une correspondance avec notre propre contenu.

C'est ce pouvoir d'évocation de l'oeuvre, le signifiant auquel elle correspond, qui établit ce lien avec notre conscience. Ce qui agit entre l'oeuvre et le spectateur se situe au niveau de la perception, de la sensation, et par magie, fait ressurgir en nous des impressions profondes.

Dans la connaissance esthétique, la perception du tout se fait avant l'intelligence de ses parties, tandis que le connaître purement intellectuel est essentiellement analytique.

¹⁸- Gilbert Durand, L'imagination symbolique, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 126.

L'art, en tant que moyen d'appréhension du réel, est plus près de la logique sensible de par ses appréhensions synthétiques. L'art est lié à des structures anthropologiques en raison qu'il fait partie des fonctions cognitives, en raison de sa capacité à dégager des structures objectives (la perception immédiate d'une oeuvre d'art dans son ensemble), et comme moyen d'apprentissage de la réalité ambiante.

[...] dans sa tentative de comprendre le monde, l'homme dispose toujours d'un surplus de signification, à être périodiquement redistribué par l'imagination mytho-poétique, si bien que la reconquête de "l'intégralité de la signification" devient précisément le but principal de la religion, du mythe et de l'art⁽¹⁹⁾.

Depuis longtemps, j'éprouve un intérêt particulier quant au mécanisme qui compose une image artistique, une peinture ou une sculpture (faisant l'objet, de ma part, d'un intérêt particulier), en ce sens qu'il m'est toujours apparu impossible de séparer les fonctions cognitives rattachées au processus de création de l'oeuvre elle-même; car dans ce processus participent de nombreux éléments du psychisme humain, tels l'imagination, l'intuition, la symbolisation, les archétypes, etc.

C'est pourquoi je me suis intéressé au procédé de matérialisation de l'image (mentale) qui conduit une oeuvre à avoir un contenu symbolique des représentations internes. Les raisons de cette recherche s'intègrent dans une démarche globale vers l'essentiel de la pensée et de la forme plastique, vers les racines profondes qui me relient à l'espace environnant et qui,

¹⁹- Gilbert Durand, Beaux-Arts et archétypes, Paris, Ed. PUF, 1989, p. 134.

par ailleurs, cohabitent constamment avec les facteurs de création. Cette épuration naît du désir de comprendre les fondements qui mènent la pensée à sa matérialité et ne visent finalement qu'à faire un sens pour l'existence et de l'oeuvre et de l'être.

Cet essentialisme passe obligatoirement par un mécanisme d'épuration nécessaire de re-connaissance de ce qui nous relie réellement à la vie. Dans nos sociétés, il y a une perte des significations profondes de l'image, étant envahis quotidiennement par une multitude toujours grandissante d'images publicisées, télévisées qui n'ont pas nécessairement de rapport avec ce que nous sommes.

Les média nous ont fait perdre l'habitude de ces images floues, de ces images sans contours (ce que Hegel appelle l'imprécision des représentations internes, d'autant moins précises qu'elles représentent une grande proximité avec l'expérience du Divin), images floues qui ont cependant le mérite de mettre en évidence les représentations dominantes de notre culture (20).

La création de l'objet artistique permet justement de créer un lieu unique de re-connaissance de soi et de transcender un monde par delà la réalité apparente: "En effet, le discours sur la saturation de notre monde par les images [...] n'a de sens que de renvoyer à un degré zéro des images où le sujet saura se redélimiter et construire un monde à partir de son imagination".

Aussi, fondamentalement, l'oeuvre contient un pouvoir d'émancipation, un signifiant symbolique qui renvoie aux mécanismes de conscientisation, et qui se retrouve figé dans une

²⁰ - La Chance, Michael, "Tentation critique, - Les nouvelles robinsonnades de l'artiste", Sédiment (1992), p. 10.

image (forme) de façon intemporelle. Du fait de cette intemporalité vivante, l'image-symbolique possède cette capacité de toujours se renouveler, de toujours conserver un sens surnaturel et ce, à travers le temps. Le sens de ces contenus symboliques se déplace selon les époques, de la même façon qu'il y a un déplacement du sacré à travers les siècles (²¹).

2- L'imagination symbolique

La conscience dispose de deux façons pour se représenter le monde. La première est directe ou spontanée, directement, c'est-à-dire lorsque la chose elle-même semble présente à l'esprit, comme dans la perception ou la simple sensation. La seconde est indirecte, lorsque la chose ne peut se présenter en "chair et en os" à la sensibilité, comme les souvenirs de l'enfance ou un paysage lunaire. Dans ces cas de conscience indirecte, l'objet absent est re-présenté à la conscience par une image. C'est alors que l'on en arrive à l'imagination symbolique lorsque le signifié n'est plus du tout représentable. Il y a une impuissance constitutive qui oblige la pensée à ne jamais pouvoir intuitionner objectivement une chose, mais à l'intégrer tout de suite dans un sens. Par contre, cette impuissance provoque la présence inéluctable du sens, qui fait ainsi que la conscience humaine ne peut jamais simplement "présenter", mais que tout doit être "représenté".

²¹- Ibid., p. 5.

C'est ce qui distingue l'Homo-Sapiens des animaux, à savoir que toute son activité psychique est indirecte ou réflexive, c'est-à-dire qu'elle n'a ni l'immédiateté, ni la sûreté de l'instinct.

Autrement dit, la fonction symbolique ou le symbole s'avère être un système de connaissances indirectes qui définit le symbole comme quelque chose d'abstrait ou d'impossible à percevoir. Il est une reconstruction du sensible, du figuré au signifié (le contenu du signe). Mais, en plus, par la nature même du signifié, il est inaccessible, c'est-à-dire qu'il est une apparition: "Ne pouvant figurer l'infigurable transcendance, l'image symbolique est transfiguration d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait" (22).

Le symbole révèle certains aspects de la réalité la plus profonde qui défient tout autre moyen de connaissance. Il permet de se rendre compte de ce qui est "étranger" à l'être humain et à sa situation existentielle: "Les images, les symboles, les mythes ne sont pas des créations irresponsables de la psyché, ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction: mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être" (23).

Si l'esprit utilise les images pour saisir la réalité ultime des choses, c'est parce que la réalité se manifeste de manière contradictoire et par conséquent ne peut être exprimée

²²- Gilbert Durand, op. cit., L'imagination symbolique, Paris, PUF, 1968, p. 8.

²³- Mircea Eliade, Images et symboles, Ed. Gallimard, Paris, 1952, pp. 13 à 17.

uniquement par des concepts. Donc, le symbole apparaît comme une autre forme de représentation de notre esprit. Les symboles révèlent aussi une structure du monde qui n'est pas accessible sur le plan de l'expérience immédiate. Sans rien enlever à la réalité objective, ils ajoutent une autre dimension: soit l'accès à des niveaux de réalité qui seraient inabordables autrement, ouvrant ainsi des perspectives insoupçonnées à l'entendement humain.

Les symboles se voient donc capables de créer un contact dans les profondeurs de la psyché humaine et sont, de ce fait, des constituants irréductibles de notre conscience: "Les symboles ne disparaissent jamais de l'actualité psychique: ils peuvent changer d'aspect, leur fonction reste la même" (24).

Au niveau du sens propre de l'image (copie de la sensation), le symbole dessine toujours le sens figuré, la création perceptible et révèle, quel que soit le contexte, l'unité fondamentale de plusieurs zones du réel. C'est pourquoi, selon G. Durand, l'imagination symbolique constitue l'activité dialectique même de l'esprit.

Les choses n'existent que par la "figure" que leur donne la pensée objectifiante, elles sont éminemment des "symboles" puisqu'elles ne tiennent dans la cohérence de la perception, de la conception du jugement ou du raisonnement que par le sens qui les imprègne (25).

²⁴- Ibid., p. 19.

²⁵- Gilbert Durand, op. cit., L'imagination symbolique II, Paris, PUF, 1968, p. 60.

A partir du moment où les études récentes de l'anthropologie structurale ont déterminé l'importance capitale de l'imaginaire dans le fonctionnement des structures comme étant un véhicule majeur par où toutes pensées prennent forme:

L'imaginaire, c'est-à-dire l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensée de l'Homo-Sapiens - nous apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine (²⁶).

Etymologiquement, le mot "imagination" vient du latin "imago": "représentation" et "imitor", "reproduire".

L'imagination initie des modèles, les reproduit, les répète sans cesse et les réactualise. L'imagination est un agent créateur de formes et de représentations d'un réel, vécu, actuel, et a comme fonction de nous faire connaître une région de l'être, au-delà des sens et de l'abstrait (intellect).

Edgar Morin souligne le fait suivant à propos de la fonction symbolique: "L'activité symbolique de l'homme le conduit à de nouveaux états de conscience, à une nouvelle perception de la réalité, à un univers vécu comme réalité totalisante, globale... (²⁷).

Le monde "imaginal" a une fonction contradictoire, soit celle d'immatérialiser les formes sensibles et d'imaginaliser (donner forme, mais pas matérialiser) les réalités intelligibles auxquelles il donne figure et dimension.

²⁶- Gilbert Durand, Les structures anthropologique de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1984, préface p. XVI.

²⁷- Fernand Schwarz, "Les mystères du sacré", Egypte, Paris, Félin, 1986, p. 139.

L'imagination active fonctionne comme faculté et organe de connaissances aussi réel, sinon plus, que les organes des sens [...]. Le propre de cette forme imaginaire sera justement d'opérer la transmutation des données sensibles [...] pour les restituer en symboles à déchiffrer (²⁸).

Le monde de l'imagination se présente donc comme le monde des correspondances et des symboles qui relient les différents niveaux du réel.

L'imagination symbolique ou l'imaginaire s'avère un réservoir anthropologique de toutes les représentations possibles, composé de régimes, de structures figuratives où les images sont regroupées en système dynamique se transformant, sous l'impulsion de schèmes, en récit, en poésie, en oeuvre d'art.

Derrière les formes structurées, existent les structures profondes qui sont, comme Jung et Bachelard l'avaient découvert, des archétypes dynamiques. Les archétypes ont une importance essentielle, car ils constituent le point de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnels. L'archétype est donc une forme dynamique, une structure organisatrice d'images, soit la zone matricielle des idées. Les archétypes sont mus par des schèmes qui forment le squelette dynamique de l'imagination. Ils sont une force invisible, un noyau dynamique et c'est l'inconscient qui se trouve à fournir la "forme archétype" par elle-même vide et qui, pour devenir sensible à la conscience, est remplie sur le champ par le conscient à l'aide d'éléments de représentation:

²⁸ - Ibid., p. 142.

L'archétype est une sorte d'image première qui ne donnerait pas prise à l'analyse comme le font les images qui en sont dérivées, autrement dit, une sorte d'image ontologique court-circuitant la dialectique du réel et de la réalité (²⁹).

Mais ce qui est important de retenir, c'est que les images produites par la pensée symbolique ou l'imaginaire ont un rôle de rééquilibration psychosocial, en ce sens que le symbole forme une synthèse équilibrante qui permet à l'âme individuelle de se rattacher à la psyché de l'espèce, en apportant des solutions apaisantes au problème que pose l'intelligence.

