

N  
5300.5  
UL  
1991  
Q7

DANY QUINE

L'ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET STRUCTURALE  
DE L'ART SACRÉ ET LA FONCTION SOCIALE DU MYSTICISME

Thèse  
présentée  
à l'École des gradué(e)s  
de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)

Département d'histoire  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

Novembre 1991

©droits réservés 1991



## RÉSUMÉ

Cette thèse vise à préciser les fonctions sociales du mysticisme par l'analyse d'oeuvres d'art sacré. Par le biais de la méthode d'analyse phénoménologique et structurale adaptée à la représentation plastique du divin, sont identifiés les facteurs de régulation sociale actualisés au sein du comportement mystique et visualisés à travers l'art sacré.

Les résultats obtenus témoignent d'un lien entre la représentation plastique du divin et la nature de l'équilibre social inhérent au contexte de production en plus d'étayer l'hypothèse selon laquelle la pensée religieuse adulte est fonctionnellement analogue à la pensée symbolique enfantine.

## SOMMAIRE

Jusqu'à ce jour, plusieurs études ont porté sur l'art sacré. Cependant, aucune recherche en histoire de l'art ayant l'oeuvre d'art sacré, en particulier la représentation plastique du divin, pour objet d'étude principal ne s'est encore penchée sur l'hypothèse d'une analogie fonctionnelle entre la religion adulte et la pensée symbolique enfantine. Partant, l'objectif de cette thèse est double: Préciser, par le biais de l'oeuvre d'art sacré, la fonction sociale du mysticisme et, en retour, faire valoir les avantages de l'utilisation de la représentation plastique en sciences humaines.

Cette thèse a nécessité l'élaboration d'une méthode d'analyse permettant de remonter à la problématique fondamentale des oeuvres d'art, c'est-à-dire à l'inconscient structural générique qui les fonde. La méthode proposée est une adaptation de l'analyse phénoménologique et structurale conçue par Alex Mucchielli (1983).

Intégrant la phénoménologie husserlienne et le structuralisme anthropologique, la méthode de Mucchielli permet d'étudier les phénomènes humains par la formulation de leurs structures. S'appuyant sur le principe phénoménologique de l'universalité de la conscience humaine, elle guide de façon systématique l'intentionnalité du chercheur vers une intuition des essences, révélant ainsi les fondements d'une attitude, d'une représentation ou d'un comportement donné.

La première partie de la thèse vise d'abord à corroborer, à la lumière de la phénoménologie husserlienne et du constructivisme piagétien, l'existence d'une relation entre la mentalité et la représentation plastique. Sont ensuite présentées la méthode d'analyse utilisée et les hypothèses de recherche.

La seconde partie concerne l'analyse d'un corpus représentatif de neuf oeuvres d'art échelonnées entre l'Antiquité et le XX<sup>e</sup> siècle.

Les résultats obtenus dénotent d'une incidence de la mentalité sur les modalités de la représentation plastique du divin. Ils témoignent de l'existence d'un lien entre cette représentation et la nature de l'équilibre social inhérent au contexte de production. En outre, ils renforcent l'hypothèse d'une analogie fonctionnelle entre la religion adulte et la pensée symbolique enfantine. Ils permettent ainsi de supposer que les oeuvres d'art sacré constituent une synthèse culturelle et sociale en plus de témoigner de la fonction adaptative de la religion.

La conclusion de la thèse est consacrée à un bref bilan de l'application de l'approche phénoméno-structurale en histoire de l'art et propose de nouvelles avenues de recherche pour l'étude du comportement religieux.

## AVANT-PROPOS

La présente étude n'aurait pu voir le jour sans le concours de nombreuses personnes que je tiens à remercier. Au terme de cette longue recherche, je tiens d'abord à témoigner toute ma reconnaissance à l'endroit de David Karel, mon directeur de thèse, à qui je dois d'être arrivé à bon port. Par des critiques constructives, un constant engagement et des soins méticuleux, monsieur Karel m'a guidé à travers les méandres tortueux de ma recherche. Grâce à sa grande expérience, doublée d'un étonnant sens de clairvoyance, il a su m'éviter bien des écueils. Qu'il me soit permis de souhaiter à tout jeune gradué de pouvoir un jour bénéficier de l'encadrement d'un directeur de thèse aussi compétent.

J'aimerais aussi exprimer ma profonde gratitude à l'égard de Gérard Noelting pour sa grande disponibilité, son enthousiasme indéfectible et son ouverture d'esprit. Les nombreuses discussions que nous avons eu furent pour moi une source intarissable de motivation. Un merci sincère va également à Malcolm Spicer qui, un peu à son insu, m'a inspiré cette recherche. Merci aussi à Elliott Moore pour ses remarques judicieuses et à François Lépine qui a beaucoup contribué à l'amélioration des aspects stylistique et syntaxique de mon mémoire. Mes remerciements vont aussi à Alex Mucchielli avec qui j'ai eu l'honneur de correspondre et qui, avec une grande sollicitude, a stimulé ma réflexion en me prodiguant de précieux conseils.

Merci à Monique, Robert, Elisa et Peter Quine pour leur appui. Merci également à mes amis fidèles, Alain, Simon, Monique et les autres, qui n'ont cessé de m'encourager à poursuivre ce travail. J'adresse ici un remerciement tout particulier à Jules Baril et Lucie Vachon pour leurs aides technique et morale inestimables et surtout à Martine Thibault

qui m'a initié à l'épistémologie piagétienne et qui a su, en de multiples occasions, m'apporter une assistance inestimable.

Enfin, je me dois de signaler que cette thèse n'aurait pu être menée à terme sans l'appui financier du département d'histoire de l'art, du Fonds F.C.A.R. d'aide et de soutien à la recherche et de la Fondation de l'Université Laval.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
SOMMAIRE.....	ii
AVANT-PROPOS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	xi
LISTE DES APPENDICES.....	xx
INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I: <u>phénoménologie et esthétique</u> .....	20
A. Pourquoi l'approche phénoménologique?.....	22
B. Aperçu historique et définition de la phénoménologie.....	23
C. La phénoménologie aujourd'hui.....	29
D. Phénoménologie et histoire de l'art.....	33
CHAPITRE II: <u>Éléments pour une approche phénoméno-                   ménologique et constructiviste de                   l'art</u> .....	39
A. A la recherche de l'essence de l'art.....	41
B. La phénoménologie de l'art.....	46
C. L'oeuvre d'art: d'abord fait vécu.....	49
D. Du constructivisme piagétien à une esthé- tique phénoménologique.....	52
E. La représentation comme indice privilégié de l'intentionnel.....	62
F. Pour une approche phénoménologique et cons- tructiviste de l'art.....	67

CHAPITRE III: <u>La méthode d'analyse phénoménologique et structurale</u> .....	74
A. Prolégomènes à la méthode d'analyse phénoménologique et structurale.....	76
1. Postulats méthodologiques.....	77
2. La représentation: phénomène privilégié pour une herméneutique du comportement.....	80
3. L'intentionnalité: base structurale de la représentation.....	81
4. Intention et motivation.....	83
5. De l'intention à la cause.....	84
6. Peut-on parler d'une structure intentionnelle sociale?.....	85
B. Les principes de la méthode d'analyse phénoménologique et structurale.....	87
C. Application de la méthode d'analyse phénoménologique et structurale à la représentation plastique.....	92
1. L'analyse des cas particuliers.....	94
2. La synthèse phénoméno-structurale.....	100
D. Détermination du corpus.....	102
1. Caractéristiques physiques.....	102
2. Caractéristiques iconographiques.....	102
E. Le corpus.....	103
F. Résumé des étapes de la méthode phénoméno-structurale adaptée à l'analyse de la représentation plastique du divin.....	106
1. Analyse des cas particuliers.....	106
2. Synthèse phénoméno-structurale.....	107

CHAPITRE IV: <u>Mysticisme et adaptation</u> .....	108
A. Qu'est-ce que le mysticisme?.....	110
B. L'analyse de l'art sacré pour une phénoméno- logie du mysticisme.....	123
1. L'art est d'origine sacré?.....	123
2. Le sacré à travers l'art.....	125
C. Pensée symbolique et mysticisme.....	128
1. La genèse de la pensée symbolique chez l'enfant.....	128
2. Vraisemblance d'une adéquation entre le mysticisme enfantin et la croyance religieuse adulte.....	130
D. Hypothèse d'une analogie fonctionnelle entre la pensée religieuse adulte et la pensée symbolique enfantine.....	133
CHAPITRE V: <u>Analyse phénoméno-structurale de l'art                 sacré</u> .....	134
A. Analyse des cas particuliers.....	135
1. L'Australie aborigène.....	137
a. Analyse formelle.....	138
b. Description contextuelle.....	142
c. Synthèse.....	162
2. L'Amérique du Sud pré-incasique.....	175
a. Analyse formelle.....	176
b. Description contextuelle.....	178
c. Synthèse.....	186
3. La Polynésie aborigène.....	188
a. Analyse formelle.....	189
b. Description contextuelle.....	191

c.	Synthèse.....	197
4.	L'Afrique pahouine.....	199
a.	Analyse formelle.....	200
b.	Description contextuelle.....	202
c.	Synthèse.....	209
5.	La Grèce antique.....	211
a.	Analyse formelle.....	212
b.	Description contextuelle.....	214
c.	Synthèse.....	224
6.	L'Inde bouddhique.....	228
a.	Analyse formelle.....	229
b.	Description contextuelle.....	231
c.	Synthèse.....	237
7.	L'Italie médiévale.....	240
a.	Analyse formelle.....	241
b.	Description contextuelle.....	243
c.	Synthèse.....	255
8.	L'Italie de la Renaissance.....	260
a.	Analyse formelle.....	261
b.	Description contextuelle.....	265
c.	Synthèse.....	281
9.	L'Italie du Baroque.....	289
a.	Analyse formelle.....	290
b.	Description contextuelle.....	292
c.	Synthèse.....	310
B.	Synthèse phénoméno-structurale.....	315

1. Synthèse formelle.....	316
2. Synthèse contextuelle.....	317
3. Comparaison des oeuvres et de leur contexte.....	318
CHAPITRE VI: <u>Présentation et interprétation des résultats</u> .....	319
A. Présentation des résultats.....	320
B. Interprétation des résultats.....	323
CONCLUSION.....	332
ILLUSTRATIONS.....	335
APPENDICES.....	363
BIBLIOGRAPHIE.....	369

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

## \* Planche I.

- Peinture à l'acrylique  
 Darby Jampijinpa  
The Burrowing Skink Dreaming at Parrikirlangu  
 (Le Rêve du Lézard Fouisseur à Parrikirlangu)  
 1986  
 Australie; Désert central; Yuendumu  
 Adélaïde; Kintore Gallery  
 (Peter Sutton et col., Dreamings: The Art of  
Aboriginal Australia, New York, George  
 Braziller Publishers, 1988, p. 104)..... 336

## \* Planche II.

- Sculpture sur pierre  
Dieu Soleil  
 Entre 300 et 1000 ap. J.-C.  
 Colombie; San Augustin  
 (Hermann Trimborn, La América Precolombina,  
 Madrid, Ediciones Castilla, 1965, L. 79)..... 337

## - Planche III.

- Sculpture sur pierre  
Effigie divine monolithique dans une  
excavation  
 Entre 300 et 1000 ap. J.-C.  
 Colombie; San Augustin  
 (Hermann Trimborn, La América Precolombina,  
 Madrid, Ediciones Castilla, 1965, L. 80)..... 338

## - Planche IV.

- Sculptures sur pierre  
Temple et carriatides monolithiques  
 Entre 300 et 1000 ap. J.-C.  
 Colombie; San Augustin  
 (Hermann Trimborn, La América Precolombina,  
 Madrid, Ediciones Castilla, 1965, L. 81)..... 339

## \* Planche V.

Sculpture sur pierre

TikiXVIII<sup>e</sup> siècle ou XIX<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.

Polynésie; Îles Marquises

Paris; Musée de l'Homme

(Herbert Tischner, Oceanic Art, New York

Patheon Books, 1954, pl. 92)..... 340

## \* Planche VI.

Sculpture sur bois

Tête de reliquaire FangXIX<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.

Afrique; Gabon (Pahouin)

New York; Museum of Primitive Art

(Claude Roy, Arts sauvages, Paris, Robert

Delpire, 1957, p. 9)..... 341

## \* Planche VII.

Sculpture chryséléphantine

Zeus Olympien

c. 438 à 430 av. J.-C.

Grèce; Olympie

(Aujourd'hui détruite)

(Helmut Berve et Gottfried Gruben, GreekTemples, Theatres and Shrines, London, Thames  
and Hudson, 1963, p. 321, fig. 12)..... 342

## - Planche VIII.

## Figure a)

Détail d'une fresque romaine

Zeus sur un Trône

(non datée)

Grèce; Eleusis

(Gisela M. A. Richter, The Sculpture andSculptors of the Greeks, New Haven, Yale

University Press, 1930, p. 546)..... 343

## Figure b)

Sculpture sur pierre

Tête de Zeus

(non datée)

Copie romaine

Boston; Museum of Fine Art

(Gisela M. A. Richter, The Sculpture andSculptors of the Greeks, New Haven, Yale

University Press, 1930, p. 545)..... 343

- Planche IX.

Figure a)

Monnaie grecque (Statère)  
Zeus sur un Trône tenant une Niké  
 c. 166 av. J.-C.  
 Turquie; Antioche  
 (Peter A. Clayton, L'Univers des monnaies: Monnaies grecques, Genève, (maison d'édition non précisée), 1972, p. 236, fig. 533)..... 344

Figure b)

Monnaie romaine  
Jupiter sur un Trône  
 c. 20 ap. J.-C.  
 (à l'époque de Tibère)  
 Italie  
 (Harold Mattingly, Roman Coins: from the Earliest Times to the Fall of Western Empire, Chicago, Quadrangle Books, 1962, pl. LIII)..... 344

Figure c)

Monnaie éléenne  
Jupiter sur un Trône  
 117 - 138 ap. J.-C.  
 Grèce; Elis  
 (à l'époque d'Hadrien)  
 (Gerhart Rodenwaldt, Olympie, Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1936, p. 47)..... 344

- Planche X.

Statuette de marbre  
Zeus sur un Trône  
 (non datée)  
 Copie romaine  
 Lyon; Musée Lapidaire  
 (Arthur Bernard Cook, Zeus: A Study in Ancient Religion; volume II: Zeus: God of the Dark Sky, New York, Biblo and Tannen, 1965, pl. XXXV)..... 345

## - Planche XI.

## Figure a)

Statuette en bronze  
Zeus avec la Foudre  
 c. 490 av. J.-C.  
 Grèce; Dodona  
 Berlin; Koniglichen Museum  
 (Arthur Bernard Cook, Zeus: A Study  
 in Ancient Religion; volume II: Zeus:  
 God of the Dark Sky, New York, Biblio  
 and Tannen, 1965, p. 740)..... 346

## Figure b)

Statuette en bronze  
Zeus avec la Foudre et un Aigle  
 (non datée)  
 Grèce; Péléponèse  
 Paris; Musée du Louvre  
 (Arthur Bernard Cook, Zeus: A Study  
 in Ancient Religion; volume II: Zeus:  
 God of the Dark Sky, New York, Biblio  
 and Tannen, 1965, p. 746)..... 346

## Figure c)

Statuette en argent  
Zeus Debout avec un Agneau  
 (non datée)  
 Copie romaine  
 France; Mâcon  
 Londres; British Museum  
 (Arthur Bernard Cook, Zeus: A Study  
 in Ancient Religion; volume II: Zeus:  
 God of the Dark Sky, New York, Biblio  
 and Tannen, 1965, pl. XXXII)..... 346

## Figure d)

Statuette en argent  
Zeus sur un Trône  
 (non datée)  
 Copie romaine  
 France; Mâcon  
 Londres; British Museum  
 (Arthur Bernard Cook, Zeus: A Study  
 in Ancient Religion; volume II: Zeus:  
 God of the Dark Sky, New York, Biblio  
 and Tannen, 1965, pl. XXXII)..... 346

## - Planche XII.

Peinture sur vase  
Assemblée des dieux, Zeus, Ganymède, Hestia  
 c. 510 av. J.-C.  
 Italie; Étrurie (art attique)  
 Tarquinia; Museo Nazionale  
 (Jean Charbonneaux et col., Grèce archaïque,  
 Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 316,  
 pl. 363)..... 347

## \* Planche XIII.

Sculpture sur pierre  
Bouddha Prêchant  
 II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.  
 Inde; Gandhàra  
 New Delhi; National Museum of India  
 (Istituto Italiano per il Medio ed Estrem  
 Oriente (catalogue d'exposition), Cinque-  
mila anni di arte dell' India, Roma,  
 Lorenzo del Turco, 1961, fig. 26)..... 348

## \* Planche XIV.

Mosaïque  
Christ Pantocrator  
 Commencée en 1148  
 Italie; Sicile; Cefalù  
 (coupole du choeur de la cathédrale Cefalù)  
 (André Grabar, La Peinture byzantine, Genève,  
 Skira - Flammarion, 1979, p. 127)..... 349

## - Planche XV.

Mosaïque  
Le Couronnement de Roger II par le Christ  
 Milieu du XII<sup>e</sup> siècle  
 Italie; Sicile; Palerme  
 (Narthex de l'église de Martorana à Palerme)  
 (David Talbot Rice, Art of the Byzantine Era,  
 New York - Washington, Frederick A. Praeger  
 Publishers, 1963, p. 167, fig. 152)..... 350

## \* Planche XVI.

Fresque peinte  
 Masaccio

La Sainte-Trinité

1428

Italie; Florence

(Mur de l'église de Santa Maria Novella)

(D. Piper, L'Amour de la peinture, Paris,

Fernand Nathan, 1984, p. 154)..... 351

## - Planche XVII.

Détail d'une enluminure

Le Trône de la GrâceXIII<sup>e</sup> siècle

France; Cambrai

(Albert C. Moore, Iconography of Religions:An introduction, Philadelphia, Fortress Press,

1977, p. 257, fig. 223)..... 352

## - Planche XVIII.

Figure a)

Hôpital des Innocents

Façade

Brunelleschi

1421 à 1444

Italie; Florence

(Peter Murray, L'Architecture de laRenaissance, Paris, Electa - Weber,

1973, p. 15)..... 353

Figure b)

Hôpital des Innocents

Détail d'un pilastre

Brunelleschi

1421 à 1444

Italie; Florence

(Peter Murray, L'Architecture de laRenaissance, Paris, Electa - Weber,

1973, p. 15)..... 353

## - Planche XIX.

Sculpture sur marbre

Saint-Louis de Toulouse

Donatello

c. 1422 - 1425

Italie; Florence

Florence; Musée dell'Opera di Santa Croce

- (H. W. Janson, The Sculpture of Donatello,  
Princeton - New Jersey, Princeton University  
Press, 1963, pl. 20)..... 354
- Planche XX.
- Sculpture sur bois  
Crucifix  
Brunelleschi  
c. 1412  
Italie; Florence  
(Église de Santa Maria Novella)  
(D. Piper, L'Amour de la peinture, Paris,  
Fernand Nathan, 1984, p. 155)..... 355
- Planche XXI.
- Peinture sur bois  
La Crucifixion  
Masaccio  
1426  
Italie; Pise  
(Détail du polyptique de l'église du Carmine  
de Pise)  
Naples - Pinacothèque Nationale de Capodimonte  
(Lionello Venturi, La Peinture italienne: Les  
créateurs de la Renaissance, Genève - Paris,  
Albert Skira, 1950, p. 112, pl. 52)..... 356
- \* Planche XXII.
- Huile sur toile  
Le Christ Crucifié  
Guido Reni  
1639 - 1640  
Italie  
Modène; Galerie Estense  
(Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani et  
Erich Schleier, Guido Reni e L'Europa: Fama  
e fortuna, Bologna, Schirn Kunsthalle  
Frankfurt - Nuova Alfa Editoriale, 1988,  
p. 219)..... 357
- Planche XXIII.
- Huile sur toile  
Le Christ Couronné d'Épines  
Guido Reni

- 1686  
 Italie  
 - Paris; Musée du Louvre  
 (Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani et  
 Erich Schleier, Guido Reni e L'Europa: Fama  
 e fortuna, Bologna, Schirn Kunsthalle  
 Frankfurt - Nuova Alfa Editoriale, 1988,  
 p. 221)..... 358
- Planche XXIV.
- Peinture sur bois  
Crucifix  
 Fin du XIII<sup>e</sup> siècle  
 Italie  
 Pise; Museo Civico  
 (Fernandino Bologna, Early Italian Painting:  
 Romanesque and Early Medieval Art, London,  
 Van Nostrand, 1964, fig. 22)..... 359
- Planche XXV.
- Peinture sur bois  
Crucifix  
 c. 1272  
 Italie  
 (Stephanie Brown, Religious Painting:  
 Christ's Passion and Crucifixion, New York,  
 Mayflower Books inc., 1979, p.7)..... 360
- Planche XXVI.
- Peinture sur bois  
Crucifixion  
 Duccio di Buoninsegna  
 1308 - 1311  
 Italie  
 Sienne; Musée de l'Opera del Duomo  
 (Détail du revers de la Maesta de Duccio)  
 (Enzo Carli, La Peinture siennoise, Paris,  
 Librairie Armand Colin, 1955, p. 40)..... 361
- Planche XXVII.
- Peinture sur bois  
Crucifixion  
 XIV<sup>e</sup> siècle  
 Italie; École de Venise

(Stephanie Brown, Religious Painting:  
Christ's Passion and Crucifixion, New York,  
Mayflower Books inc., 1979, p. 11)..... 362

## LISTE DES APPENDICES

- APPENDICE A.	Diagramme des invariants fonctionnels du développement.....	363
- APPENDICE B.	Schéma structural partiel de l'activité cognitive en fonction de la nature de l'équilibration.....	364
- APPENDICE C.	Diagrammes pour un modèle construc- tiviste de la fonction esthétique: a) Plan d'ensemble b) Plan détaillé.....	365
- APPENDICE D.	Analyse des réponses faites par un jeune garçon à trois planches du test projectif TAT selon les phases de la méthode phénoméno-structurale....	366
- APPENDICE E.	Description de la statue chrysélé- phantine du Zeus olympien de Phidias par l'écrivain romain Pausanias (deuxième moitié du II <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).....	367

" ... every man's world picture is and always remains a construct of his mind and cannot be proved to have any other existence..."

Erwin Schrodinger, Mind and Matter, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, p. 44.

## INTRODUCTION

## 1. Problématique

Depuis Bovet<sup>1</sup> et Piaget<sup>2</sup>, plusieurs ont soulevé l'hypothèse d'une analogie fonctionnelle entre la pensée symbolique ou pré-formelle de l'enfant et la pensée religieuse adulte<sup>3</sup>. En effet, cette dernière présenterait toutes les caractéristiques du fonctionnement de la pensée pré-formelle de l'enfant, qui se distingue de la pensée formelle par le grand rôle qu'y joue l'affectivité, par l'usage d'un raisonnement égocentrique, par la manifestation d'un mode de pensée par participation et par l'utilisation de cosmologies animistes, artificialistes et réalistes.

Succédant à l'intelligence sensori-motrice, la pensée symbolique marque l'avènement de la représentation et du langage chez l'enfant. Cette pensée apparaît vers l'âge de deux ans. Elle permet à l'enfant d'accéder, grâce à la représentation, à une connaissance intériorisée de la réalité qui cesse ainsi d'être exclusivement pratique<sup>4</sup>. Cette connaissance représentative constitue donc une étape importante quant à l'adaptation cognitive du sujet à son milieu. Cependant, ne

---

<sup>1</sup> v. Pierre Bovet, Le Sentiment religieux et la psychologie de l'enfant, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1951 (1925).

<sup>2</sup> v. Jean piaget, La Représentation du monde chez l'enfant, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

<sup>3</sup> Nous définissons la pensée religieuse adulte comme étant cette activité psychique implicite qui opère dans les systèmes solidaires et collectifs de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées que l'on appelle "religions". v. Émile Durkheim, Les Formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie, Paris, Presses Universitaires de France, 1960 (1912).

<sup>4</sup> v. Jean Piaget, La Naissance de l'intelligence chez l'enfant, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1959 (1935).

pouvant encore raisonner de façon logique, l'enfant se construit, au cours de cette période de son développement, une représentation du monde qui est fortement égocentrique. Devant nécessairement s'adapter à son milieu<sup>5</sup> et ne pouvant encore utiliser des opérations logiques pour expliquer le réel qui l'entoure, il serait amené à utiliser une pensée précausale à partir de laquelle se développe une vision anthropocentrique du monde. Or, il semble que ce soit au sein de cette cosmologie que la pensée religieuse prendrait sa source<sup>6</sup>.

La pensée religieuse, qui reconnaît l'existence d'un pouvoir transcendant (soit Dieu, le divin, le sacré ou tout principe hiératique) dont dépend l'ordre, l'origine et la destinée de l'existence, se retrouve sous une forme comparable dans la prime enfance. De fait, la pensée symbolique et la pensée religieuse constituent deux moyens isomorphes de structurer le réel par la formulation d'une ou de plusieurs entités ou forces transcendantes. En soumettant le réel à un principe supérieur omnipotent, ces deux formes de pensée peuvent assurer l'intégration de l'individu dans un univers difficile ou impossible à conceptualiser.

A l'instar du transcendant, qui est l'objet de la pensée religieuse, il appert que c'est l'entité parentale qui, la première, est perçue par l'enfant comme étant la source de toute chose. Le parent permettrait à l'enfant de structurer par procuration son univers. C'est à partir de ses relations avec ses parents que l'enfant développerait un système explicatif capable de lui procurer une sécurité intérieure nécessaire à son équilibre mental. Ce n'est donc pas sans raison si un nombre

---

<sup>5</sup> v. Jean Piaget, Adaptation vitale et psychologie de l'intelligence: Sélection organique et phénocopie, Paris, Herman, 1974.