²⁹- Lemieux, Raymond (1990), "De la nécessité de l'imaginaire", *Religiologiques*, No 1, (hiver 1990), p. 57.

CHAPITRE III
L'ESPACE SACRE

CHAPITRE III

L'ESPACE SACRE

"Au fond, l'art n'est peut-être que cet espace sacré où l'émerveillement silencieux tient lieu de rituel".

Pierre, Léon Tétrault

1- Le lieu mythique

L'intégration des oeuvres dans le lieu sacré est une manière de recréer un rituel, un espace de réflexion, tout autant qu'un constat sur l'existence individuelle et collective. Par le symbolisme d'un lieu esthétique de la fin, nous représentons la précarité de la relation de l'individu contemporain avec les sphères du sacré.

La forme sacralisée de mes sculptures m'a amené naturellement vers une symbiose plastique avec l'environnement. Le choix de la carrière comme élément complémentaire à la forme primitive des oeuvres s'est imposée d'elle-même. Dès la première fois où j'ai aperçu le site de la carrière Laterrière (³⁰), j'ai été fasciné par cet espace désertique, par cet immense monochromie, par ces tas de pierres bien disposés rappelant les oeuvres du "Land 'art'". Ce lieu m'est apparu comme le vestige d'une civilisation antique contrastant d'emblée avec l'environnement moderne. Il avait à mes yeux un sens: " En fait, le lieu n'est jamais choisi par l'homme: il est simplement "découvert" par lui [...] autrement dit, l'espace sacré se révèle à lui sous une espèce ou sous une autre" (³¹).

³⁰- Carrière de sable à Laterrière, Chicoutimi.

³¹- Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, Paris, Payot, 1964, p. 312.

A la lumière de cette découverte, il m'a semblé indispensable que les sculptures à réaliser fassent partie d'un ensemble, d'un concept global qui pourrait transcender la représentation purement formelle des oeuvres et dont l'aboutissement amènerait la création d'un nouvel espace. J'ai eu le sentiment soudain, avec cette carrière, de raccorder "le temps" à l'espace des oeuvres.

L'esthétisme particulier du site, son état de désertification, son caractère archéologique apportent une valeur symbolique de représentation de l'atomisation du monde, de sa désocialisation radicale. Il contribue aussi à élargir la dimension architecturale des pièces dans un espace-temps qui présente plusieurs analogies avec les rituels antiques et les sites funéraires des sociétés primitives. Le site suggère donc un espace spirituel déterminé et délimité par des éléments sculpturaux. Ce sont des périmètres sacrés ⁽³²⁾.

Traditionnellement, la représentation du sacré requérait un espace particulier. Nous avons vu que l'existence d'un espace sacré s'opposait à l'espace profane et créait ainsi une rupture dans l'homogénéité de l'univers. Or, cette expérience est celle d'une hiérophanie. Ces ruptures qualitatives de l'environnement permettent à l'homme de créer, à l'intérieur du cosmos, de ce qui apparaît pour lui un chaos, un point de focalisation à partir duquel il pourra construire, il lui permet de mettre le monde en perspective et de le constituer.

³²- Faucher, Michel (1992), "Les périmètres sacrés de F.M. Griot", Cimaïse, No 216, (janv.-fév.-mars), pp. 17 à 24.

C'est cet événement qualitatif qui conduira l'homme primitif à stabiliser ses peurs face à l'angoisse du devenir, à établir des rituels alimentaires, à construire autour de ce temple.

L'espace sacré est l'articulation nécessaire qui permet de relier le plan concret aux réalités intelligibles. Il constitue la recreation de l'espace primordial à une échelle réduite: "Au désir de se situer dans un espace sacré abolissant les limites géographiques et matérielles, de vivre des moments d'éternité, et ce, également par la répétition de gestes archétypaux" (³³).

Grâce aux rites d'orientation, l'espace profane se transfigure en un espace sacré et c'est par les rites que l'espace possède un sens (haut et bas). En anthropologie, l'axe vertical relie la potentialité (l'état virtuel ou latent) à la localité, c'est-à-dire la concrétisation limitée dans l'espace et le temps. La potentialité est associée au monde de l'imaginaire (voire archétypale), à l'espace de représentation, tandis que la localité est liée au monde concret, aux agents de représentation. Le premier se rapporte à l'espace, le second au temps.

Dans le cas de l'exposition Architectonie: espace sacré, la relation des oeuvres (verticales) au site de la carrière s'est constituée justement par l'impression profonde d'unir l'espace et le temps (des oeuvres). Cette union du haut et du bas, de l'invisible et du visible, peut avoir lieu grâce à l'instauration d'un centre:

³³ - Fernand Schwarz, "Egypte - Les mystères du sacré", Paris, Félin, 1986, p. 63.

Ce centre, ou point de départ de l'orientation, est en général symbolisé par un poteau sacré qui représente l'axe du monde, le lieu où le ciel et la terre se rencontrent. Parfois, un rocher ou une montagne peuvent le remplacer, gardant la même symbolique (³⁴).

En recréant un lieu d'ordre "mythique", dans le sens d'une représentation idéalisée de l'état de l'humanité dans un passé ou un avenir fictif" (³⁵), se sont joints ce que j'appelle des "analogies archétypales", c'est-à-dire des contenus ontologiques qui se manifestent spontanément à l'esprit et qui appartiennent à l'histoire de l'humanité, comme c'est le cas ici des sculptures totémiques dont la verticalité constitue le centre de l'espace sacré.

2- Espace sacré - espace de réflexion

Le centre totémique, formé d'éléments sculpturaux, est disposé selon un certain ordre qui marque l'espace en évoquant les traces d'une mémoire architecturale. Leur disposition en forme de demi-cercle fait référence à un lieu de recueillement.

Ce lieu est, en fait, une réflexion sur mon travail de défiguration des images culturelles. Ce besoin de déconstruire pour mieux comprendre prend sa source dans l'identification des données qui nous sont fournies pour saisir le monde qui nous entoure. Mais pour comprendre le temps événementiel, notre conscience interagit avec la mémoire, cet entrepôt d'images où sont empilés, pêle-mêle, les souvenirs et les impressions.

³⁴- Ibid., p. 18.

³⁵- Voir "Mythe", Le Petit Robert, par Paul Robert, 1991, p. 1251.

Ce paysage défiguré se veut symbolique d'une reconstruction, de l'édification d'une structure mémorielle autre. Il va de soi que ce besoin de reconstruire un lieu d'abord intériorisé est assujéti non seulement au fait qu'il soit dévasté par les bombardements extérieurs des mass média, mais à la nécessité de recréer un monde plus conforme à la perception que nous en avons.

Ce réflexe de recomposer une image unique au monde, synthétisante, est sans contredit lié à la fragmentation du sens des images qui nous parviennent de tous les pays à la fois. A un moment, on semble perdre le fil conducteur entre l'essence et le sens de ces images. Ces dernières en viennent même à perdre leur réalité. Celles de la faim, du tiers-monde, où la souffrance est banalisée, où surgissent devant nos yeux ces corps osseux aux ventres ballonnés, ces morceaux de guerre, ces corps meurtris par la torture: tout autant d'images qui nous montrent une réalité extérieure, mais qui créent en nous une irréalité intérieure, car la distance qui sépare ces faits et la réalité d'un possible pour nous, se trouve évacuée dans un sentiment d'impuissance devant la multitude des délires.

[...] Nous restons en suspens devant ces choses qui n'ont plus d'intérêt [...] Nous sommes abandonnés dans l'ilôt étroit de nos conditions de vie individuelle, contemplant néanmoins avec une fascination passive la succession des désastres à l'échelle planétaire (³⁶).

Il y a, dans ce lieu, symbolisées, les parois de l'indifférence, vestiges de nos comportements archaïques. Ces parois laissées à elles-mêmes sont une réflexion posée sur le sol dévasté de notre mémoire. Ces rochers délavés, face à leurs

³⁶- La Chance, Michael, "Tentation critique - Les nouvelles robinsonnades de l'artiste", Sédiment, (1992), p. 15.

vides monochromiques, sont l'accumulation sédimentarisée des images de masse en volume suffisant pour construire un lieu esthétique de la fin.

[...] Les images de la fin sont des images de ce qui est maintenant. Voilà l'extraordinaire paradoxe auquel conduit un monde déréalisé par l'image. Comme si les anxiétés générées par les images de la fin pouvaient s'accumuler et s'intensifier pour produire, finalement, une angoisse sans objet. Ce monde, démocratique occidental qui aura permis l'avènement des mass-médias, a par ailleurs créé le monde d'images qui aura absorbé ses idéaux (³⁷).

Aujourd'hui, notre conscience collective, enfouie sous les décombres d'une société consommatrice de vide, cherche le carbone 14 qui permettra de ramener à la surface de notre conscience des images où nous puissions plus clairement nous reconnaître.

³⁷- Ibid., pp. 16-17.

CHAPITRE IV
TOTEM ET PRIMITIVISME

CHAPITRE IV

TOTEM ET PRIMITIVISME

1- Totem et influence primitiviste

Traditionnellement, le totem est ce qui permet d'identifier un animal ou sa représentation tout autant que les différents clans qui composent une société tribale. D'après E. Durkheim, le totémisme serait la plus primitive des religions qui ait jamais existée. En regard de mon travail, il m'apparaît intéressant de constater qu'à l'origine, la forme totémique était issue de représentations sacrées. Il y a, bien sûr, dans le choix de la forme totémique comme élément de représentation, une valeur archétypale implicite, en ce sens que la forme sous-tend une dimension primitive. Par ailleurs, on retrouve dans ses figures archaïques ou mythiques "un certain prolongement de la notion d'incarnation physique" (³⁸), de présence hiératique. De par sa seule verticalité, il suggère la présence humaine. Si la forme totémique fait encore partie de la démarche artistique d'aujourd'hui, c'est sans doute qu'elle possède toujours, en tant que contenu symbolique, une résonance vivante dans notre psychique. Ces archétypes puissants demeurent vivants dans l'imaginaire contemporain, en raison de leur pouvoir d'évocation d'une symbolique de la vie et de la mort.

Un des principaux aspects de la rupture qu'il y a eu dans la sculpture moderne, on pense à Brancusi, c'est l'intérêt des

³⁸ - Gaston St-Pierre, La sculpture au Québec, 1946-1961, Naissance et persistance, Musée du Québec, 1992, p. 73.

artistes pour les cultures archaïques ou primitives, dont les sculptures "possèdent encore une fonction spirituelle ou rituelle, en relation avec l'imaginaire" (³⁹). La rencontre entre l'art africain et les artistes occidentaux, au début du siècle, fut capitale. Gauguin a été sans doute un des premiers à s'intéresser à ce type d'art, mais dès 1907, Picasso, Matisse, Brancusi avaient senti la qualité esthétique et la complexité conceptuelle de l'art tribal, ainsi que la capacité d'invention structurelle qu'apportait ce type d'art. Comparativement aux sculptures européennes, axées sur la musculature du corps, les statues africaines étaient faites d'après la matière, selon des proportions inventées.

L'intégration de l'art africain et des sociétés primitives dans l'imagination visuelle occidentale a contribué à une reconsidération de la relation des oeuvres d'art à leur environnement et redéfini les paramètres de ce qui constituait une oeuvre d'art, à ce qu'elle ressemble et ce dont elle est faite. Avec la venue du "Musée imaginaire" de Malraux, on pouvait tout à coup avoir accès aux oeuvres d'art de toutes les cultures et non plus d'une seule, enrichissant du même coup le langage plastique moderne.

[...] La culture africaine étant de mieux en mieux connue des artistes et des chercheurs occidentaux, il a été possible de développer un cadre intellectuel capable de soutenir une conceptualisation plus fine des propriétés de la sculpture africaine et une compréhension approfondie de sa place dans ce qui est de plus en plus perçu comme une matrice culturelle complexe et dynamique (⁴⁰).

³⁹- Ibid., p. 35.

⁴⁰- Flam, Jack, 1994, "Afrique/Occident, retour aux artistes", *Connaissance des Arts*, no 507 (juin 1994), p. 96.

Les artistes découvraient avec Lévi-Strauss une vision nouvelle de l'ethnologie, basée sur le structuralisme en opposant à la société technologique un primitivisme savant. Cette purification de la structure intellectuelle liée à une expérience plus physique de l'art allait permettre une nouvelle forme de créativité primitive. L'intérêt des artistes pour l'art et la culture des sociétés tribales peut être perçu comme une réaction anti-moderniste face à une société technologique et matérialiste.

[...] Par extension, elles suggèrent aussi des voies nouvelles, plus larges, dans lesquelles le primitivisme récent pourrait s'engager pour représenter autre chose qu'une façon d'échapper à la culture moderne occidentale ou de s'y opposer (⁴¹).

Le primitivisme d'aujourd'hui s'inscrit dans un autre ordre que celui des années soixante-dix. Les rituels de Joseph Beuys ou les "earthworks" de Robert Smithson s'appuyaient plus sur la magie du mythe que sur des formes spécifiques et s'instaurèrent plutôt en réaction contre l'esthétisme "high-tech" des années soixante et soixante-dix.

Les oeuvres se définissant elles-mêmes comme post-modernes se sont tournées du côté des modèles anthropologiques de l'intégration de l'art dans les sociétés tribales et préhistoriques pour trouver des remèdes au fossé qui sépare l'art de son public [...] de lui donner le sentiment accru du temps et de l'espace (⁴²).

Un fait demeure en ce qui a trait à l'art d'inspiration primitive, c'est la relation à l'environnement naturel. Pour

⁴¹- Kirk Varnedoe, Le primitivisme dans l'art du XXe siècle, Paris, Flammarion, 1987, p. 679.

⁴²- Ibid., p. 683.

Guy Sioui-Durand, ce qui caractérise les sculptures des années quatre-vingt-dix, c'est l'intégration de l'objet dans son contexte, dans le sens d'une dynamique "sculpture-objet" par rapport à "environnement-sujet".

Les sculptures environnementales associent davantage l'espace et le temps. Le traçage, l'animalité symbolique, les rituels, le recyclage, l'inversion des proportions dictent un singulier lien entre le rapport au sacré et le rapport à la nature (⁴³).

C'est ainsi que la plupart des sculptures environnementales pourraient changer de contexte culturel et d'époque. Ainsi, on retrouve continuellement une inversion de l'ordre du sacré et du profane, "selon que le divin est désacralisé ou que l'humain est déifié" (⁴⁴).

Outre les courants artistiques associés à des sites naturels, l'on constate l'évolution du langage formel et les changements radicaux (on pense aux sculptures cinétiques) quant aux matériaux utilisés par certains artistes contemporains, où l'on privilégie des matières qui ont une histoire, ayant subi le passage du temps.

L'utilisation de matériaux bruts, comme les métaux oxydés, les bois usés, les ossements, découle d'une sensibilité esthétique marquée par les arts tribaux. Certaines formes artistiques comme les installations, les performances découlent directement de rituels africains ou autres. Quant à un certain courant du primitivisme contemporain auquel je m'associe, il semble qu'il se situe davantage vers une recherche de sens et de spiritua-

⁴³- Guy Sioui-Durand, Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec, 1951-1991, p. 205.

⁴⁴- Gaston St-Pierre, La sculpture au Québec, 1946-1961, Naissance et persistance, Musée du Québec, 1992, p. 35.

lité: "La ré-injection du frustré, du brut, du primitif dans la peinture fait voir celle-ci de nouveau comme un effort collectif, avec la nécessité de suppléer (ou reconstruire) la représentation par du sens (⁴⁵).

2- Sculpteurs contemporains et sacré

En observant l'actualité artistique contemporaine, on découvre certains courants que l'on associe directement à l'art primitif, surtout pour en faire ressortir le caractère spirituel. Ce courant a fait l'objet d'une exposition en France, sous le thème "L'Art sacré au 20^e siècle" (⁴⁶). Un volet de cette exposition fut consacré à l'art contemporain. Bruno Foucart, dans un article qu'il consacre à cette exposition, parle d'un retour du spirituel en art:

Le besoin d'un art qui accepte, sollicite l'épithète du religieux, qui rêve de spirituel, est aujourd'hui manifeste. Les témoignages sont suffisamment concordants pour que l'on puisse parler d'un phénomène caractéristique de la fin du siècle (⁴⁷).

Il y a actuellement, en France, une génération d'artistes, de sculpteurs qui pratiquent une forme de sculpture d'inspiration primitive, mais à caractère religieux, spirituel. Ce qui caractérise leur travail, c'est d'abord une recherche de "l'essentialité" des formes, à la manière Brancusi, mais où s'intègrent des éléments figuratifs, notamment chez Nicolas

⁴⁵- La Chance, Michael, op. cit., Tentation critique, Les nouvelles robinsonnades de l'artiste, Sédiment, (1992), p. 10.

⁴⁶- Du désir de spiritualité dans l'art contemporain, Centre culturel de Boulogne-Billancourt, France, 27 janvier au 31 mars 1993.

⁴⁷- Foucart, Bruno (1993), "Du spirituel dans l'art contemporain", *Connaissance des arts*, no 492 (février), p. 35.

Alquin et Axel Cassel. Autres caractéristiques, tous ces artistes utilisent le bois comme matière première qu'ils colorent généralement par la suite. Cette tangente artistique étant, à mon sens, suffisamment présente pour que nous puissions jeter un regard bref sur le travail de ces artistes, par le biais de commentaires et critiques recueillies dans les revues spécialisées au cours des dernières années.

Jeune artiste français, Nicolas Alquin est sans doute celui dont les oeuvres (fig. 1) comportent des éléments où l'iconographie se réfère le plus directement au religieux.

[...] Alquin taille des poutres de récupération, qu'il dresse comme des colonnes porteuses d'esprit. Ce sculpteur marqué autant par l'art africain [...] espère que ses bois ne seront pas perçus comme des "à la manière de" l' ancestrale sculpture qui fonda dans son primitivisme et son constructivisme, le 20^e siècle. Pour Alquin, les formes sont subordonnées au sens plus qu'à la plastique" (48).

Fig. 1 "Stylite en ville"

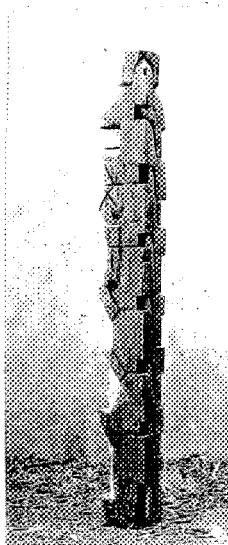
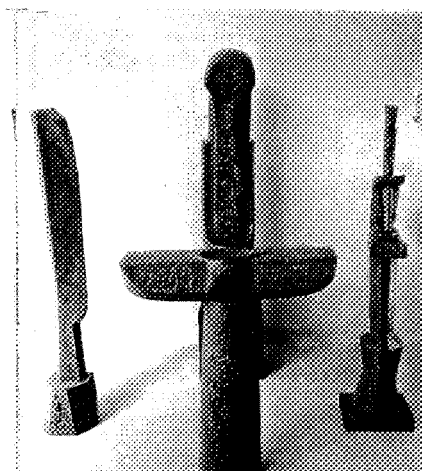


Fig. 2 "Ensemble écossais"



48- Ibid., p. 39.

L'oeuvre de François-Marie Griot participe davantage de l'installation. Ses pièces font référence à des sites funéraires, à des stèles. Dans un article qui lui a été consacré dans la revue "Cimaise", l'auteur Michel Faucher décrit son travail (fig. 2):

Ce sont des formes sobres, verticales pour l'essentiel, faites dans un bois dur, marquées de stries [...] d'arrêtes précises que soulignent parfois des couleurs primaires [...] Dans la gestuelle retenue, s'exprime la primitivité voulue par l'artiste. Faut-il parler d'une recherche symbolique ou mystique? [...] On décèle une capacité de l'artiste à manifester une essence des formes [...] Une théophanie inscrite dans la matière s'articule sur une simplicité primitive [...] Il y a dans ce travail un décalage objectif entre ce que souhaite exprimer l'artiste qui relève d'un propos théorique complexe et ce que l'on voit, brutal, agressif, presque frustré (⁴⁹).

Henri-Georges Vidal, prix Bourdelle 1989, a étudié la taille de pierre auprès des sculpteurs d'art sacré en Inde et travaille régulièrement avec des sculpteurs traditionnels "Lobi" en Afrique. Ses sculptures qui allient le bois, la pierre et le bronze, se caractérisent par une recherche de l'équilibre architectural (Fig. 3).

Approfondissant ainsi sa recherche, il en revient avec cet art "non-art" qui lie cette qualité d'artistes directement aux plus profondes pulsions de la vie. A l'instar de Giacometti qui, échappant à tout folklorisme, avait étudié dans ses moindres détails l'art étrusque, Henri-Georges Vidal appartient à cette famille d'artistes qui, depuis toujours, cherche dans ce sens et essaie de percer la mince coquille de la voûte céleste qui nous sépare du secret de la création (⁵⁰).

⁴⁹- Faucher, Michel, "Les périmètres sacrés de F.M. Griot", *Cimaise*, Paris, (janvier, février, mars), 1992, pp. 17 à 24.

⁵⁰- François Stahly, Henri-Georges Vidal, Monographie, Paris-Musée, 1991, p. 5.

Il en ressort de son travail, outre le caractère primitivisant, l'aspect cérémoniel des oeuvres liées à la magie et au sacré.