<sup>6</sup> v. Pierre Bovet, op. cit.

croissant de chercheurs postulent que le sentiment religieux résulte d'une transposition de l'adoration filiale sur une entité transcendante. A ce titre, une série d'études portant sur le concept de Dieu chez les enfants et les adultes<sup>7</sup> mène d'ailleurs au constat que l'image mentale du divin est toujours construite, du moins chez la plupart des occidentaux, à partir de l'image parentale.

L'étude de l'image mentale du divin a pris, au cours des dernières décennies, un essor considérable. Considérant que la nature de la divinité procède nécessairement de la structure de la croyance qui lui donne forme, plusieurs supposent que le concept du transcendant peut effectivement servir la recherche portant sur le phénomène religieux. De même, il appert que la représentation plastique du divin, en tant qu'image visuelle, serait également susceptible de représenter une source de renseignements en science de la religion.

Plusieurs chercheurs, tels Lucquet<sup>8</sup>, Goudenough<sup>9</sup>, Harris<sup>10</sup>, Freeman<sup>11</sup> et Kellogg<sup>12</sup> ont utilisé systématiquement la

---

<sup>7</sup> v. les recherches de Nelson et Jones (1957), Strunk (1959), Godin et Hallez (1964), Vergote (1969), Vergote et Aubert (1972), Klaubert (1974), Tamayo et Dugas (1974, 1977), Tamayo et Desjardins (1976), Vanesse (1977), Tamayo (1984), Birky et Ball (1987), etc. commentées au chapitre IV.

<sup>8</sup> v. G. H. Lucquet, Le Dessin enfantin, Paris, Alcan, 1927.

<sup>9</sup> v. F. L. Goudenough, Measurement of Intelligence by Drawings, New York, Harcourt, Brace and World, 1926.

<sup>10</sup> v. D. B. Harris et F. L. Goudenough, "Studies in the Psychology of Children's Drawings: II, 1928 - 1949", Psychological Bulletin, n° 47, 1950, p. 369-433.

<sup>11</sup> v. N. H. Freeman, "Process and Product in Children's Drawing", Perception, vol. 1, 1972, p. 123-140.

<sup>12</sup> v. Rhoda Kellogg, What Children Scribble and Why?, San Francisco, Édité par l'auteure, 1955.

représentation plastique comme source informative en psychologie. Ils démontrent que cette forme de représentation constitue un matériau d'analyse valable en sciences humaines. Sur la base de ces études et s'appuyant sur les recherches portant sur le concept de Dieu, V. Peter Pitts<sup>13</sup> et, plus récemment, Rodney L. Basset<sup>14</sup> ont entrepris d'examiner la représentation plastique du divin afin de préciser la fonction et le développement de la pensée religieuse chez l'individu. Leurs résultats tendent à démontrer que l'image individuelle du divin est construite selon la mentalité et le cadre social de chacun. Ils appuient ainsi les hypothèses retenues par leur prédécesseurs. Malheureusement, les données de Pitts et de Bassett ne s'appliquent qu'à des sujets limités<sup>15</sup> et ne peuvent servir de fondement à une compréhension de la religion en tant que phénomène social. Aucune tentative similaire n'a été menée à partir d'illustrations collectives du divin, c'est-à-dire à partir de représentations plastiques du divin qui soient partagées par une classe ou un ensemble donné d'individus<sup>16</sup>.

En vertu de l'intérêt que représente la somme des résultats des recherches précédentes, nous croyons qu'il serait profitable de mettre de l'avant une étude portant sur la représentation plastique collective ou socialisée du divin. Une telle étude permettrait de déterminer dans quelle mesure les fonctions sociales de la religion sont enracinées dans la pensée symbolique

---

<sup>13</sup> v. V. Peter Pitts, "Drawing the Invisible: Children's Conceptualization of God", Character Potential, vol. 8, n° 1 (1976), p. 12-24.

<sup>14</sup> v. Rodney L. Basset et col., "Picturing God: A Nonverbal Measure of God Concept for Conservative Protestants", Journal of Psychology and Christianity vol. 9, n° 2 (1990), p. 73-81.

<sup>15</sup> Pitts se limite à l'enfance et Bassett ne s'appuie que sur des sujets de confession protestante.

<sup>16</sup> Il s'agit, en d'autres termes, de représentations plastiques archétypales ou prototypiques du divin.

de l'enfant. A notre sens, cette recherche pourrait mener à une compréhension élargie de la religion<sup>17</sup>, phénomène autant individuel que collectif.

De nombreux travaux et une multitude de publications traitant de près ou de loin de l'art sacré ont vu le jour depuis les premiers écrits d'Emile Mâle<sup>18</sup> sur l'art religieux médiéval. A l'instar d'Emile Mâle, Maurice Denis<sup>19</sup>, André Malraux<sup>20</sup>, Louis Réau<sup>21</sup>, Carl Gustav Jung<sup>22</sup>, Mircea Eliade<sup>23</sup>, Joseph Campbell<sup>24</sup>, Albert C. Moore<sup>25</sup>, Titus Burckhardt<sup>26</sup> et plusieurs autres non

---

<sup>17</sup> Nous tenons à signaler que la présente recherche est abordée dans une optique rationaliste. De ce fait, notre but n'est pas de mettre en doute l'authenticité de la transcendance mais d'étudier le phénomène mystique en tant qu'objet de la conscience et du comportement.

<sup>18</sup> v. Emile Mâle, L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France (Études sur les origines de l'iconographie du moyen âge), Paris, Librairie Armand Colin, 1928.

<sup>19</sup> v. Maurice Denis, Histoire de l'art religieux, Paris, Flammarion, 1939.

<sup>20</sup> v. André Malraux, La Métamorphose des Dieux, Paris, N.r.f., La Galerie de la Pléiade, 1957.

<sup>21</sup> v. Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

<sup>22</sup> v. Carl Gustav Jung, Mysterium conjunctionis: Études sur la séparation et la réunion des opposés psychiques dans l'alchimie, Paris, Éditions Albin Michel, 1980 (1968).

<sup>23</sup> v. Mircea Eliade (éd) et col., The Encyclopedia of Religion, (La collection totalise 16 volumes), New York, Macmillan Publishing Company, 1987.

<sup>24</sup> v. Joseph Campbell, The Masks of God: vol. 1, 2, 3, 4., New York, The Viking Press, 1959, 1962, 1964, 1968.

<sup>25</sup> v. Albert C. Moore, Iconography of Religions, Philadelphia, Fortress Press, 1977.

<sup>26</sup> v. Titus Burckhardt, Principes et méthodes de l'art sacré, Paris, Dervy-Livres, 1976.

moins importants se sont fait connaître en consacrant des ouvrages à l'image religieuse. Ces auteurs se sont notamment attelés à la tâche de dresser une iconographie propre au sacré et à en tracer les transformations historiques. Cependant, aucun d'eux ne s'est penché sur l'image du divin de manière à vérifier l'hypothèse d'une analogie fonctionnelle entre la religion, phénomène social, et le "mysticisme" enfantin. L'analyse de la représentation plastique socialisée du divin étayerait-elle les conclusions de Bovet, Piaget et leurs successeurs quant à l'ontogénèse de la religion? L'art sacré peut-il constituer une source valable de renseignements sur la pensée religieuse d'un peuple ou d'une culture?

La mise de l'avant d'une étude portant sur les fondements de la pensée mystique ayant comme champ d'intérêt la représentation plastique socialisée du divin nous semble justifiée. Nous croyons, d'une part, qu'une telle recherche permettrait de préciser le rôle adaptatif<sup>27</sup> ou la fonction équilibrante de la religion pour les sociétés et, d'autre part, qu'elle mettrait en évidence le bien-fondé de l'utilisation de l'image plastique et plus particulièrement de l'oeuvre d'art<sup>28</sup> en

---

<sup>27</sup> C'est-à-dire "qui produit ou facilite l'adaptation". Par exemple: "Valeur adaptative d'un mécanisme en psychologie". Paul Robert et col., "Adaptatif", Le Grand Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 1989, tome I, p. 109.

<sup>28</sup> Nous postulons que les représentations analysées sont davantage que de simples représentations plastiques: elles sont des oeuvres d'art, c'est-à-dire des produits d'expériences esthétiques. Toutefois, nous devons préciser que l'expérience esthétique dont nous faisons mention ne doit pas être associée à ce jugement d'appréciation relatif au beau ou au sublime qui est notamment développé à travers les oeuvres de Shaftesbury, Hutcheson, Home, Kant, Schelling, etc. Nous considérons plutôt l'expérience esthétique comme une forme de jeux symbolique qui consisterait globalement en une projection particulière du psyché ou de la mentalité sur les qualités sensibles d'un objet visé. L'oeuvre d'art serait ainsi le résultat de cette représentation particulière. En considérant de la sorte l'expérience esthétique, nous supposons que les modalités de l'oeuvre d'art,

recherche fondamentale. Ce double objectif nous oblige à scinder notre questionnement en deux temps. Premièrement, l'oeuvre d'art peut-elle de manière effective constituer une source valable de renseignements en sciences humaines et, deuxièmement, est-il possible de préciser, à partir de l'analyse de l'art sacré, la ou les fonctions sociales du mysticisme?

## 2. Oeuvre d'art et sciences humaines

En tant que moyen universel d'expression, l'oeuvre d'art offre aux sciences humaines un champ d'exploration d'une richesse inépuisable. Elle se présente, selon les mots de Robert de la Sizeranne<sup>29</sup>, comme le miroir de ses créateurs et de l'histoire. Par conséquent, l'oeuvre d'art peut se prêter tout aussi bien à un examen psychologique qu'à une étude sociologique ou même anthropologique.

Certains peuvent s'offusquer à l'idée que l'on puisse aborder l'oeuvre d'art comme un moyen terme, une sorte d'accessoire permettant d'accéder à un réseau de motivations extra-esthétiques. Ces détracteurs allèguent que l'objet supposé esthétique est, dès sa réalisation, autonome et qu'il constitue une réalité indéfinissable. Conséquemment, ils reprochent à pareille entreprise de porter atteinte à l'intégrité de l'oeuvre d'art. A notre sens, cette critique est injustifiée. D'une part, elle dénote une méconnaissance des

---

soit le caractère ou la forme particulière de l'objet, puissent constituer des indices permettant, aux côtés d'autres sources d'informations, la reconstitution d'une conscience ou d'une mentalité.

Afin de mieux comprendre notre approche de l'expérience esthétique, nous invitons le lecteur à se reporter au deuxième chapitre où nous abordons le problème de l'art à partir d'une synthèse entre la phénoménologie husserlienne et le constructivisme piagétien.

<sup>29</sup> v. Robert de la Sizeranne, Le Miroir de la vie: Essais sur l'évolution esthétique, Paris, Librairie Hachette, 1902.

mécanismes psychiques par lesquels le réel est construit, c'est-à-dire appréhendé puis représenté, et, d'autre part, elle traduit une ignorance du rôle déterminant de l'intention représentative en tant que logique constitutive de l'oeuvre d'art.

Depuis Brentano<sup>30</sup>, on ne peut ignorer que toute représentation n'a de sens que par rapport à une subjectivité située. L'objet représenté, réel ou idéal, n'est jamais la chose en soi mais elle est toujours la chose pour soi. Partant, lorsqu'on examine le développement de la pensée représentative, force est de constater que toute représentation, de quelque nature qu'elle soit, est toujours symptomatique de sa structure qui, fondamentalement, procède d'une interaction adaptative du sujet avec son milieu. Nous croyons que c'est à partir de cette notion qu'il convient d'aborder de façon rigoureuse la question esthétique. C'est pourquoi nous avons opté pour l'approche phénoménologique, qui permet d'atteindre la "signification-pour-le-sujet", soit l'intentionnalité sous-jacente à la représentation.

\* \* \*

Depuis les années 1970, les approches qualitatives en sciences humaines se sont développées de manière à fournir une solution de rechange aux méthodes quantitatives qui, jusqu'alors, étaient considérées comme les seuls instruments de connaissance valables. Prenant sa source dans la philosophie transcendantale husserlienne<sup>31</sup>, la phénoménologie, qui constitue une approche

---

<sup>30</sup> v. Franz Brentano, Psychologie du point de vue empirique, Paris, Éditions Montaigne, 1944.

<sup>31</sup> v. Edmund Husserl, Idées directrices pour une phénoménologie, Paris, Éditions Gallimard, 1950.; Logique formelle et logique transcendantale: Essai d'une critique de la raison logique, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.; Expérience et jugement, Paris, Presses Universitaires de France,

qualitative, s'est déployée du côté de la psychologie, qui en a fait une véritable science du comportement.