Fig. 3 "Fragments"

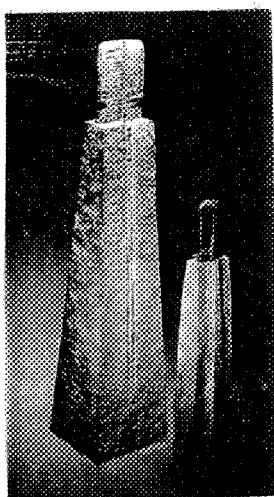
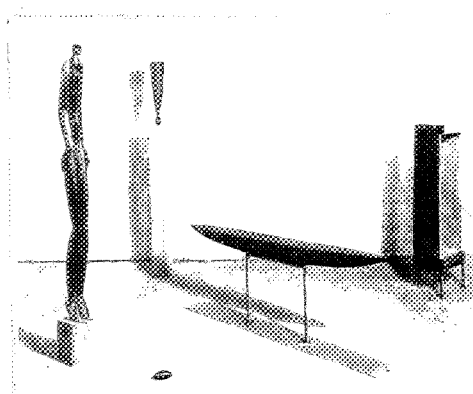


Fig. 4 "Naissance"



Axel Cassel procède d'une recherche similaire, où les formes plastiques transcendent cette réalité magique liées aux arts tribaux. Ses oeuvres parfois "minimales" sont imprégnées d'un symbolisme sacré. Martine Arnault parle ainsi de son travail (Fig. 4): "L'installation a nom naissance. Elle se compose de la barque du berceau de l'homme-dieu [...] Le parcours initiatique ne peut manquer d'évoquer des légendes très anciennes et leurs désirs obscurs" (⁵¹).

⁵¹- Arnault, Martine, "Au commencement était la graine", *Cimaise*, no 210, (janvier, mars 1991), Paris, pp. 105 à 108.

Tout comme Alquin, Axel Cassel est associé en France à la "Figure liée à un retour du sacré [...] (⁵²).

Par ce bref survol, nous avons pu constater, aujourd'hui, la présence encore bien vivante de l'influence des arts tribaux. L'intérêt constant des artistes, des anthropologues, des historiens d'art, et ce depuis le début du siècle, nous prouve la richesse incontestée de cet art en tant que déclencheur d'éléments créatifs dans l'imaginaire occidental.

⁵²- Arnault, Martine, "Confrontations 91: Des espaces et des Hommes", *Cimaise*, no 215 (novembre, décembre 1991), p. 17.

CHAPITRE V
ARCHITECTONIE: ESPACE SACRE

CHAPITRE V

ARCHITECTONIE: ESPACE SACRE

1- L'édification d'un sens imagé

Pour bien comprendre ma démarche actuelle et saisir le mécanisme de reconstruction des oeuvres présentes, il faut remonter quelques années en arrière, là où j'ai amorcé mon travail sur la "défiguration" de l'image.

Au départ, j'ai décidé de découper les images, animé par un désir instinctif d'en percer le secret et la magie qu'elles opéraient sur moi. Par un processus de défiguration, je coupais en deux, en quatre, des photographies de corps, de visages, de meubles, etc., dans l'espoir que cet acte chirurgical puisse révéler son sens caché. Je recomposais, par la suite, les divers morceaux photographiques, dans une structure tenant davantage de la sculpture, de l'architecture que de la stricte bidimensionnalité. Ce processus de reconstruction des formes imagées où s'intégrait parfois le vide laissé par le morcellement du découpage s'est sythétisé en forme globale, abstraite, d'où était évacué le contenu représentatif initial. Ensuite, par la couleur, j'établissais une unité de surface tout en conservant parfois des éléments figuratifs. Je transposais, par la suite, ces dessins en maquette, puis en sculpture, dont la dimension totémique avait un caractère d'architecture primitive. Ce mécanisme de composition et de négation de l'image s'est machinalement intégré au processus du dessin en ne conservant en fait dans mes sculptures que la frontalité de l'image. En

effet, tout comme dans les arts primitifs, je privilégie, dans mes oeuvres, la frontalité. Il y a une substitution de la tridimensionnalité dans le but de mettre l'accent sur la surface, comme manière de souligner une dimension interne propre à la bidimensionnalité picturale. Ainsi, les éléments de culture deviennent des éléments de structures.

Il m'apparaît clairement que ce retour aux sources de l'imaginaire est lié de très près au primitivisme des oeuvres. En recherchant l'essence cachée de l'image, elle est réapparue sous la forme dissoute de la primitivité.

Par cette brève analyse, j'identifie deux points essentiels marquant ma démarche: la déconstruction d'éléments culturels et le sens de l'image. Déconstruction qui permet de trouver un sens surtout de la façon dont l'entend Alexis Nouss lorsque ce dernier fait référence au concept du sacré:

Dès lors, le concept du sacré semblerait appartenir à un horizon désormais inconciliable. Le fait est pourtant qu'il n'a pas disparu de la scène critique, où l'on peut référer deux grandes catégories, à son endroit; d'une part, celle qui consiste à réaffirmer purement et simplement [...] les droits de la métaphysique; d'autre part, celle qui prend avantage de la "déconstruction permanente" comme d'un indispensable déblayage des "fausses idoles" permettant, sur un terrain ainsi dégagé [...] d'installer une réelle transcendance, un sacré non institutionnel (⁵³).

Pour allier le langage plastique à un contenu représentatif de soi, il me fallait déblayer le champ des images d'apparences pour rejoindre un territoire où des images profondes dormaient; car leur mise à jour apporte une définition significative de ce qui nous constitue et nous relie à la création.

⁵³- Nouss, Alexis, (1992), "Texte et traduction: du Sacré chez J. Derrida", *Religiologiques*, no 5 (printemps), p. 92.

Le processus de transformation de l'image s'est fait parallèlement à une évolution de ma pratique artistique, issue de grandes lignes directrices. Etant donné qu'une part de mon iconographie fait appel à des "images de structures", il m'est apparu indispensable d'en retrouver les mécanismes qui ont amené ce langage visuel, sous l'angle évolutif de la pratique artistique, soit de remonter à la source des composantes dynamiques qui forment aujourd'hui la structure des oeuvres.

2- Analyse rétrospective

Les propositions plastiques actuelles sont basées sur trois composantes essentielles conservées depuis mes oeuvres de jeunesse. J'ai commencé, à cette époque, à m'intéresser à l'architecture et plus particulièrement à la colonne. Ainsi, à partir de trois oeuvres charnières de 1978, j'ai extrait ces trois notions principales:

Fig. 5) L'architecture

Fig. 6) Le rythme interne

Fig. 7) Les matériaux primitifs

Par une analyse rétrospective, j'ai fait un lien entre la première notion, celle de l'architecture et mon travail actuel. Mes premières sculptures sont inspirées de la cariatide grecque. Les cariatides étant des sculptures féminines servant de support architectural à des constructions, notamment l'Acropole (fig.8).

J'ai été frappé, non seulement par la beauté classique de ces oeuvres usées par le temps, mais aussi par leur double fonc-

tion, soit esthétique et support architectural. Cette prise de conscience des possibilités de transformation qu'offre la cariatide s'est concrétisée par la découverte de la sculpture d'Auguste Rodin, CARIATIDE TOMBEE PORTANT UNE URNE (fig.9'). Rodin a utilisé le thème classique de la cariatide pour en faire une version plus dramatique et plus poétique. Il a ainsi substitué à la fonction initiale de la cariatide pour réaliser une oeuvre d'art moderne. Pour moi, c'est l'aspect symbolique de la fonction de support qui m'intéressait, car elle permettait une substitution du sens au profit de mes préoccupations personnelles. Donc, d'une première sculpture de 1978, SURFACE POUR UN VIDE (fig. 5), j'ai conservé les notions de support, d'architecture et de vide. Différemment de la représentation que Rodin et les Grecs firent de la cariatide, je n'ai utilisé uniquement que la tête en accentuant ainsi l'idée de l'espace mental. En effet, la sculpture ne supporte plus rien sinon sa propre pensée.

Fig. 5

Surface pour un vide



Fig. 6

Vent d'hiver

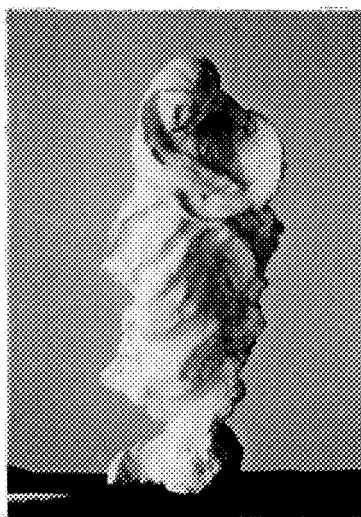


Fig. 7

Anthropomorphe



Nous verrons comment ont évolué ces notions de support et de vide, dans mes oeuvres actuelles. L'espace vide de ma première cariatide symbolisait "l'aspect mental" de l'individu et lorsque j'ai découvert que chez certains peuples africains, les femmes transportaient des vases sur leurs têtes, j'ai tout de suite fait la relation avec la colonne et la notion de support et de vide (fig. 10).

Fig. 8 Acropole

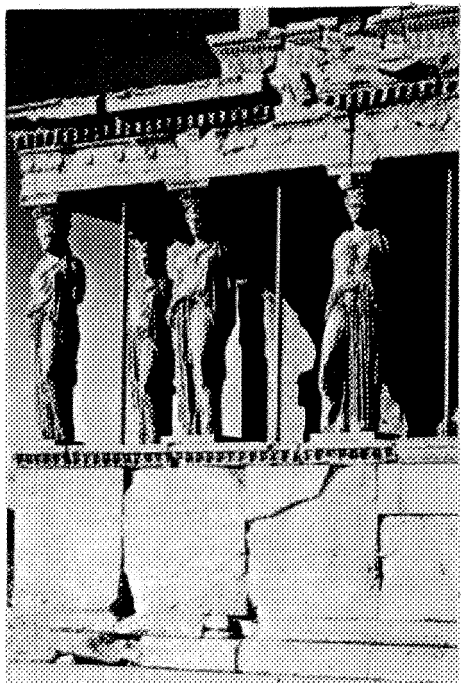


Fig. 9 Cariatide portant une urne



Fig. 10 Femme transportant un vase

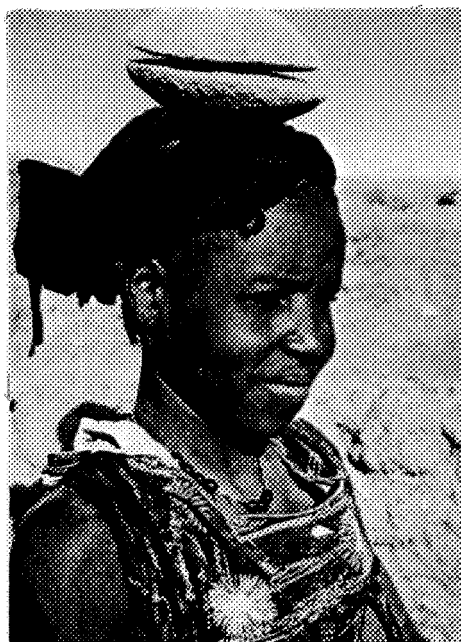
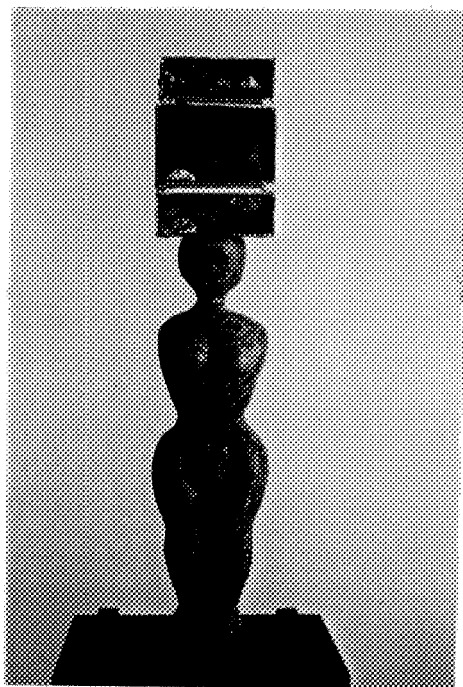


Fig. 11 Femme portant sa mémoire



Pour moi, encore une fois que la tête puisse servir à autre chose qu'à penser me fascinait. C'est cette double fonction qui allait me permettre, tout comme Rodin l'a fait avant moi, d'y substituer une autre fonction. Dans une sculpture aux allures primitives que j'ai faite en 1980, FEMME PORTANT SA MEMOIRE (fig. no 11), j'ai utilisé le corps de la femme comme support métaphorique. Le but étant de rendre visible, par une substitution formelle, ce qui est invisible: la mémoire.

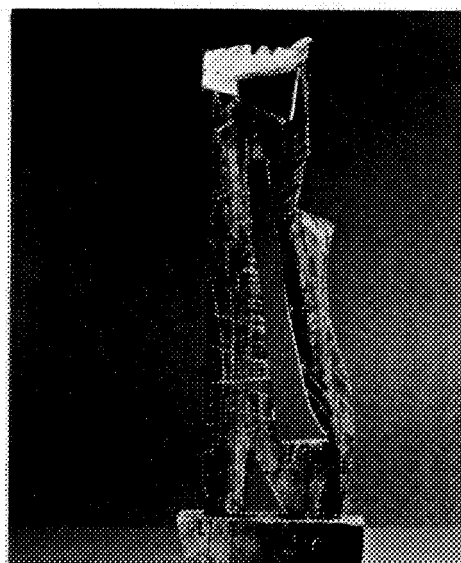
J'ai ensuite peu à peu intégré à mon travail (fig. no 12) des espaces vides à l'intérieur de formes de plus en plus architecturales, tout en conservant une référence au corps humain, la forme globale, elle, tend vers une abstraction plus grande. Pour moi, la forme abstraite pouvait exprimer plus adéquatement ce que je ressentais intérieurement. Curieusement, plus la représentation du corps humain disparaît, plus la couleur apparaît. Par une espèce de processus compensatoire, la couleur a pris le relais, symbolisant à son tour la présence de la vie.

Il est primordial, dans mon travail, que je retrouve cette présence de la vie, soit par l'iconographie de la forme ou de la surface colorée. J'ai ensuite intégré le vide que je considère comme un espace, dans une structure rappelant à la fois la colonne et le totem. Pour moi, la forme abstraite rendait plus adéquatement cette tension intérieure symbolisée par les vides et les pleins (fig. no 13).

Fig. 12 L'esprit du corps



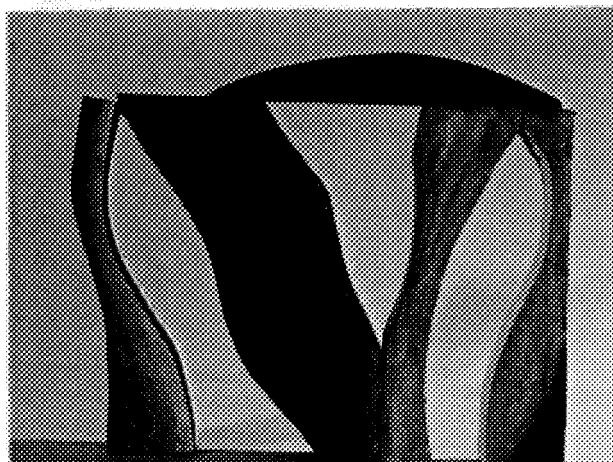
Fig. 13 Structure architecturale



La construction de cette sculpture fait référence à la colonne, le bas étant le support à une forme rappelant le chapiteau. J'y vois aussi, par sa verticalité, la représentation symbolique du corps humain, le haut étant la tête et le bas, le corps.

Ce qui m'avait fasciné avec la cariatide, c'était la relation entre l'humain et l'architecture. Sans m'en rendre compte, je cherchais à combiner la géométrie de l'architecture à la forme organique vivante. Dans une sculpture de 1990, ESPACE ARCHITECTURAL (fig. no 14), j'ai senti que tous ces éléments étaient rassemblés. D'abord, c'est une construction qui rappelle le dolmen et les vides sont combinés à des formes organiques. Pour moi, cette sculpture m'apparaît comme un immense vestige archéologique où ne serait demeurée que la structure, pareille aux temples grecques. Donc, je considère que c'est une oeuvre de synthèse, d'aboutissement de mon travail depuis 1978.

Fig. 14 Espace architectural



Parallèlement à cette recherche formelle, je me suis intéressé au processus de la pensée. Cette démarche introspective m'a amené à m'intéresser à la psychologie des profondeurs. L'aspect psychanalytique peut être pris en considération dans le sens d'auto-analyse, d'individuation à la façon dont l'entend Carl Gustav Jung. Si je fais référence à la psychanalyse, c'est qu'ils me sont toujours apparus indissociables: l'acte de création et l'acte de réflexion. C'est d'ailleurs ce que j'ai toujours tenté d'exprimer, l'intériorité.

Par ailleurs, dans mes jeunes années de création, je voulais relier mon travail à un environnement qui me soit propre et non plus emprunté à l'histoire. Cette identité, je l'ai reliée à la culture, au territoire et au climat particulier de notre pays. De cet aspect culturel, j'ai conservé le dynamisme des éléments: le vent et le rythme. Ces racines profondes, je les ai intériorisées et transposées dans mes sculptures.

La deuxième notion principale, *c'est le rythme*. Nous allons voir, avec les prochaines oeuvres, comment a évolué cette notion jusqu'à ma production actuelle.

Fig. 15 Vent d'hiver

Fig. 16 Femmes de
Caughanawaga

Dans VENT D'HIVER de 1979 (fig. no 15), j'avais le sentiment de représenter le tourment intérieur, le combat pour la vie, suggéré ici par la confrontation du personnage avec les éléments naturels. C'est l'être aux prises avec les forces qui le déchirent et sa volonté de rester debout. Avec VENT D'HIVER, j'avais l'impression de retrouver mes racines culturelles. Tout comme dans la sculpture de Suzor Côté, FEMMES DE CAUGHNAWAGA (fig. 16 - 17), l'aspect dramatique des personnages est représenté par la lutte quotidienne pour la survie. L'expression des visages exprime bien la dure réalité qu'ils affrontent. Cette soumission face à la dureté des conditions de vie m'a touché, car elle représentait mon propre tourment intérieur.

Réagissant à cette oeuvre, j'en ai proposé une version plus optimiste VENT D'HIVER, où le personnage se débat devant l'adversité. J'ai perçu cette sculpture comme étant une représenta-

tion symbolique de l'affirmation de soi, du triomphe de l'individu face aux éléments qui l'assaillent. A partir de cette affirmation de mon identité, je pouvais désormais faire un art qui corresponde à mon paysage intérieur. En ce sens, c'est une oeuvre charnière, un point de référence.

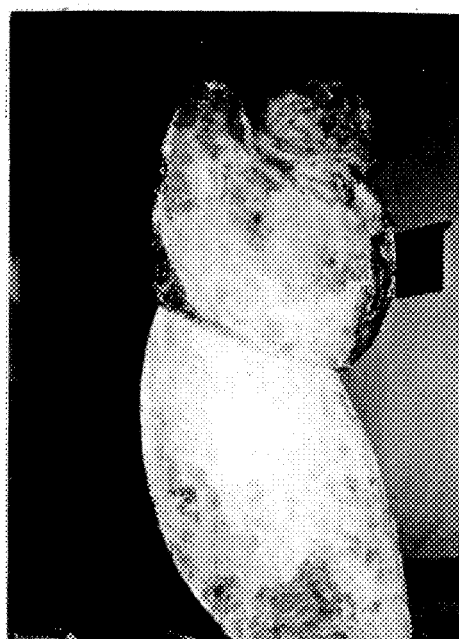
Tout comme dans le processus précédent, le contenu formel s'abstrait de plus en plus, mais cette fois-ci, j'ai conservé l'aspect rythme mouvement.

Dans cette sculpture en ciment intitulée: FORCE, de 1984, (fig. no 18), la forme figurative sert toujours de prétexte à exprimer une énergie primitive, le souffle fondamental de la vie.

Fig. 17 Indienne



Fig. 18 Force



On remarque qu'à l'intérieur de cette évolution, mes sculptures prennent une allure primitive.

On retrouve dans cette sculpture en résine de polyester de 1988, intitulée MAGIE NOIRE (fig. no 19), une combinaison d'éléments géométriques et zoomorphes, faisant référence à l'animal. IL y a, comme dans les deux sculptures précédentes, une dynamique centrifuge, une rythmique interne. La transparence du matériau m'a permis de mettre en valeur l'intériorité, l'opposition interne-externe.

Dans une oeuvre plus récente, intitulée FEU INTERIEUR (fig. no 20), de 1990, je crois avoir réalisé une synthèse de mes différentes tendances plastiques. Je combine, dans cette sculpture, *l'aspect architectural par l'arche*, *le rythme sous forme de dynamique interne* et *le traitement de la surface colorée*, qui rappelle par la matité de la matière, les surfaces usées de l'art primitif. Je vois mes sculptures actuelles comme des constructions architecturales primitives, des lieux sacrés, d'où le titre de mon exposé: **ARCHITECTONIE: ESPACE SACRE.**

Fig. 19 Magie noire

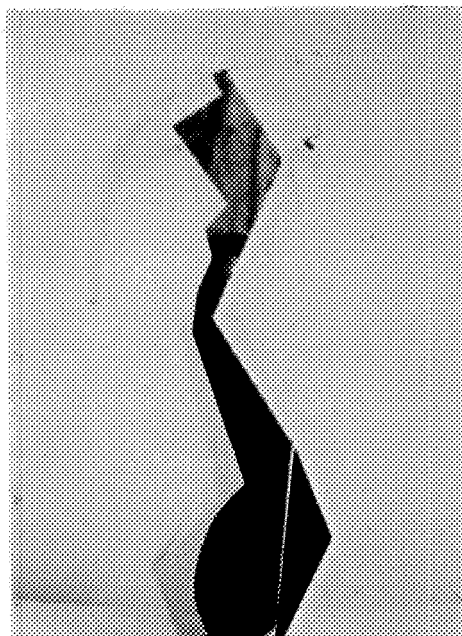


Fig. 20 Feu intérieur



Ce travail de recherche combinant intériorité de l'être-intériorité de l'oeuvre m'a amené à puiser aux sources de l'ART des peuplades anciennes et à ses pulsions profondes. Avec l'art primitif, je retrouvais le degré zéro de l'art. Ainsi, la troisième notion fondamentale, présente déjà dans mes premières oeuvres, ce sont *les matériaux primitifs*.