En regard des approches quantitatives, la phénoménologie ne constitue pas une explication à distance de la conscience et du monde. Elle ne rejette pas la subjectivité du chercheur mais l'intègre sciemment dans le processus d'analyse puisque, comme le démontre Husserl tout au long de son oeuvre, la chose en soi ne se présente jamais purement à la conscience et tout acte de connaissance implique une intention qui modifie son objet. L'objectivité, dont on suppose pouvoir l'obtenir par simple détachement de la conscience d'avec son objet, demeure donc illusoire. Conséquemment, alors que la méthode quantitative, par souci apparent d'objectivité, demande au chercheur d'ignorer la subjectivité, la phénoménologie exige de l'intégrer. Elle estime qu'il faut imprimer à la conscience une direction de manière à la convertir en une "intuition des essences". De fait, ayant remarqué qu'il y a concordance des profils entre la conscience et l'objet qu'elle vise, Husserl a montré que l'intuition peut constituer à bon droit le "guide transcendantal de l'objet". Suivant cette idée, on comprend pourquoi l'intentionnalité, à savoir le vécu de conscience, demeure au centre de la pensée phénoménologique. De ce fait, l'approche phénoménologique alloue à l'intuition du chercheur une part importante dans la quête du savoir. De surcroît, en vertu de l'approche phénoménologique, autant l'intentionnalité du chercheur que celle qui est propre à son objet d'étude, dans le cas où l'objet de recherche découle d'un fait de conscience, doit être considéré. Ainsi, la phénoménologie vise à dévoiler les vécus de conscience afin d'en saisir les structures fondamentales susceptibles de mener ultimement à une compréhension des motivations. C'est ce que nous nous sommes proposé d'accomplir lors de l'analyse des oeuvres d'art. Plus

---

1970.; Méditations cartésiennes, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1969.; Recherches phénoménologiques pour la constitution, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

exactement, nous avons tenté, à partir d'une méthode d'analyse apte à transformer l'intentionnalité du chercheur en une intuition des essences, de révéler les structures fondamentales de la conscience ayant présidé à la réalisation des représentations plastiques du divin.

La méthode utilisée est largement inspirée d'un ouvrage du psychologue et sociologue Alex Mucchielli<sup>32</sup>, qui propose d'intégrer la phénoménologie husserlienne et le structuralisme anthropologique dans un seul système méthodologique. La méthode de Mucchielli permet d'étudier les phénomènes humains de manière à rendre possible la formulation intuitive des structures qui les composent et, de là, nous amener à en comprendre le sens caché.

Particulièrement efficace lorsqu'elle est appliquée aux tests projectifs en psychologie, la méthode d'analyse phénoméno-structurale présente également un grand intérêt lorsqu'elle est utilisée pour l'étude de l'oeuvre d'art. Elle met en évidence le fait que l'oeuvre d'art peut constituer une source réelle de renseignements en science humaine. Qui plus est, elle légitime la recherche multidisciplinaire tout en élargissant le champ de l'histoire de l'art.

### 3. Pensée symbolique et mysticisme.

Un nombre important d'études ayant trait au mysticisme et à ses origines ont eu comme champ d'intérêt l'ontogénèse, c'est-à-dire le développement de l'individu depuis la naissance jusqu'à l'âge adulte. De manière générale, les chercheurs ont observé au sein de la pensée symbolique ou préconceptuelle enfantine la manifestation des premiers comportements mystiques. Certains ont été à même de suggérer que l'apparition du comportement

---

<sup>32</sup> v. Alex Mucchielli, Analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

mystique serait directement reliée au développement de la pensée représentative. En outre, il apparaîtrait que le mysticisme, tout comme la représentation, jouerait essentiellement un rôle d'adaptation.

Dans son ouvrage sur la psychologie religieuse, Antoine Vergote<sup>33</sup> a longuement commenté la question du mysticisme enfantin et son incidence probable sur la pensée religieuse de l'adulte. Vergote conçoit le mysticisme comme un phénomène régulateur occupant une place privilégiée dans l'équilibre psychique et l'épanouissement intellectuel de l'enfant. Ayant besoin d'un environnement stable pour se développer, l'enfant "diviniserait" ses parents afin de leur conférer la toute-puissance et l'omniscience qui, en retour, lui procureraient l'indispensable sentiment de sécurité. Somme toute, Vergote suggère que la religion serait "la suprême illusion du désir humain issu de l'enfance".<sup>34</sup>

Les rapports filiaux conditionnent sans doute le premier véritable système religieux construit par l'enfant. Toutefois, la relation que l'enfant entretient avec ses parents ne justifie pas à elle seule la présence de la pensée mystique. Comme l'a judicieusement remarqué Vergote, la pensée mystique résulterait de la nécessité pour l'individu d'être en équilibre avec son milieu. Par conséquent, la pensée mystique apparaîtrait dès que l'enfant serait en mesure de distinguer son moi de l'univers qui l'entoure, c'est-à-dire dès l'avènement de la représentation. A cet égard, si l'on examine de plus près la fonction adaptative du mysticisme, il apparaît que ce dernier se rapproche structurellement du phénomène de la représentation. Or, faudrait-il en venir à conclure que le mysticisme enfantin est une forme de pensée

---

<sup>33</sup> v. Antoine Vergote, Psychologie religieuse, Bruxelles, Charles Dessart, 1966.

<sup>34</sup> Ibid., p. 295.

symbolique devant être associée à l'animisme, à l'artificialisme et au réalisme composant la représentation naissante?

Essentiellement, le rôle du mysticisme enfantin est identique à celui de la représentation en ce qui a trait notamment à la question de son effet adaptatif concrétisé par la quête d'invariants. En tant que système explicatif, le mysticisme appartiendrait aux processus cognitifs préopératoires. Prenant sa source dans un mode de pensée préconceptuel ou symbolique, caractéristique des premières représentations effectuées par l'enfant, la pensée mystique enfantine se définirait globalement comme l'assimilation du réel en tant que phénomène motivé par une ou des intentions transcendantes. Donc, comme c'est le cas pour toute représentation, pour la pensée mystique, on assiste à la construction d'un invariant qui, en l'occurrence, est le transcendant ou le principe divin. Ce dernier devient le moyen par lequel l'enfant structure et s'explique son univers. Cette cosmologie particulière est motivée par le besoin essentiel de l'enfant de s'adapter au réel, dont il est encore incapable de formuler logiquement et objectivement les lois. Ainsi, en soumettant le réel à un principe supérieur omnipotent, la pensée mystique assure par défaut l'intégration de l'individu dans un univers qui le dépasse et avec lequel il doit composer sur les plans psychique et physique.

En tant que modes de pensée symbolique, l'animisme, l'artificialisme et le réalisme participent également à la construction d'un univers stable, mais ils sont exclusivement concernés par l'appréhension de la réalité extérieure, tandis que le mysticisme permet à l'individu de se donner un sens en plus de donner un sens au réel. Cependant, bien qu'elle soit distincte de l'animisme, de l'artificialisme et du réalisme, nous croyons que la pensée mystique résulte de l'addition de ces trois modes d'assimilation, soit: l'attribution d'une volonté au principe de causalité, la conception du réel en tant que phénomène motivé et

la projection de la subjectivité sur le réel objectif. Lorsque ces trois formes d'assimilation sont réunies dans un seul et même système, il faudrait en déduire qu'il y a mysticisme.

Les fonctions propres à chacun des modes de pensée symbolique précédents ont pu être déterminées à partir de l'analyse de représentations réalisées par des enfants. Dans le cas de la pensée mystique, c'est en partie l'analyse des représentations enfantines du divin qui a permis à plusieurs chercheurs, tels Piaget<sup>35</sup>, Vergote<sup>36</sup>, Bovet<sup>37</sup> et Pohier<sup>38</sup>, de conclure à l'existence d'un mysticisme enfantin et d'en déterminer les fonctions. En effet, sachant que la nature de la divinité procède nécessairement de la structure de la croyance par laquelle elle prend forme, l'examen des représentations du divin a mis en relief le rôle adaptatif de la pensée mystique et son implication à l'endroit du développement cognitif et affectif. En est-il autrement de la religion en tant que phénomène social? Le culte religieux a-t-il une fonction analogue au mysticisme enfantin?

Critiquant l'idée d'une source ontogénique de la religion, les apologistes de la foi n'admettent pas la filiation de la religion et du mysticisme enfantin en affirmant que la religiosité naturelle (ou le comportement "pseudo-religieux") de l'enfant ne peut être associée à la religion en raison de l'origine transcendante et de la visée différente de celle-ci.

---

<sup>35</sup> v. Jean Piaget. La Représentation du monde chez l'enfant. op. cit.

<sup>36</sup> v. Antoine Vergote, op. cit.

<sup>37</sup> v. Pierre Bovet, Le Sentiment religieux et la psychologie de l'enfant, op. cit.

<sup>38</sup> v. J.- M. Pohier, Psychologie et théologie, Paris, Les Éditions du Cerf, 1967.

Si on admet l'hypothèse de l'isomorphisme de la représentation socialisée du divin et de la représentation enfantine du divin, faudrait-il par conséquent entrevoir la possibilité d'une équivalence fonctionnelle et supposer que la religion, tout comme le mysticisme enfantin, constitue une forme de pensée symbolique procédant d'un besoin essentiel d'adaptation? C'est à cette question que nous tenterons de répondre en cherchant à préciser la fonction sociale de la religion par l'analyse de l'art sacré, en particulier de la représentation plastique du divin.

#### 4. Méthodologie

Comme nous l'avons mentionné plus haut, certains chercheurs ont signalé l'intérêt particulier des représentations comme moyen privilégié pour étudier les origines du mysticisme. Quelques-uns méritent une attention particulière en raison de la circonspection avec laquelle ils ont entre autres appliqué la théorie piagétienne du développement de l'intelligence à l'étude du phénomène du mysticisme. Les recherches conjointes d'André Godin et Monique Hallez<sup>39</sup> ainsi que les travaux de Pierre Bovet<sup>40</sup> et de J.-M. Pohier<sup>41</sup> révèlent jusqu'à quel point la pensée symbolique chez l'enfant, au sein de laquelle se développe une mystique, a une fonction adaptative. A partir de représentations recueillies sous forme de verbalisations, d'expressions écrites ou de réponses à des questionnaires, ils ont montré l'importance de l'interaction entre le sujet et son milieu et ont observé la présence des phases de formation de

---

<sup>39</sup> v. A. Godin, et M. Hallez, "Parental Images and Divine Paternity: From Religious Experience to a Religious Attitude", Bruxelles, Lumen Vitae Press, p. 79-110.

<sup>40</sup> v. Pierre Bovet, op. cit.

<sup>41</sup> J.- M. Pohier, op. cit.

l'intelligence dans la perception et l'évocation de l'objet divin au cours de l'ontogénèse.

En nous inspirant de ces recherches, mais en nous intéressant plus particulièrement à l'enquête sociologique, nous aborderons dans une perspective phénoménologique l'étude de la pensée mystique. Pour ce faire, nous nous appuierons à la fois sur les principaux paramètres de l'épistémologie piagétienne du développement de l'intelligence et sur l'analyse de représentations du divin, à la différence toutefois que ces dernières seront, bien entendu, de nature plastique puisque, rappelons-le, la représentation plastique ou l'oeuvre d'art est le seul mode de représentation du divin qui soit présent dans toutes les sociétés, et cela depuis la préhistoire.

\* \* \*

L'objet particulier de la présente thèse a nécessité l'élaboration d'une méthode originale d'analyse de l'oeuvre d'art qui soit susceptible de s'ajouter à celles qui sont actuellement utilisées en histoire de l'art. Après avoir passé en revue ces dernières, il a fallu se rendre à l'évidence qu'aucune d'entre-elles ne répondait aux principaux objectifs que nous nous étions fixés, à savoir: montrer que l'oeuvre d'art peut servir de matériaux privilégiés d'étude en science humaine et, conséquemment, déterminer, par le biais de la représentation du divin, la ou les fonctions sociales du mysticisme. Partant, nous dûmes aller puiser en dehors du champ de l'histoire de l'art une façon de décoder les représentations hiératiques pour en faire ressortir les motivations fondamentales.

D'origine récente (1983) et issue de la phénoménologie husserlienne, de la sociologie, du structuralisme anthropologique et de la psychologie, la méthode d'analyse phénoméno-structurale élaborée par Alex Mucchielli<sup>42</sup> est sans doute une des seules

---

<sup>42</sup> v. Alex Mucchielli, op. cit.

méthodes permettant d'aborder avec une aptitude égale les comportements individuels et les conduites sociales, soit les dimensions psychologique, culturelle et éventuellement anthropologique. Bien entendu, pour qu'elle puisse convenir au propos de cette thèse, c'est-à-dire s'adapter à la représentation plastique, plusieurs modifications ont dû être apportées à la méthode de Mucchielli sans toutefois altérer son cadre théorique.

Dans ses grandes lignes, la méthode d'analyse phénoménologique et structurale permet, comme son nom l'indique, de dévoiler les systèmes générateurs de sens par la formulation de structures et, conséquemment, de déterminer les principes formateurs de celles-ci. En outre, elle permet d'atteindre, à partir de données phénoménales, les motivations "pré-conscientes" conditionnant les comportements humains.