L'aspect brut de l'art primitif, l'usure des matériaux et des couleurs, le passage du temps rejoignaient bien pour moi ce goût de l'essentiel.

Fig. 21 Anthropomorphe



Vers l'âge de vingt ans, j'ai fait cette sculpture anthropomorphe, presque archéologique (fig. no 21), où j'ai essayé de trouver ce lien fondamental entre les forces vives de la nature et les pulsions instinctives et créatrices. Je voulais retrouver ce sentiment expressif et direct que l'on éprouve devant les sculptures africaines. J'ai été d'ailleurs fortement impressionné non seulement par l'art des peuples anciens, mais aussi

par leurs coutumes. Sur le plan esthétique, les maquillages, les scarifications, c'est-à-dire les marques en relief qu'ils se font sur le corps à l'aide d'objets pointus. Ce rite sûrement très douloureux symbolisait, à mes yeux, la marque de la vie sur l'homme, sa souffrance et le moyen de la transcender. Ces sacrifices se sont d'ailleurs retrouvées dans mes sculptures sous formes de traits, de marques pratiquées directement sur le matériau.

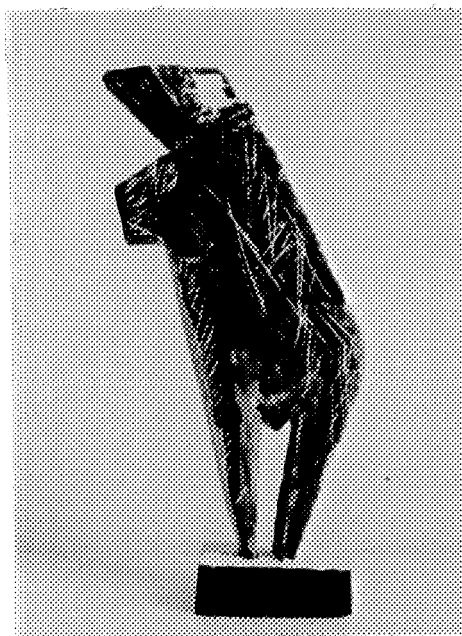
Fig. 22 Poteau de véranda



On se souvient de la cariatide comme élément de support architectural, on retrouve un peu le même type d'inspiration avec l'art africain. Cette sculpture nigérienne, réalisée en 1920 par les Yoruba, (fig. no 22), est en fait un poteau de véranda, une colonne fonctionnant en liaison avec l'architecture.

Ainsi, le choix des *matériaux primitifs* est une suite logique de mon intérêt pour les lieux architecturaux abîmés par les siècles. Ce personnage (fig. no 23) schématisé s'inscrit, comme on l'a vu, dans la série précédente vers une géométrisation quasi abstraite de la figure humaine. Par le dessin d'abord, je me suis dirigé vers une décomposition des éléments structurels du corps. De plus, il est à constater que toutes mes sculptures récentes sont réalisées à partir de dessins préliminaires. C'est par le dessin que s'est effectuée l'évolution formelle de mon travail. On voit l'importance du pictural dans le traitement des surfaces.

Fig. 23 Anthropomorphe 2



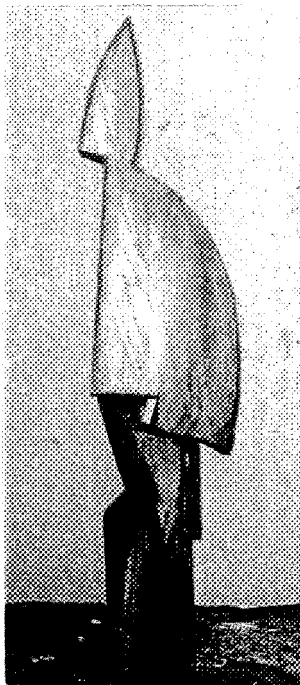
J'attache une grande importance à la coloration de l'oeuvre, car elle est reliée dans mon esprit à la présence de la vie.

Avec ce dessin de 1990 (fig. no 24), j'ai eu le sentiment d'atteindre enfin ce que je cherchais: transposer, dans une forme primitive, la suggestion d'une présence, tout en créant un lien avec la colonne.

Mais ce qui m'a satisfait le plus, c'est qu'à force de dessiner, ces formes sont apparues comme le témoignage d'une civilisation dont on découvre les vestiges longtemps cachés. Je me plaisais à penser que j'étais en train de découvrir ma propre histoire. Enfin, j'avais l'impression de communiquer la partie invisible qui m'échappe.

Pour moi d'ailleurs, il était tout à fait secondaire que mes sculptures soient à la mode. L'important à mes yeux, c'est qu'elles aient l'authenticité de mon rapport avec le monde.

Fig. 24 Archaïsme



Ainsi, cette démarche progressive s'inscrit parallèlement à mon désir d'exprimer le rapport intime que nous avons avec les forces vives de la vie et de la nature.

C'est pourquoi je trouve que ces sculptures prennent tout leur sens si elles sont exposées dans un lieu en étroite relation avec la nature, l'environnement.

CHAPITRE VI
ASPECT FORMEL DES OEUVRES

CHAPITRE VI

ASPECT FORMEL DES OEUVRES

Les sculptures qui composent l'exposition "Architectonie: espace sacré", ont conservé un ordre de construction architectural, d'abord par le format et ensuite par le mode d'édification se référant à la colonne. Cette dimension architecturale s'est émancipée, si je puis dire, par la mise en relation des oeuvres en un ensemble qui évoque les architectures primitives des civilisations antiques. De manière générale, les oeuvres sont imprégnées du symbolisme mythique des cultures archaïques. Cependant, chacune des pièces réfère à son propre symbolisme, ayant une structure de composition esthétiquement différente. En ce sens, elles sont autonomes et significatives en elles-mêmes, mais lorsque mises en relations, elles s'ouvrent sur un espace qui appartient à la mémoire architecturale et collective. La relation des éléments sculpturaux au site de la carrière s'est faite avant tout sur une base esthétique. Ce lieu, originel et primitif, est une extension dans l'espace environnemental du sens des oeuvres.

En regroupant les sculptures à la carrière Laterrière (fig. 25), il importait de conserver l'esprit d'un lieu primitif, d'une reconstruction sacrée où il ne resterait que la structure. Si l'ensemble se veut un espace de rituel, c'est avant tout par la disposition des sculptures en forme de quadrilatère, installées comme les colonnes d'un temple, dans un espace à la fois délimité et ouvert, qui permet la libre circulation de l'une à l'autre. Le spectateur peut s'arrêter devant chacune d'elles, à la manière d'un Chemin de choix.

Fig. 25 Photo carrière



Le symbolisme propre à chaque sculpture installe une réflexion, une médiation vers un ailleurs transcendant. Cet univers fermé à l'intérieur d'une immensité ouverte, s'inscrit davantage dans le déroulement d'un temps mythique "projetant dans l'espace des concepts structuraux selon un mode d'appréhension introspectif" (⁵⁴).

Dans ce lieu, j'ai transfiguré le caractère industriel en un site esthétique. Le sens de ce parcours initiatique peut permettre de ressusciter à la mémoire les images vivantes d'un sacré lointain; et ce, par le pouvoir magique de l'imagination.

La ré-actualisation d'un vocabulaire esthétique et mythico-religieux contraste d'emblée avec les images médiatiques d'aujourd'hui et confronte en quelque sorte le spectateur à ses

⁵⁴- Michel Martin, La sculpture au Québec, 1946-1961, Naissance et Persistance, Musée du Québec, 1992, p. 28.

propres références. Ainsi, la disposition des oeuvres, par le cheminement qu'elles proposent, inscrit en ce lieu un rituel.

La première sculpture réalisée pour l'exposition fut "Arkytectonia" (fig. 26). Parmi les cinq oeuvres présentées à la carrière Laterrière, elle est celle qui traduit le mieux le rapport à la colonne. La notion de support architectural constitue l'essentiel de sa structure. Elle est construite à la manière des cariatides, c'est-à-dire qu'une forme principale soutient une forme secondaire. La forme sculptée résulte d'une construction et d'une structuration, organisant un espace fermé.

Fig. 26 Arkytectonia

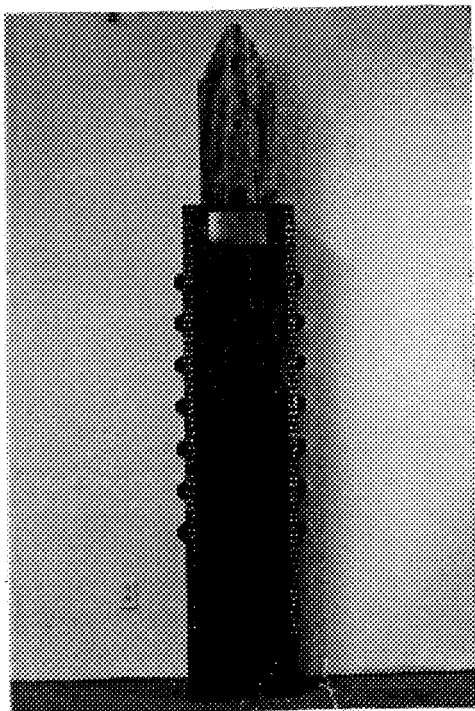
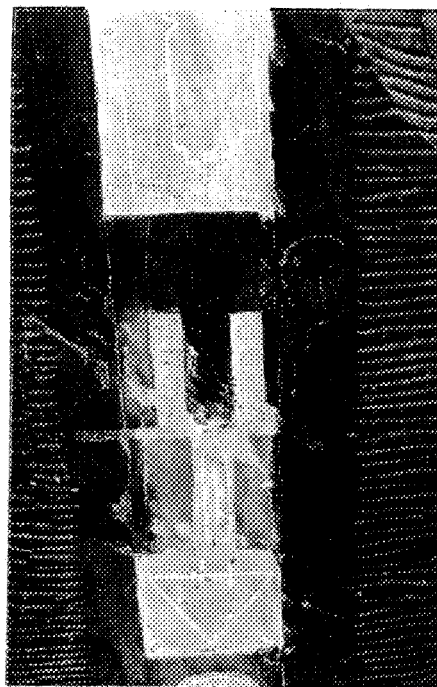


Fig. 27 Artktectonia



Il y a, dans la partie soutenue du haut, une référence directe à l'architecture, car elle représente, par sa forme rudimentaire, une habitation primitive. Aussi, dans la manière d'aborder l'oeuvre, on se trouve confronté à un effet de monu-

mentalité. Cette impression, voulue, est suscitée par le fait que le haut de la sculpture va en s'amenuisant et donne ce sentiment d'élévation. Contrairement aux autres pièces, "Arkytectonia", est presque entièrement sculpté dans un seul bloc. Les formes triangulaires qui apparaissent sur les côtés sont ajoutées.