Depuis Claude Lévi-Strauss<sup>43</sup>, la plupart des études anthropologiques postulent qu'un groupe ou une société, à l'instar d'un individu, possède une structure qui lui est propre. Par ailleurs, ces études ont même suggéré l'existence d'une parenté générale entre la structure "intentionnelle" de l'individu et celle du groupe ou de la société dans lequel il évolue. Par le biais de la méthode d'analyse phéno-structurale, qui s'efforce de saisir la mentalité individuelle et sociale, nous tenterons de répondre à cette question en envisageant la possibilité de remonter de l'oeuvre d'art aux mécanismes fondamentaux qui sous-tendent les phénomènes humains - qu'ils relèvent de l'individu ou de la société - et d'en comprendre le fonctionnement.

L'analyse phéno-structurale comporte une succession de démarches visant à systématiser les données résultant de l'obser-

---

<sup>43</sup> v. Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, Éditions Plon, 1958.

vation. L'application de la méthode d'analyse s'est déroulée selon une suite d'étapes articulées en fonction de deux subdivisions principales: l'analyse de cas particuliers et la synthèse phénoméno-structurale.

Nous avons sélectionné pour fins d'analyse neuf représentations plastiques du divin émanant de diverses religions ou mystiques échelonnées entre l'Antiquité et le XX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Le choix des oeuvres a été effectué en tenant compte de leur exemplarité stylistique et de la place privilégiée qu'elles ont occupée parmi les représentations de même nature et de même contexte historique, culturel, social et religieux. Chacune des oeuvres a d'abord été analysée formellement de manière à établir sur une grille les principales structures, c'est-à-dire ses organisations internes ou ses "ensembles cohérents d'unités signifiantes"<sup>45</sup>, qui la composent. Par la suite, dans un effort de synthèse, nous avons comparé les structures définies aux contextes de production historique, culturel, social, économique, écologique, religieux, etc., et ce en vue d'élucider la signification profonde des représentations pour leur milieu respectif. Enfin, les tableaux de structure ont été regroupés en un tableau comparatif afin de développer, à partir des éléments récurrents, une structure d'ensemble et ainsi cerner les motivations religieuses qui, à notre sens, sont virtuellement présentes à travers la représentation plastique du divin.

\* \* \*

---

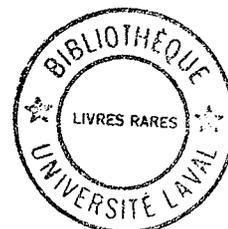
<sup>44</sup> Les contextes de productions sélectionnés sont les suivants: L'Australie aborigène; L'Amérique du Sud pré-incasique; La Polynésie aborigène; L'Afrique pahouine; La Grèce antique; L'Inde bouddhique; L'Italie médiévale; L'Italie de la Renaissance; L'Italie du Baroque.

<sup>45</sup> Alex Mucchielli, op. cit., p. 11.

Cette recherche procède d'un esprit multidisciplinaire. Néanmoins, en raison de l'utilisation de la représentation plastique comme source essentielle d'informations, elle s'inscrit d'abord dans l'histoire de l'art. En outre, elle met en relief la place privilégiée de l'oeuvre d'art au sein de la société tout en encourageant son utilisation dans la compréhension de l'humanité.

Essentiellement intuitive, la présente étude demeure exploratoire, cela va de soi; elle est donc incomplète. Par conséquent, nous n'avons pas la prétention d'apporter une réponse définitive à certaines questions qui y sont abordées. Au contraire, compte tenu de l'ampleur et de la complexité du sujet, nous ne pouvons qu'avouer la difficulté que nous avons éprouvée à mener à terme l'entreprise. Nous avons donc conçu que notre recherche servira en outre de tremplin pour de futures études que nous envisageons dès à présent.

En définitive, notre but ne sera véritablement atteint que dans la mesure où nous aurons su ébranler des certitudes, remettre en cause des évidences et susciter de nouvelles interrogations. Le progrès d'une science, d'un individu, voire de l'humanité tout entière, ne tient-il pas finalement qu'au surgissement d'un état d'esprit bien particulier: le doute?



CHAPITRE I

Phénoménologie et esthétique

"Dans l'intuition sensible du beau, l'erreur est de croire à une donnée sensible qui serait esthétique, et d'avoir cru à un objet en soi. L'objet esthétique n'est pas l'objet, il est autre que l'objet, c'est un prétexte spirituel. Il n'y a donc pas de donnée esthétique."

Raymond Bayer, Traité d'esthétique, Paris, Librairie Armand Colin, 1956, p. 87.

### A. Pourquoi l'approche phénoménologique?

Ce chapitre vise principalement à démontrer que la méthode d'analyse utilisée pour cette recherche n'est pas idéaliste, comme plusieurs pourraient le supposer. A fortiori, l'utilisation de l'approche phénoménologique repose d'abord et avant tout sur l'intention manifeste d'aborder de manière rigoureuse et rationnelle<sup>1</sup> le problème de l'oeuvre d'art et, conséquemment, d'établir que la création artistique peut constituer un précieux objet d'investigation pour les sciences humaines en général. Certains exégètes de l'art, les formalistes en particulier, nous reprocheront de vouloir aborder de la sorte l'univers esthétique croyant que nous allons, de ce fait, porter atteinte à l'intégrité de l'oeuvre d'art. A notre sens, comme nous l'avons souligné plus haut, cette critique demeure injustifiée et procède d'une méconnaissance des mécanismes de la représentation par lesquels l'oeuvre d'art prend forme et ne tient surtout pas compte de l'antériorité de l'intention représentative sur les structures de l'expression plastique. En d'autres termes, hormis qu'elle acquiert une autonomie dès sa réalisation, l'oeuvre d'art n'a de sens que dans sa relation avec ses conditions d'apparition et de perception. Par surcroît, en sciences humaines, que ce soit en psychologie, en sociologie, en anthropologie ou en histoire de l'art, toute action de l'individu sur le réel ne saurait être appréhendée en dehors de l'intentionnalité, sans quoi l'on risque fort de tronquer le sens de la réalité. Nous tenterons de démontrer brièvement ce point de vue tout en nous efforçant de légitimer et de préciser notre utilisation de l'approche phénoménologique. Conséquemment, ce chapitre aura permis au lecteur de se familiariser avec la phénoménologie et de prendre connaissance des assises

---

<sup>1</sup> Le rationalisme dont il est ici question est, selon les termes de Granger, un "accès critique de la pensée au réel." Gilles Gaston Granger, "Rationalisme", Encyclopedia Universalis, Paris, Encyclopedia Universalis Éditeur, 1989, n° 19, p. 540.

conceptuelles pour une approche phénoménologique de l'oeuvre d'art, que nous entendons développer au cours du prochain chapitre.

## B. Aperçu historique et définition de la phénoménologie

Il semble que ce soit le philosophe allemand J. H. Lambert qui créa en 1764 le terme de "phénoménologie"<sup>2</sup>. Repris ensuite par Emmanuel Kant dans ses "Premiers principes métaphysiques de la science de la nature" publiée en 1786 et plus tard par Georg W. Friedrich Hegel en 1807 dans sa Phénoménologie de l'Esprit ainsi que par plusieurs autres dont Hamilton, von Hartmann et Ravaisson-Molien<sup>3</sup>, le terme a été employé dans des sens souvent très différents quoique se rapportant toujours à une tentative pour saisir la réalité en tant que phénomène, c'est-à-dire telle qu'elle apparaît à la conscience en dehors de toute construction théorique à priori. "Au fond, la phénoménologie est née dès que, mettant entre parenthèses - provisoirement ou définitivement - la question de l'être, on traite comme un problème autonome la manière d'apparaître des choses."<sup>4</sup>

Il aura fallu attendre au tournant du siècle la venue d'Edmund Husserl pour que la phénoménologie "représente à la fois un système et une méthode philosophique."<sup>5</sup> Mathématicien de formation mais épistémologue et philosophe d'orientation, Edmund Husserl (1859 - 1938) a révolutionné la philosophie occidentale

---

<sup>2</sup> v. André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 768.

<sup>3</sup> v. Norbert Sillamy, Dictionnaire encyclopédique de psychologie, Paris, Bordas, 1980, p. 897.

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, "Sur la phénoménologie", Esprit, n° 209 (déc. 1953), p. 821.

<sup>5</sup> Norbert Sillamy, op. cit., p. 897.

en cherchant à l'inscrire comme science rigoureuse parmi les autres sciences dites exactes telles la mathématique, la physique, la biologie, etc. Ayant remarqué l'impasse vers laquelle celles-ci se dirigeaient, Husserl vint à proposer une voie nouvelle à la connaissance: la phénoménologie. Avec elle, la philosophie cessait "d'être une explication à distance du monde et de la conscience, la philosophie prétendait être désormais une avec cette expérience même."<sup>6</sup>

Il est impossible de restituer en quelques lignes toute la pensée d'Husserl. D'une part, son oeuvre est trop vaste et, d'autre part, elle conduit souvent à des interprétations contradictoires si l'on ne la saisit pas dans sa totalité. Nous pouvons cependant esquisser les principaux traits de la méthode qui serviront ultérieurement à asseoir notre réflexion sur l'oeuvre d'art et son analyse.

Essentiellement, la phénoménologie d'Husserl consiste en l'étude de la conscience pure<sup>7</sup> par le biais d'une analyse rigoureuse visant à dévoiler les structures fondamentales de cette conscience. C'est en cherchant à définir les origines du savoir que Husserl en est venu à proposer cette nouvelle façon d'aborder le problème de la connaissance. La phénoménologie se voulait une réponse directe aux divergences philosophiques et scientifiques opposant les réalistes ou naturalistes, pour qui l'être existe en dehors de la connaissance et la réalité existe comme fait absolu, aux idéalistes ou psychologues, pour qui l'existence ramène à la pensée et pour qui la réalité est subordonnée à la subjectivité. Husserl avait remarqué que, dans

---

<sup>6</sup> Alphonse de Waelhens, "Signification de la phénoménologie", Diogène, n° 5, 1954, p. 49.

<sup>7</sup> Pour Husserl, la "conscience pure" est le "Je" transcendantal, c'est-à-dire ce qui reste de l'individu une fois que toutes les données de la conscience sont éliminées. Le "Je" où la "conscience pure" est ce par quoi tout prend un sens.

un cas comme dans l'autre, l'appréhension du réel était toujours altérée. Affirmant qu'il n'y a pas d'objet sans sujet mais également qu'il n'y a pas de sujet sans objet visé, Husserl a démontré que sujet et objet relèvent d'un ensemble plus vaste de nature eidétique, la conscience pure, court-circuitant ainsi les thèses antagonistes et fournissant une troisième possibilité à la connaissance. En vertu de cette optique, il est donc nécessaire de tenir compte du fait:

que tous les modes de la réalité empirique restent flottants, que les représentations universelles du monde ne sont que des perspectives relatives, que connaître c'est interpréter, que l'être nous est donné dans la scission sujet-objet. Tous ces traits fondamentaux de la connaissance telle qu'elle nous est accessible signifient ceci: Tous les objets ne sont que des phénomènes; quand l'être est connu, il n'est jamais l'être en soi, ni l'être dans sa totalité.<sup>8</sup>

En d'autres termes, le détachement face à l'objet visé n'est qu'apparent puisque tout objet de connaissance est appréhendé par une conscience qui lui donne inévitablement un sens. Ainsi, l'objet connu n'est jamais la chose en soi, un fait pur et simple, mais il est la chose pour soi, c'est-à-dire un phénomène. Or, ce que voulait Husserl dans son désir de redonner la validité aux sciences, aux sciences humaines en particulier, c'était "à partir d'un jugement vrai redescendre à ce qui est effectivement vécu par celui qui juge"<sup>9</sup> de manière à ressaisir "le sujet dans sa subjectivité en l'extrayant de son aliénation au sein du monde naturel"<sup>10</sup>, et ainsi garantir "que la description porte bien sur

---

<sup>8</sup> Karl Jaspers, Introduction à la philosophie, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 83.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, La Phénoménologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 48.

<sup>10</sup> Ibid.

la conscience effectivement réelle et non sur un substitut plus ou moins objectivé de celle-ci."<sup>11</sup>

L'objectif visé par Husserl, soit de dévoiler les structures de la conscience pure, nécessita l'élaboration d'une méthode originale par laquelle le chercheur serait en mesure de dépasser le perçu et d'"appréhender, à travers des événements et des faits empiriques, des essences, c'est-à-dire des significations idéales"<sup>12</sup> qui permettraient ultérieurement de "mettre en lumière le principe ultime de toute réalité."<sup>13</sup>

Au fil de ses réflexions, Husserl vint à concevoir une nouvelle manière d'interroger les choses où la sensibilité du sujet ne serait plus rejetée mais volontairement intégrée à l'acte de connaissance. On ne pouvait se départir de la subjectivité. Il fallait nécessairement l'utiliser mais en lui donnant une direction précise, une intentionnalité, afin de la dominer. Il fallait, pour Husserl, convertir cette subjectivité en une intuition des essences constituant "le guide transcendantal de l'objet", seul capable de conduire à la conscience pure. Ce "guide transcendantal de l'objet" était en mesure de révéler le sens présumé à constituer de la chose perçue. Croyant qu'il est impossible de comprendre le sens d'un objet de connaissance sans avoir, au niveau de la conscience, une idée de la structure essentielle à concevoir,

Husserl avait ainsi surpris ce qu'il appelle le "merveilleux" de la conscience, ou encore la "téléologie" de la conscience, c'est-à-dire ce fait étonnant qu'il y avait une concordance des profils (entre conscience et objet visé) et non pas chaos des apparitions.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 49.