Certains aspects de mon travail antérieur ont été conservés, par exemple les notions d'espace vide et de rythme. La ligne de séparation qui démarque les deux éléments de la sculpture est accentuée par un espace vide, taillé directement dans le bois. Dans le bas, d'autres ouvertures viennent briser l'uniformité rectangulaire et rappellent en même temps les architectures primitives.

Nous avons vu qu'auparavant, l'aspect rythmique faisait partie intégrante de la structure, de manière à ce que la sculpture elle-même suggère le mouvement. Dans "Arkytectonia", le rythme est créé, d'une part, par la présence des formes triangulaires sur les côtés et, d'autre part, par les encavures rectangulaires sculptées sur les extrémités verticales de la partie frontale. Ces motifs sont mis en valeur par une coloration plus claire, qui se démarque de l'ensemble.

Sur le devant, le centre est creusé en forme d'ogive et recouvert de plâtre. Il est peint dans les mêmes tons que la forme principale, dans le but de créer une plus grande uniformité de la surface. Les motifs qui y sont gravés se confondent presque avec l'ensemble et en accroissent le caractère rupestre.

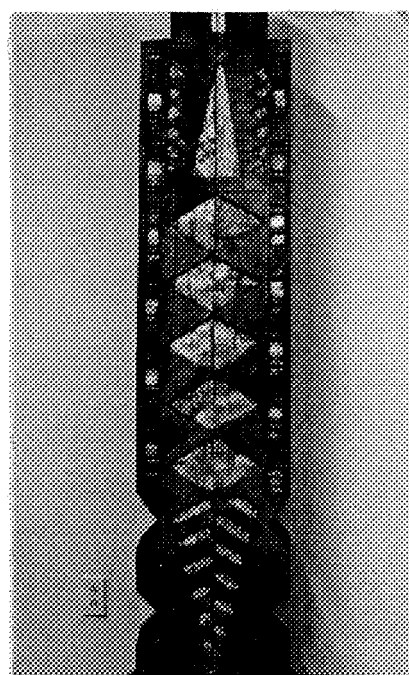
La construction géométrique, d'une simplicité volontaire, met en évidence les façades et favorise une lecture selon un an-

gle qui s'apparente à la notion de frontalité en peinture. Ainsi, l'arrière (fig. 27) est traité de façon beaucoup plus picturale. Cette partie est divisée en trois bandes verticales. Au centre, un dessin géométrique, sculpté en creux et recouvert de plâtre, représente une vue aérienne d'un site archéologique. Le traitement de la surface, par la couleur et le travail graphique, donne l'idée de ces vieilles surfaces usées par le temps. De chaque côté, des traits sculptés parallèlement de haut en bas ferment l'espace tout en le dynamisant.

Fig. 28 Totem



Fig. 29 Totem



Dans "Totem" (fig. 24), la configuration primitive allie la monumentalité. Contrairement à "Arkytectonia" qui relève plus de l'architecture que de l'organique, "Totem" est plus près des sculptures africaines. La forme très archaisante qui domine le haut de l'oeuvre fait figure de casque, de masque, tout en laissant l'impression d'une présence.

Il n'y a pas de motifs géométriques sur le devant comme dans la plupart des pièces. Une grande forme ogivale couvre la majeure partie de la surface. Coulée en plâtre directement sur le bois, elle crée un relief qui monopolise tout le centre. Dans mon esprit, elle symbolise à la fois la fécondité, le grand oeil inquisiteur et le bouclier.

L'arrière de la sculpture (fig. 25) comporte un jeu de formes géométriques dont l'abstraction présente une grande analogie avec l'art islamique. Les ornements, sculptés et colorés, animent la surface par une progression rythmique et une coloration métallique.

Les coupes triangulaires effectuées dans les bas côtés de la sculpture insufflent un mouvement d'élévation accentué par la disposition verticale de l'élément central.

La pièce "In Memorium" (fig. 30) est inspirée d'un trône bysantin du sixième siècle. Ce qui la distingue sans aucun doute des autres sculptures, c'est son caractère austère et religieux. Etant la plus massive et la plus imposante, elle fait figure de monument, d'autel. Comme le titre l'indique, elle se veut représentative d'une mémoire liée au sacré.

Fig. 30 "In Mémorium"

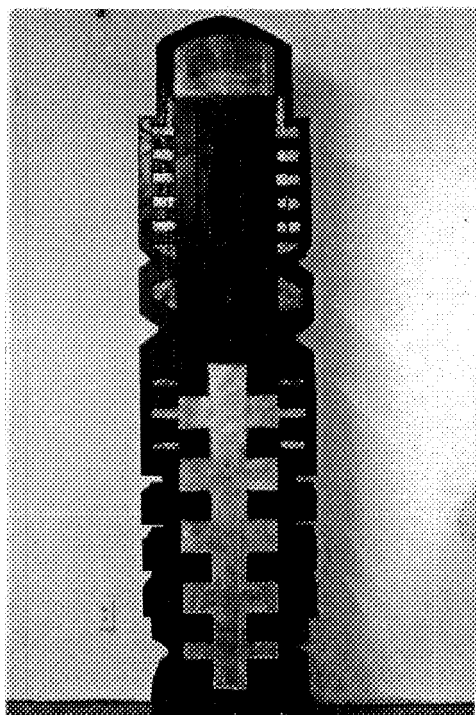
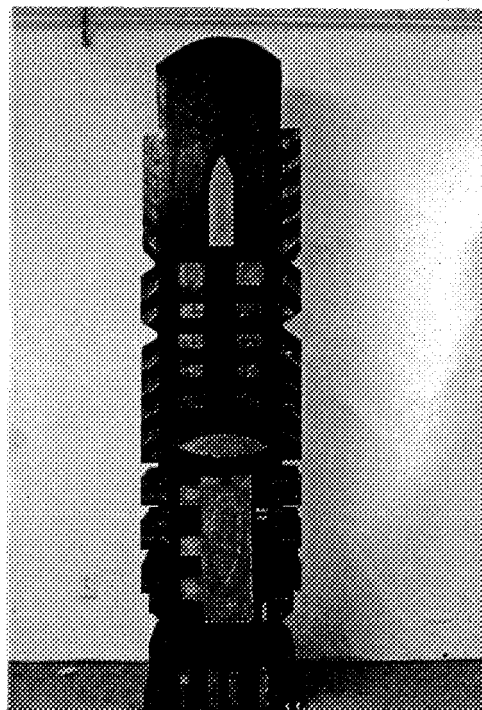


Fig. 31 "In Mémorium"



Pièce principale de l'installation "in-situ", elle réfère directement à un symbolisme chrétien. Peinte dans des tons très sombres de brun où parfois l'essuyage des couleurs laisse transparaître des bleus et des verts, les parties en plâtre gravées (fig. 31) s'inspirent de la croix et des enluminures du Moyen-Age, avec leurs dominantes argentées et dorées.

Plus modeste, "Stèle" (fig. 32) est sans doute une pièce de synthèse. Elle unit l'architecture et le primitif dans une grande cohérence. Il y a dans "Stèle" une unité formelle résultant du traitement uniforme de la couleur et de la simplicité de composition. Il s'en dégage un certain mystère, comme si elle renfermait un secret, à la manière des hiéroglyphes égyptiens. Le graphisme fin de l'élément du haut s'oppose en quelque sorte à la découpe brutale des angles de la sculpture.

"Stèle" est un monument funéraire orné d'inscriptions épigraphiques où sont disposées les cendres de la religiosité.

Tout comme dans les sculptures précédentes, les parties évidées sont peintes avec des pigments métalliques pour en faire ressortir la configuration.

Il y a sur le devant, très subtilement marquées, des lignes, des stries qui semblent faire partie de la "peau" de la sculpture, telles des scarifications: ces incisions superficielles que les peuples tribaux s'infligeaient sur certains endroits du corps.

Fig. 32 Stèle

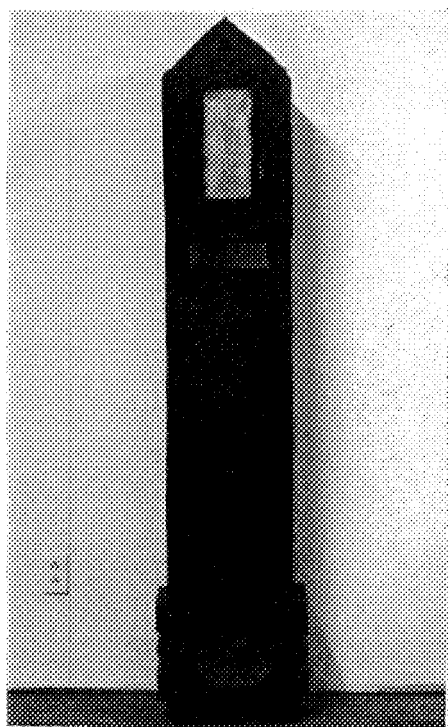
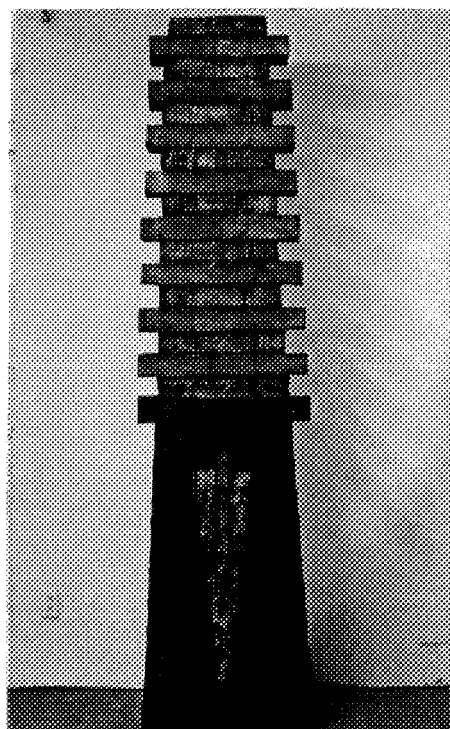


Fig. 33 Arkétypos



La sculpture "Arkétypos" (fig. 33) a l'allure d'un temple oriental par le mode de construction utilisé, notamment au 7e siècle en Extrême-Orient pour les monastères.

La succession décroissante vers le haut des bandes horizontales vient équilibrer la partie plus volumineuse du bas et crée en même temps un mouvement d'ascension, sculptées plus grossièrement, uniquement au ciseau à bois, pour laisser paraître par endroits les traces d'une taille directe.

Elle a sensiblement la même "typologie", c'est-à-dire le rapport à la colonne et à la monumentalité. Sur le devant, une forme creusée représente un personnage emblématique, comme étant, de manière figurée, le gardien du temple.

Le travail pictural sur les grandes pièces m'a amené à la réalisation de deux (2) peintures en relief. Ces grands formats (120 cm x 120 cm) m'ont permis de laisser libre cours à des interventions spontanées comme, par exemple, dessiner directement dans sa couleur. La surface étant plus grande, le geste était plus libre. J'ai utilisé les mêmes procédés que pour les sculptures, soit l'application en couches successives de couleurs différentes, de cirage et de pigments métalliques.