<sup>12</sup> André Lalande, op. cit., p. 769.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, op. cit., p. 837.

Partant, il devenait possible d'élucider le sens d'un objet de connaissance au niveau de la conscience même où se dévoile l'intuition de la présence des objets, l'accès à l'objet faisant ainsi partie de l'être de l'objet, de son essence même:

Il faut que nous devenions humblement les choses pour que les choses deviennent nous. Ce "passage réciproque" de l'essence dans le sens et du sens dans l'essence, c'est, peut-être, quand on l'élargit à ses véritables dimensions, la réalité intégrale de l'intentionnel.<sup>15</sup>

De quelle manière Husserl comptait-il parvenir à concrétiser cette conception abstraite en une méthode de la connaissance? Dans un premier temps, c'est à partir d'une description stricte des phénomènes, "tels qu'ils apparaissent à un niveau préréflexif, en dehors de tout souci d'explication ou de rationalisation,"<sup>16</sup> qu'Husserl envisageait d'élucider leurs structures et constituants. Le point de départ de la méthode phénoménologique était donc un "retour aux choses elles-mêmes" apparaissant à la conscience par une "mise entre parenthèses"<sup>17</sup> de tout postulat concernant l'objet visé. Dans un deuxième temps, il fallait chercher la ou les significations essentielles des structures des phénomènes, soit expliquer leur manière d'apparaître à la conscience. Il s'agissait donc de rechercher la genèse ou l'essence des phénomènes:

La phénoménologie entière n'est rien de plus que la prise de conscience par soi-même de la subjectivité transcendantale, prise de conscience scientifique qui opère tout d'abord

---

<sup>15</sup> Stanislas Breton, Conscience et intentionnalité, Paris, Emmanuel Vitte Éditeur, 1956, p. 288.

<sup>16</sup> Norbert Sillamy, op. cit., p. 898.

<sup>17</sup> Cette "mise entre parenthèse" est appelée réduction phénoménologique ou réduction eidétique.

d'une manière immédiate, donc même avec une certaine naïveté mais qui considère ensuite d'une manière critique son propre logos, cette prise de conscience va du fait aux nécessités d'essence, au logos primitif d'où procède tout ce qui a le statut de logique.<sup>18</sup>

L'immense projet d'Husserl de faire de la philosophie une prise de conscience totale de l'humanité<sup>19</sup> ne devait pas rester lettre morte. La phénoménologie allait profondément transformer, dans les années de 1910 à 1940, la philosophie en général et la psychologie européenne en particulier. Elle contribua même à l'essor du plus important courant philosophique du XX<sup>e</sup> siècle: l'Existentialisme. Heidegger, Fink, Sartre, Merleau-Ponty, pour ne citer que les plus connus, furent les plus brillants successeurs d'Husserl. Loin de se scléroser en une idéologie dogmatique, la phénoménologie fleurit donc et donna lieu à une multitude de perspectives intellectuelles quoique toutes animées par la volonté de dévoiler les "intentionnalités originelles qui constituent le monde, que l'attitude naïve (spontanée ou scientifique) se contente d'accepter comme un "tout fait" ou un donné."<sup>20</sup>

Malgré qu'elle ait profondément enrichi les sciences humaines, il convient cependant de préciser que la phénoménologie n'a jamais été et ne sera sans doute jamais un procédé, une recette magique permettant de résoudre les énigmes de l'univers. Ni peut-on prétendre la substituer aux autres méthodes de la connaissance humaine. En somme, ceux et celles qui empruntent la voie de la phénoménologie "s'accordent pour aborder d'une

---

<sup>18</sup> Edmund Husserl, Logique formelle et logique transcendantale: Essai d'une critique de la raison logique, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 363.

<sup>19</sup> v. Denis Huisman, Dictionnaire des philosophes, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

<sup>20</sup> Stanislas Breton, op. cit., p. 212.

certaine façon les questions, plutôt que d'adhérer à un certain nombre de propositions fixes."<sup>21</sup> C'est en tant qu'ouverture sur les pouvoirs de la pensée qu'il faut voir la phénoménologie.

### C. La phénoménologie aujourd'hui

Le programme husserlien s'est étendu rapidement du domaine philosophique à d'autres champs de connaissance. De la problématique proprement philosophique, la phénoménologie a embrassé divers domaines dont l'herméneutique avec, par exemple, Hans Georg Gadamer et Paul Ricoeur, la créativité avec Anna-Térésa Tymieniecka, le langage avec Derrida, le mysticisme avec Henri Duméry et Emmanuel Levinas, la psychologie comparée avec Buytendijk et Thinès, et l'expérience esthétique avec Mikel Dufrenne.

Aujourd'hui, des chercheurs des cinq continents abordent les diverses branches de la connaissance selon une approche phénoménologique. Certains travaillent de façon indépendante, tandis que d'autres se sont regroupés autour de l'Institut Mondial de Hautes Etudes Phénoménologiques qui publie, depuis 1971, la revue "Analecta Husserlana"<sup>22</sup> consacrée au développement de la pensée d'Husserl dans le monde entier.

Dès le milieu des années soixante, un nombre croissant de penseurs s'efforcèrent d'élaborer davantage la phénoménologie transcendantale ou pure d'Husserl de manière à la rendre plus opérationnelle. C'est plus particulièrement dans le domaine de la psychologie que la phénoménologie parvint le plus à entraîner

---

<sup>21</sup> Emmanuel Levinas, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, p. 111.

<sup>22</sup> v. Analecta Husserlana, éditée par Anna-Térésa Tymieniecka et publiée sous les auspices de "The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning", Dordrech / London / Boston, D. Reidel Publ. Co., depuis 1971.

une distanciation progressive des sociétés savantes d'avec les méthodes quantitatives et purement expérimentales<sup>23</sup> généralement considérées comme seules démarches scientifiquement valables. La phénoménologie est aujourd'hui à même de fournir un apport aux méthodes dites objectives ne serait-ce que par le questionnement épistémologique qu'elle impose.

L'essor considérable de publications d'orientation phénoménologique, en particulier depuis 1970, dans le monde et surtout aux Etats-Unis<sup>24</sup> témoigne de l'importance croissante de cette approche en science humaine. La fondation de la revue "Journal of Phenomenological Psychology"<sup>25</sup> en 1970 sous la direction d'Amedeo Giorgi est sans doute le plus bel exemple des efforts communs visant à trouver des applications de la phénoménologie en recherche.

---

<sup>23</sup> "Pour le chercheur traditionnel, le souci d'objectivité exige l'opérationnalité, la manipulation du phénomène engendrant sa segmentation, de même que des conditions de recherche maximisant la prédiction et le contrôle, comme, notamment, la situation dite expérimentale ou de laboratoire. Au contraire, l'objectivité du phénoménologue réside, quant à elle, dans l'appréhension la plus complète possible de la structure globale du phénomène, ce qui se traduit en recherche par l'absence de toute perspective théorique, d'hypothèses préformulées et de sélection préliminaire de variables considérées, ainsi que par l'investigation du phénomène dans son contexte naturel." Alexandra Bachelor et Purushottam Joshi, La Méthode phénoménologique de recherche en psychologie, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1986, p. 22.

<sup>24</sup> v. Jerry L. Jennings, "Husserl Revisited: The Forgotten Distinction Between Psychology and Phenomenology", American Psychologist, vol. 41, n° 11 (nov. 1986), p. 1231-1240. Dans cet article, Jennings dresse notamment un bilan général des nombreuses recherches phénoménologiques en psychologie effectuées aux États-Unis.

<sup>25</sup> v. Amedeo Giorgi (éd.), Journal of Phenomenological Psychology, Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press, 1970.

Bien que le programme de la psychologie phénoménologique se soit quelque peu distancié de la philosophie transcendantale husserlienne, elle a su en garder les principes essentiels :

Ainsi, elle s'oppose à l'objectivisme ou à toute autre forme de croyance apriorique, et entend exclure toute approche ou définition des phénomènes psychologiques utilisant des concepts empruntés à d'autres sciences (naturelles) qui n'aient d'abord été soumis à une analyse épistémologique. Elle réclame aussi une description rigoureuse des phénomènes à la base de toute généralisation empirique. De plus, suivant l'impulsion de Husserl, elle étudie systématiquement les faits expérientiels tels que vécus concrètement et personnellement par le sujet, ce qui est à l'opposé de l'étude du sujet en tant qu'objet.<sup>26</sup>

Le regain d'intérêt des dernières années pour la phénoménologie en science humaine, plus particulièrement en psychologie, résulte en grande partie d'une remise en question de nature épistémologique portant sur la validité des approches dites objectives; remise en question se traduisant aujourd'hui, de plus en plus, par une renaissance de l'orientation qualitative en recherche, mais une orientation qualitative plus systématique ou rigoureuse que celle préconisée avant les années cinquante.

Dans son ouvrage intitulé Phénoménologie et science du comportement, Georges Thinès insiste sur le fait que la psychologie phénoménologique, plutôt que de déclarer la guerre à la psychologie scientifique, a su intégrer les approches dites objectives à sa propre perspective à la suite d'un examen portant sur les origines logiques de ces dernières. La psychologie phénoménologique répond ainsi au désir d'Husserl de toujours soumettre à un questionnement épistémologique tout corps de

---

<sup>26</sup> Alexandra Bachelor et Purushottam Joshi, op. cit., p. 10.

connaissance avant d'en tirer parti afin d'en comprendre la portée heuristique et de savoir dans quelle mesure elle est scientifique et adéquate à l'objet qu'on se propose d'étudier. Poursuivant sur sa lancée, Thinès démontre que la psychologie scientifique, celle qui se prétend encore véritablement objective, est aujourd'hui obligée d'admettre qu'elle a été, jusqu'à maintenant, une suite de mouvements culturels laissant toujours place à l'expérience subjective plutôt qu'un système réellement scientifique. Les méthodes psychologiques à caractère scientifique, que Thinès qualifie de culturalisme scientifique, ne sont en fait que:

des systèmes d'idées qui empruntent aux sciences positives des concepts qu'ils transforment au gré des opinions courantes au sujet de l'homme et du monde, et qui conduisent en conséquence à des théories utilisant un vocabulaire scientifique qui ne se réfère pas nécessairement, comme tel, à des faits scientifiques.<sup>27</sup>

Le questionnement sur la validité de la méthode que soulève l'approche phénoménologique ne s'applique pas qu'à la seule psychologie. Il s'étend à tout corps de connaissance supposé objectif. L'histoire de l'art n'est pas exempte de ces remises en question, même qu'elle constitue aujourd'hui un domaine tout à fait désigné pour de telles interrogations, surtout depuis l'apparition relativement récente de certaines idéologies esthétiques qui croient pouvoir révéler objectivement le sens de l'art en s'appuyant presque exclusivement sur des théories empruntées à la logique formelle et à la linguistique.

---

<sup>27</sup> Georges Thinès, op. cit., p. 42.

#### D. Phénoménologie et histoire de l'art

Le questionnement épistémologique qui s'insère à toute démarche phénoménologique nous a amené à interroger la validité de certaines tendances réductionnistes en histoire de l'art, comme par exemple l'approche sémiologique<sup>28</sup> et en particulier la sémiologie topologique<sup>29</sup>. Depuis déjà plus d'une dizaine d'années, cette approche d'orientation réaliste fait miroiter la possibilité d'établir un système sémiotique qui soit propre aux arts visuels et qui permettrait de dévoiler, par le biais d'un modèle analytique emprunté à la linguistique, le sens profond de l'oeuvre d'art. Ainsi, l'analyse sémiotique de l'oeuvre d'art en est venue à séparer de façon artificielle l'objet esthétique du sujet qui le conçoit (qu'il soit l'artiste ou le spectateur) et de son contexte et tend à nier la spécificité de l'oeuvre d'art par rapport au langage.

A notre sens, l'approche sémiotique de l'oeuvre d'art achoppe principalement sur trois points que nous développerons plus en détail au cours du prochain chapitre. Notre première critique à l'égard de la sémiologie porte sur la définition de l'art qui en découle. Définition qui, somme toute, conduit à une conception de l'oeuvre d'art en tant que discours plastique ayant une fonction essentiellement communicative. Selon la phénoménologie, l'oeuvre d'art ne peut se résumer a priori à un langage, c'est-à-dire à un système de communication utilisant un arrangement particulier de signes, de nature plastique. Concevoir l'art d'abord comme un langage conduit à occulter

---

<sup>28</sup> Comme méthode, la sémiologie consiste globalement à isoler empiriquement des universaux linguistiques (plastiques en art) qui permettraient d'élaborer une ou des grammaires universelles. Conséquemment, la connaissance de cette grammaire rendrait possible, en l'appliquant, la compréhension du sens qu'elle véhicule.