Le titre de la première peinture est "CRUX" (fig. 34). Ce nom latin signifie croix. Elle constitue la figure centrale de la composition. Gravée de façon rudimentaire, la partie évidée laisse apparaître les inégalités du ciseau à bois et est rehaussée par une teinte plus claire que le reste du tableau. La symétrie de la composition vient de la répétition des motifs de part et d'autre de la croix. L'iconographie archaïque de ces éléments gravés associe à la fois le religieux et le tribal, par la représentation schématique de la sculpture africaine. Un bleu profond domine l'étendue du tableau et où des lignes de contours viennent resserrer l'espace interne de manière à mettre en valeur la particularité du travail graphique.

Fig. 34 Crux

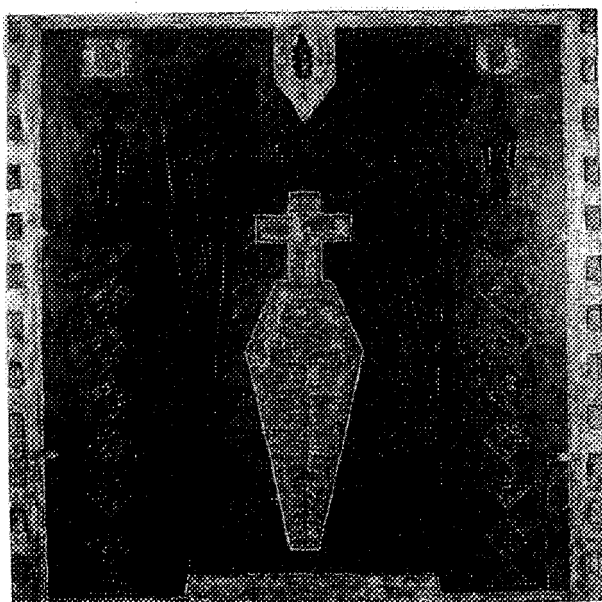
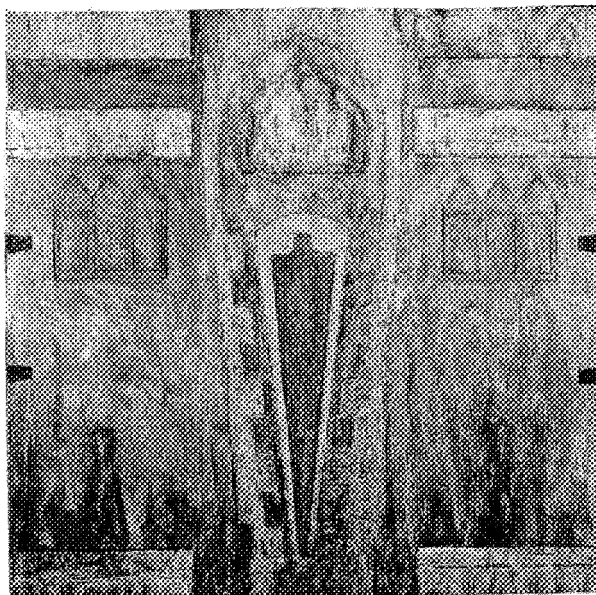


Fig. 35 Ikona



Sur les bordures, de chaque côté, des rectangles gravés en creux accentuent le caractère héraldique de l'oeuvre, caractérisée par le statisme de ces motifs. Tout comme dans "Ikona" (fig. 35), le tableau est ceinturé d'une bande métallique lui donnant l'allure d'un coffret.

Dans "Ikona", nom russe qui signifie icône, les éléments semblent figés dans une matière millénaire, vieillie par le travail du temps. Le tableau se démarque par son uniformité picturale, formant un plan unique. La partie centrale est dominée par la présence schématisée d'un personnage qui pourrait évoquer le Christ en coix. Empreint d'un symbolisme certain, "Ikona" traduit bien, à mon sens, ce désir d'évoquer des images archétypes, représentatives de la mémoire sacrale.

En reconsidérant le travail de composition des oeuvres, on remarque qu'il s'est fait une synthèse des principes architecturaux, sculpturaux et picturaux. Cette fusion des différentes disciplines artistiques a permis l'expression d'un environnement intérieur, sans doute relié à des espaces sémantiques correspondant à la manifestation du sacré.

CONCLUSION

CONCLUSION

Mon intention de recherche proposait la réalisation de sculptures monumentales en relation avec un environnement sacré. Dès le début de ma démarche, j'ai découvert, près de Chicoutimi, une carrière de sable qui m'a permis d'installer une problématique à caractère social, à savoir que la modernité a apporté un dessèchement des valeurs spirituelles au profit d'un matérialisme de consommation qui se reflètent jusque dans les images médiatiques. C'est pourquoi le site de la carrière Laterrière, en tant qu'espace sacré, vient représenter symboliquement, dans une dynamique "sculpture-environnement", l'atomisation de la société.

Ce besoin de retrouver des images plus conformes à ce que nous sommes m'a amené à approfondir les mécanismes dont elles sont issues. Cette recherche m'a permis de réaliser que l'oeuvre d'art, en tant qu'image symbolique produite par l'imaginaire, permet une expérience possible du sacré. Ainsi, le fait de se ré-approprier, sur une base personnelle, les éléments d'une iconographie dont l'écho profond vient annuler en quelque sorte la consommation sans fin d'images, fait reprendre contact avec les sources millénaires qui nous constituent.

En reconsidérant le travail de composition des oeuvres, j'en arrive à la conclusion qu'il s'est fait une synthèse des principes architecturaux, sculpturaux et picturaux. Cette fusion des différentes disciplines artistiques a su transcender l'expression d'un monde imaginaire constitué d'images archétypes.

Ce travail de création m'a fait revoir la pratique de la sculpture comme seule source de représentation. Déjà, ma nouvelle production, inspirée d'images religieuses et héraldiques, combine la bidimensionnalité et la tridimensionnalité en un ensemble que l'on peut qualifier de "reliefs-murales".

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEAU, René, La science des symboles, Ed. Payot, 1992, 292 pages.
- ANDRE, Paul, L'art sacré au XXe siècle en France, Ed. de l'Albarron, 1993, 290 pages.
- ARNAULT, Martine (1991), "Au commencement était la graine", *Cinaise*, no 210 (janv.-fév.-mars), pp. 105 à 108.
- ARNAULT, Martine (1991), "Confrontations 91", *Cinaise*, no 215 (novembre), pp. 17 à 32.
- BACHELARD, Gaston, La poétique de l'espace, Ed. Quadridge, Presses Universitaires de France, 1957, 214 pages.
- CAILLOIS, Roger, L'homme et le sacré, Ed. Gallimard, NRF-Idees, 1950, 246 pages.
- DURAND, Gilbert, Beaux-Arts et archétypes, Paris, Ed. PUF, 1989, 287 pages.
- DURAND, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Ed. Bordas, Paris, 1984, 536 pages.
- DURAND, Gilbert, L'imagination symbolique, 1968, 126 pages
- DURAND SIOUI, Guy, [s.i.n.d.], Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec, 1951-1991, Ministère de la Santé et des Services Sociaux.
- DURKHEIM, Emile (1912), Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, PUF, 1960, 647 pages.
- ELIADE, Mircea, Le sacré et le profane, Ed. Gallimard, NRF-Idees, 1965, 186 pages.
- ELIADE, Mircea, Traité d'histoire des religions, Ed. Payot, Paris, 1964, 384 pages.
- EVANS-PRITCHARD, E.E., La religion des primitifs, Ed. Payot, Paris, 1965, 151 pages.
- FAUCHER, Michel (1992), "Les périmètres sacrés de F.M. Griot", *Cinaise*, no 216 (janv.-fév.-mars), pp. 17 à 24.
- FLAM, Jack (1994), "Afrique/Occident, retour aux artistes", *Connaissance des Arts*, no 507 (juin), pp. 89 à 96.
- FOUCART, Bruno (1993), "Du spirituel dans l'art contemporain", *Connaissance des Arts*, no 492 (février), pp. 35 à 41.
- GAUDIBERT, Pierre, Du culturel au sacré, Ed. Casterman, Paris, 1981, collection Synthèses contemporaines, 162 pages.
- LACHANCE, Michael (1992), "Tentation critique, les nouvelles robinonnades de l'artiste", [S.l.], Sédiment.

BIBLIOGRAPHIE (suite)

- LEMIEUX, Raymond et al., Le statut de l'imaginaire dans l'oeuvre de G. Durand, Québec, *Religiologiques*, D.S.R., UQAM, 1990, no 1 (hiver), 118 pages.
- LEWIS, Manon et al., Le statut de l'imaginaire dans l'oeuvre de G. Durand, Québec, *Religiologiques*, Département des sciences religieuses, UQAM, 1990, no 1 (hiver), 118 pages.
- LEVY-BRUL, L., La mythologie primitive, Ed. PUF, Paris, 1963, 335 pages.
- LIPOVETSKY, Gilles, L'Ere du vide - essais sur l'individualisme contemporain, Ed. Gallimard, Paris, 1983, 153 pages.
- MARCAURELLE, Roger, Littérature et Sacré I, Québec, *Religiologiques*, Dép. Sciences religieuses, UQAM, 1992, no 5 (printemps), 279 pages.
- MARTIN, M. et SAINT-PIERRE, G., La sculpture au Québec 1946-1961, Naissance et Persistance, Musée du Québec, 1992, 134 pages.
- NILLES, Jean-Jacques, L'art moderne et la question du sacré, Ed. du Cerf, Paris, 1993, 339 pages.
- NOUSS, Alexis, Construire l'objet religieux, Québec, *Religiologiques*, D.S.R., UQAM, 1994, no 10 (automne), 258 pages.
- PIERRE, Jacques, Mircea Eliade, Le jour et la nuit, Québec, Hurtubise, 1989, collection Brèches, 373 pages.
- RIVIERE, Claude et al., Littérature et Sacré I, Québec, *Religiologiques*, D.S.R., UQAM, 1993, no 7 (printemps).
- SAUVE, Marie-Paulette, Le geste sacré et l'image de synthèse, Mémoire de maîtrise, UQAM, juin 1992.
- SCHWARZ, Fernand, Egypte - Les mystères du sacré, Paris, Félin, 1986, collection Les racines de la connaissance, 227 pages.
- TESSIER, Robert, Déplacements du sacré dans la société moderne, Québec, Bellarmin, 1994, 218 pages.
- TETRAULT, Pierre-Léon (1987), "Un monde imaginaire", *Vie des Arts*, no 129 (décembre), pp. 23 à 26.
- VARNEDO, Kirk et al., Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, 1987, Flammarion.
- WOISIEN, Marcia-Gabrielle, La danse sacrée: rencontre avec les Dieux, Ed. du Seuil, Pays-Bas, 1974, 128 pages.

Monographie

- Henri-Georges Vidal, Prix Bourdelle 1989, Musée Bourdelle, 1991, 31 pages.