<sup>29</sup> v. Fernande Saint-Martin, Sémiologie du langage visuel, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.

l'existence d'une intention significative derrière l'oeuvre esthétique. En d'autres termes, cette approche ne tient pas suffisamment compte du caractère symbolique de l'oeuvre d'art. Subséquemment, et ceci constitue notre deuxième critique, une analyse purement formelle de l'expression plastique ne peut à elle seule conduire au sens car ce qui caractérise l'univers esthétique, ce qui différencie l'oeuvre d'art des autres formes d'expression, ne se situe pas entièrement du côté de l'objet mais entre le sujet, concevant ou percevant, et son objet. L'objet lui-même n'est donc pas totalement significatif. En langage phénoménologique, nous pourrions résumer ce point en réaffirmant simplement que l'objet n'existe pas en soi, il n'existe que pour soi.

La principale différence (entre sémiologie et phénoménologie) consiste dans le fait que l'analyse grammaticale ne peut rendre compte de l'avènement de sens, qu'elle reste toujours à un niveau élémentaire qui ne peut rendre compte du processus de fondation, alors que l'analyse phénoménologique a pour but de révéler ce qui n'est pas perceptible dans une immédiateté du rapport ou de l'effort de production et qui reste cependant fondamental, c'est-à-dire tout ce qui contribue à la réalisation du sens et se différencie dans son essence de vouloir dire.<sup>30</sup>

En histoire de l'art, la question du "vouloir dire", de l'intentionnalité, demeure préoccupante, même dans l'optique sémiologique où l'on ne peut tout simplement pas exclure la fonction subjective. Dans son ouvrage intitulé Les Fondements topologiques de la peinture, Fernande Saint-Martin prônait d'ailleurs la nécessité d'aborder le problème de l'oeuvre d'art à travers sa relation à l'expérience humaine:

---

<sup>30</sup> v. Guirao dans: Edmund Husserl, La Crise de l'humanité européenne et la philosophie: (Avec un essai sur la grammaire de Husserl par Jean-Marc Guirao), Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 156.

L'esthétique, comme la psychologie ou la psychanalyse, devrait porter sa recherche sur la dynamique même qui préside à la formation de tout objet et plus encore sur les modalités du mouvement pulsionnel, même contradictoire, qui relie les nouveaux "objets esthétiques" au sujet qui les pose.<sup>31</sup>

Plus loin, elle renchérit en affirmant que l'esthétique:

doit tenter plutôt d'explicitier dans un microcosme l'expérience du sujet-dans-le-monde, par des moyens à la fois abstraits et concrets, qui exigent une nouvelle forme de participation du spectateur.<sup>32</sup>

Cette nouvelle forme de participation que Saint-Martin préconise n'est-elle pas l'approche phénoménologique? Après de tels commentaires, il est tout à fait étonnant, voire contradictoire, que Saint-Martin poursuive la tâche d'élaborer une grammaire visuelle en s'appuyant presque exclusivement sur un système logique formel. Selon nous, la sémiologie du langage visuel ne peut constituer une méthode d'analyse valable de l'oeuvre d'art si l'on désire en dévoiler le sens profond ne serait-ce que parce qu'elle ne tient justement pas suffisamment compte des dimensions cognitives et sensibles du sujet par lesquelles le réel, en l'occurrence l'oeuvre, est appréhendé ou représenté à la conscience.

Notre troisième et dernière critique relève du fait qu'il y a une incohérence dans l'application même de la sémiotique à l'univers esthétique. L'approche sémiotique n'est pas adaptée à l'étude de l'oeuvre d'art s'il est vrai que la cohésion qu'elle croit déceler au niveau de l'oeuvre n'a rien à voir avec une

---

<sup>31</sup> Fernande Saint-Martin, Les Fondements topologiques de la peinture, Ville La Salle (Québec), Éditions Hurtubise, 1980, p. 35.

<sup>32</sup> Ibid., p. 173.

logique d'un langage formalisé mais avec une logique d'intention résultant d'entités motivationnelles. De fait, en linguistique, "la signification des phrases d'une langue est déterminée, ou largement déterminée, par les règles qui déterminent les conditions de vérité."<sup>33</sup> C'est ainsi que de nombreux sémiologues de l'art sous-estiment, voire excluent, l'intentionnalité dans l'analyse de la signification de l'objet esthétique. Or, au niveau de l'oeuvre d'art et peut-être même au niveau du langage en général, l'intentionnalité est ce qui, d'une manière fondamentale, constitue la grammaire. A l'instar d'Husserl, nous pourrions qualifier cette grammaire d'apriorique et non de générale. C'est au niveau de l'intention de "logicité" qu'il faut chercher les "règles" de la création artistique et non au niveau purement lexical qui, de toute manière, reste contingent à l'intention de signifier. "C'est dans le rapport d'un devoir logique à un falloir structural que va se jouer la logique de la grammaire"<sup>34</sup> et, par extrapolation, que va se jouer la logique de l'oeuvre d'art. Toutefois, est-il nécessaire de le rappeler, il ne s'agit pas d'une logique formelle mais d'une logique intentionnelle.

La possibilité de constituer une sémiotique qui soit applicable à la lecture de l'oeuvre d'art demeure donc problématique. Des sémiologues ont même mis en doute une telle entreprise.

Il est temps d'énoncer les conditions minimales d'une comparaison entre systèmes d'ordres différents. Tout système sémiotique reposant sur des signes doit nécessairement comporter un répertoire fini de signes, des

---

<sup>33</sup> P. F. Strawson, Études de logique et de linguistique, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 206.

<sup>34</sup> v. Guirao dans: Edmund Husserl, La Crise de l'humanité européenne et la philosophie: (Avec un essai sur la grammaire de Husserl par Jean-Marc Guirao), op. cit., p. 164.

règles d'arrangement qui en gouverne les figures indépendamment de la nature et du nombre des discours que le système permet de produire. Aucun des arts plastiques considérés dans leur ensemble ne paraît reproduire un tel modèle. Tout au plus pourrait-on en trouver quelque approximation dans l'oeuvre de tel artiste, il ne s'agirait plus alors de conditions générales et constantes, mais d'une caractéristique individuelle, et cela encore nous éloignerait de la langue.<sup>35</sup>

Cette remarque de Benveniste rejoint les propos tenus par l'anthropologue Dan Sperber lors du débat entre Jean Piaget et Naom Chomsky qui portait sur les théorie du langage et de l'apprentissage. Sperber affirme, en tenant compte implicitement des critères exposés plus haut par Benveniste, qu'une grammaire des stimuli visuels, qui sont tous susceptibles d'être appréhendés symboliquement, est impossible parce que, au départ, "l'ensemble des phénomènes symboliques n'est pas énumérable"<sup>36</sup> en un nombre défini et fixe d'unités. "Partant, le dispositif mental qui sous-tend l'activité symbolique est d'un type radicalement différent de celui qui sous-tend l'activité linguistique."<sup>37</sup> Il demeure donc erroné d'étudier l'oeuvre d'art, de nature symbolique, comme d'un système de signes et, de là, penser atteindre son sens profond<sup>38</sup>. Par le biais de l'analyse sémiotique, nous ne pouvons tout au plus qu'indiquer de quelle manière l'artiste ou le spectateur ait pu organiser, à

---

<sup>35</sup> Emile Benveniste, "Sémiologie de la langue (1)", Sémiotica, n° 1, 1969, p. 12.

<sup>36</sup> Centre Royaumont pour une Science de l'Homme, Théories du langage et théories de l'apprentissage: Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 364.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Concernant l'incohérence de la sémiologie de l'art, voir la critique de Jacques Macquet dans: Jacques Maquet, Introduction to Aesthetic Anthropology, Malibu, Undena Publications, 1979, p. 86-92.

partir d'unités visuelles, tactiles, auditives, etc. le sens dans l'oeuvre. Le niveau sémantique ne saurait être atteint que par une méthode d'analyse qui, tenant compte à la fois des spécificités formelles de l'oeuvre et des "caractères" de l'artiste et de son contexte, viserait à dévoiler la logique intentionnelle qui constitue le principe de l'organisation des modalités plastiques de l'objet esthétique. Autrement dit, seule une méthode permettant de se "substituer" à l'artiste serait vraiment effective. N'est-ce pas là le dessein ultime de la phénoménologie? René Passeron, sémiologue notoire, n'aurait-il pas d'ailleurs, d'une manière à demi voilée, préconisé la nécessité d'une approche phénoménologique en déclarant: "La sémiologie du pictural, on ne peut écrire ou parler mais, pour la faire vraiment, il faut peindre."<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> René Passeron, "Sur l'apport de la poïétique à la sémiologie du pictural", Revue d'Esthétique, n° 1, 1976, p. 70.

## CHAPITRE II

### Éléments pour une approche phénoménologique et constructiviste de l'art

"Il convient, en effet, de souligner fortement la convergence entre ce que la psychologie de l'intelligence recherche, sous le nom de "structures" opératoires, et ce que la phénoménologie de Husserl désire atteindre sous la surface de la conscience empirique ou spatio-temporelle."

Jean Piaget, Sagesse et illusions de la philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 150.

## A. A la recherche de l'essence de l'art

Depuis au moins 2500 ans<sup>1</sup>, l'art a fait l'objet d'un questionnement permanent. La "réflexion sur l'oeuvre d'art produite par l'artiste et perçue par l'homme"<sup>2</sup> a conduit à l'élaboration d'une multitude de définitions qui, au fil des siècles, n'ont cessé de se transformer au rythme des changements de mentalités, des modes, des bouleversements sociaux, des opinions philosophiques ou des intérêts scientifiques, ne faisant finalement que traduire les vues d'une époque et d'une culture. En d'autres termes, ceux et celles qui s'intéressent à la question de l'expression esthétique ne se sont jamais totalement départis d'une appréhension culturelle de l'art bien qu'ils visaient généralement à le définir comme un fait de nature. De cette façon, la perception de l'art ainsi que sa définition se révèlent à l'image de l'humanité, c'est-à-dire en perpétuel changement. Un bref survol des principales définitions depuis Platon nous permet de déceler ce qui rend périlleuse la tâche de définir la nature de l'expérience esthétique.

Bien que la réflexion sur l'art n'emprunte plus le ton doctrinal de ses débuts, force est de constater qu'aucun théoricien de l'art ne parvient, encore aujourd'hui, à se départir totalement d'un certain dogmatisme lorsqu'il s'agit de définir l'essence de l'art. Comme nous chercherons à le démontrer dans ce bref essai, ce dogmatisme n'est pas étranger aux malaises de l'esthétique. Dans un premier temps, nous tenterons en effet de démontrer que le dogmatisme, empêchant toute approche vraiment rationnelle de l'art, résulte d'un postulat voulant qu'une réalité esthétique objective précède à

---

<sup>1</sup> v. Monroe C. Beardsley, Aesthetics from Classical Greece to the Present, New York, The Macmillan Company, 1966.

<sup>2</sup> Jean G. Morin, Phénoménologie et art, Québec, Université Laval (Thèse de maîtrise), 1969, p. 56.

l'expérience. Dans un deuxième temps, nous proposerons une manière nouvelle d'aborder le problème du discours sur l'art qui, en dépit d'un biais personnel inéluctable, semble éviter l'écueil d'une description par trop culturelle en ce sens qu'elle ne présuppose aucun contenu à l'expérience esthétique. En outre, c'est à partir de cette approche que nous entrevoyons la possibilité de remonter des manifestations esthétiques à la mentalité individuelle ou sociale qui en est la source.

\* \* \*

L'Antiquité grecque fut préoccupée par la quête philosophique d'un savoir immuable, d'une vérité absolue. Parallèlement, le beau était conçu comme une réalité autonome, transcendante et pure qui se fondait dans l'idée même du vrai et du bien. Ce "Beau-en-soi" définit la dimension platonicienne de l'esthétique qui règnera en maître jusqu'à la Renaissance et bien au-delà avec les retours incessants de l'Académisme par exemple. Donc, dans l'optique platonicienne, l'artiste devait rechercher la beauté absolue. Lorsqu'il l'avait trouvée, il ne lui restait plus qu'à l'imiter.

L'esthétique platonicienne de l'"âge dogmatique", pour reprendre le terme de Denis Huisman<sup>3</sup>, prédomina jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le vent de scepticisme qui, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, avait commencé à souffler dans les domaines de la pensée et de la foi devait annoncer un tournant dans l'histoire de l'esthétique. Le philosophe allemand Emmanuel Kant concrétise ce profond changement. Kant élaborait une philosophie critique procédant d'une conception relativiste du cosmos. A l'époque, la question des valeurs commençait à préoccuper les penseurs. Ainsi, dans le domaine de l'art, le sujet se substituait en quelque sorte à

---

<sup>3</sup> v. Denis Huisman, L'Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

l'objet qu'était le "Beau-en-soi" de Platon. Pour Kant c'était le jugement esthétique qui devait désormais fournir la substance de l'art tandis que le jugement personnel devait fonder le sentiment esthétique. La théorie Kantienne de "l'harmonie subjective", comme la qualifie Huisman, allait enclencher l'étiollement de l'attitude doctrinaire qui avait jusqu'alors animé l'esthétique, mais elle ne l'annihile pas complètement puisque Kant ne céda pas à la tentation d'attribuer une nature transcendante à l'objet de l'émotion esthétique qui devait apparaître dans l'harmonie de l'entendement et de l'imagination. En effet, Kant présuma de l'existence d'un sentiment universel et absolu du beau. Ce beau, bien que subjectivement appréhendé, répondait donc également à des conditions objectives. Par conséquent, comme le souligne Huisman, la théorie kantienne de l'art et celles qui en découlèrent furent toutes plus ou moins entachés d'idéalisme<sup>4</sup>. Elles restent insaisissables et ne peuvent être vérifiées. Elles demeurent essentiellement philosophiques.

Kant traça la voie à plusieurs penseurs qui poursuivirent avec plus ou moins de succès la tâche de comprendre et de définir l'art. Les plus connus sont Schiller, qui a tenté de développer la question du signifiant esthétique, Schelling, qui a vu dans l'art l'expression tangible de la philosophie, puis Hegel et Schopenhauer qui ont tous deux cherché à concilier le platonisme et le kantisme. Hegel voyait dans la beauté la manifestation sensible de l'idée tandis que Schopenhauer voyait dans l'art une révélation intuitive, voire miraculeuse, des idées. Incidemment, ces dernières positions ont inspiré le système esthétique proposé par Victor Cousin, soit celui "du Vrai, du Beau, du Bien". A nos yeux, cette idée constitue un retour direct à l'esthétique

---

<sup>4</sup> v. Denis Huisman, "Esquisse d'une histoire de l'esthétique de Platon à nos jours" dans: Daniel Boulay et col., Les grands problèmes de l'esthétique, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, p. 21.

platonicienne. Ainsi, toutes ces esthétiques, malgré leur bonne volonté, ne parvinrent pas à préciser la nature de l'art sans éviter la spéculation. En réaction à ce courant de la pensée, une autre période de l'histoire de la connaissance vit le jour avec l'intention manifeste de distinguer les faits des idées.

Avec Auguste Comte, l'esthétique entra dans l'ère positiviste qui allait renier avec force la métaphysique des siècles passés. Comme l'indique Huisman, "le criticisme avait battu en brèche l'esthétique dogmatique; mais l'édifice tenait encore debout. Il appartenait au positivisme d'entreprendre de le raser entièrement."<sup>5</sup> Ce nouveau système coïncidait avec la montée du réalisme qui baigna en partie l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est impossible de broser en quelques lignes les multiples facettes du développement de "l'âge positif de l'esthétique". Disons simplement que l'esthétique positive chercha depuis Comte à séparer la "réalité esthétique" du logos, soit de la rationalisation. En outre, elle n'a pas hésité à se distancier de la philosophie pour aller s'abreuver à de nouvelles sources de connaissance, qu'il s'agisse des sciences humaines, naturelles ou même physiques.

En dépit de ses visées ambitieuses, le positivisme n'empêcha pas des liens entre la réflexion sur l'art et une quelconque vision du monde. Depuis, les exemples de cette "symbiose" ne cessent de se multiplier. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certains commencèrent à se tourner vers le monde de l'"esprit" humain, soit la psychologie. A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, les psychanalystes freudiens se sont mis ainsi à entrevoir l'art comme la sublimation d'instincts refoulés. L'art est alors devenu le rêve visible du monde. Un peu plus tard, l'avènement de l'abstraction, qui avait libéré l'oeuvre d'art de l'anecdote ou du référentiel pour célébrer l'autonomie du signifiant, eut sans

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 22.

doute un impact déterminant sur les théories de la perception telles que proposées par Rudolph Arnheim ou Robert Francès par exemple.

A l'instar des époques précédentes, le XX<sup>e</sup> siècle a vu se multiplier les théories esthétiques qui, encore, participent toujours à l'une des visions du monde. Par exemple, depuis que l'on perçoit l'univers comme une vaste combinatoire sémantique<sup>6</sup>, ne semble-t'il pas que l'esthétique ait été conduite à puiser au niveau de la théorie de l'information ou de la sémiologie pour tenter de définir l'art qui, en conséquence, s'est vu limité à une forme particulière du langage?

A première vue, il semble que l'esthétique ne parviendra jamais à se soustraire de l'emprise de l'histoire. L'univers se métamorphose inexorablement selon la pensée qui le saisit; c'est un cercle vicieux. Partant de ce constat, il convient maintenant de se demander comment aborder le problème de l'art. D'entrée de jeu, la principale question demeure donc d'ordre épistémologique.

A notre sens, le survol des principales définitions de l'art depuis Platon suffit à démontrer que l'esthétique n'a jamais pu se départir d'une approche normative parce qu'on a toujours abordé le problème de l'art à partir d'un concept ou d'un idéal d'objet<sup>7</sup> souvent synonyme de beau. Considérant que la conscience est nécessairement intentionnelle, toute conception, toute représentation, toute perception même de l'art comme réalité objective demeure effectivement une interprétation. "There is no

---

<sup>6</sup> v. Pierre Guiraud, La sémiologie, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je?), 1973.

<sup>7</sup> Seule l'esthétique expérimentale n'a pas approché le problème de l'art à partir d'un concept prédéterminé mais, malheureusement, elle s'est surtout contentée de colliger des données sans chercher à en comprendre le sens global.

innocent eye. Perception is an interpretative activity, a matter of schematisation or classification, of infinitely rich sensory stimuli."<sup>8</sup> En d'autres termes, Bernard Teyssède écrira: "L'esthétique ne peut être une réflexion sur l'art en soi, mais sur l'art comme histoire".<sup>9</sup> En somme, seules l'expression et la perception contextuelles de l'art sont accessibles.

L'art est une réalité construite, donc de la nature du phénomène, du fait sensible:

Works of art and aesthetic objects, styles and societal networks, contemplation and the aesthetic experience are constructed realities. There are not external entities, material or nonmaterial, to which our cognitive constructs should be compared to assess their "truth". There are only realities built in the mind.<sup>10</sup>

Selon nous, c'est à partir d'un tel postulat que la recherche de l'essence de l'art doit être engagée.

## B. La phénoménologie de l'art

C'est à partir du vécu de l'art, soit l'expérience esthétique, qu'il nous semble possible de pénétrer et de délimiter la notion d'art. Tenant compte de ce principe, la phénoménologie serait à bon droit une approche pertinente pour mener à une compréhension rigoureuse et systématique du sens de

---

<sup>8</sup> David Blinder, "The Controversy Over Conventionalism", The Journal of Aesthetics, vol. 41, n° 3 (1983), p. 254.

<sup>9</sup> Bernard Teyssède, "La réflexion sur l'art" dans: Les sciences humaines et l'oeuvre d'art, Bruxelles, La Connaissance, 1969, p. 46.

<sup>10</sup> Jacques Maquet, The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 251.

l'art puisqu'elle permet, comme nous l'avons déjà souligné au cours du chapitre précédent, d'atteindre la conscience réelle des choses en évitant de la précéder d'un jugement de valeur. Il demeure cependant essentiel de préciser que l'approche phénoménologique de l'art que nous entendons proposer se distingue de l'esthétique phénoménologique de certains penseurs tels Mikel Dufrenne et Maurice Merleau-Ponty. A notre sens, cette dernière, toujours transcendantale, n'a pas su éviter l'écueil du dogmatisme en associant l'expérience esthétique à la révélation d'une sorte d'essence esthétique. En présupposant ainsi l'existence d'une essence esthétique, elle va à l'encontre d'un principe de base de la phénoménologie husserlienne voulant que l'on n'admette rien sur la nature de l'objet à définir avant de procéder à l'examen du vécu de l'objet. En somme, la phénoménologie de l'art doit s'enraciner "dans le vécu de l'expérience esthétique"<sup>11</sup> et ne doit pas présumer d'une quelconque réalité esthétique objective, ce que n'a pas encore parfaitement réalisé l'esthétique phénoménologique. Jusqu'à présent, cette dernière n'a pu conduire qu'à une forme de dogmatisme puisqu'elle a inévitablement apposé un jugement de valeur au sentiment esthétique. Toujours, elle a considéré

les valeurs esthétiques pour des essences authentiques que je vise de façon plus ou moins adéquate à travers le sentiment que m'inspire en tel lieu, à telle époque, telle oeuvre d'art. On peut continuer à parler d'émotions, de sentiments esthétiques à condition d'entendre par sentiment non un moment subjectif de la vie d'une âme, mais la condition d'une révélation essentielle.<sup>12</sup>

Cette phénoménologie de l'art renvoie ainsi à une sorte d'idéalisme platonicien qui n'a rien à voir avec une approche

---

<sup>11</sup> Jean G. Morin, op. cit., p. 56.

<sup>12</sup> Denis Huisman dans: Les grands problèmes de l'esthétique, op. cit., p. 28.

véritablement systématique. Paradoxalement, c'est ce genre de position qui a ouvert la voie à l'esthétique objectiviste en postulant une essence esthétique idéale ou transcendante. Or, ce que nous rejetons de cette phénoménologie est justement son transcendantalisme puisque cette attitude conduit à une idéologie, à une doctrine, et non à une science. Soulignons à nouveau que c'est en abordant l'expérience esthétique à partir du vécu de l'objet, vécu à la fois individuel et collectif, et non à partir de la notion d'objet ou d'essence que l'on peut aborder le problème de l'art. En d'autres termes, l'expérience esthétique doit d'abord être perçue comme une volonté.

Depuis l'avènement de l'abstraction, du dadaïsme ou de l'art conceptuel, il apparaît désormais évident que tout objet, réel et même idéal, est susceptible d'être appréhendé esthétiquement. D'une peinture de Picasso à un "ready-made" de Duchamp en passant par une installation de Christo ou une performance d'Yves Klein, seule l'intention esthétique, soit une activité organisatrice apparemment déterminée, constitue le substrat de l'oeuvre d'art. En outre, aucun critère formel ne permet de préciser de manière absolue si tel ou tel objet sera susceptible d'être appréhendé esthétiquement<sup>13</sup>. Conséquemment, c'est en partant de la notion que l'art est d'abord fait vécu et qu'il repose sur des facteurs plus dynamiques que l'inconscient (contenu mnémonique) ou le beau en soi (contenu idéologique), qu'il est possible, à notre sens, d'atteindre les fondements de l'expérience esthétique.

---

<sup>13</sup> Par exemple, la célèbre expérience de Fechner sur le nombre d'Or à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avait conduit l'esthétique scientifique à croire de plus en plus à la théorie de "l'art objectif". Depuis, le développement des recherches concernant le nombre d'Or ont démenti cette théorie en démontrant que le fameux 1.1618 ne constitue pas une valeur esthétique absolue. En effet, on a remarqué que l'attraction pour le nombre d'Or était relative à des facteurs de nature optiques et physiques où c'est le rapport entre l'espacement des yeux et le champ visuel humain qui fournit le véritable principe de la préférence. v. M. Borissavlievitch, The Golden Number, London, Tiranti, p. 1958.

### C. L'oeuvre d'art: d'abord fait vécu

L'expérience esthétique, qu'elle soit issue de la réalisation ou de la simple perception d'un objet, constitue-t-elle une attitude spécifique, donc définissable? Nous sommes tenté de répondre par l'affirmative car l'examen empirique de nombreuses expériences d'ordre esthétique révèle certaines valeurs qui, en raison de leur persistance, pourraient être qualifiées de constantes. Parmi les différentes approches du problème de l'art, la psychologie a d'ailleurs relevé de nombreuses propriétés de l'expérience esthétique. La psychologie du développement s'est même attardée à l'étude de la conscience esthétique chez les enfants. "L'analyse des comportements a permis d'isoler les composantes du sens esthétique et de reconnaître deux paliers du développement esthétique entre neuf mois et six ans."<sup>14</sup>

Les principales constantes<sup>15</sup> sont les suivantes:

- L'expérience esthétique est éprouvée par la majorité des individus, des communautés, des peuples, des cultures, etc. Elle semble donc utile, voire nécessaire: "According to the bioevolutionary view, then, aesthetic experience in a general sense is universal, fundamental, and necessary to man."<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Michelle Pelletier, Le développement esthétique chez deux enfants observés entre neuf mois et six ans, Québec, Université Laval (Thèse de maîtrise), 1981, p. 1.

<sup>15</sup> Nous avons sélectionné les constantes les plus fréquemment signalées. Par conséquent, d'autres qualités de l'expérience esthétique pourraient évidemment s'ajouter à celles que nous avons choisi d'exposer.

<sup>16</sup> Ellen Dissanayake, "Aesthetic Experience and Human Evolution", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. XLI, n° 2 (1982), p. 154.

- L'expérience esthétique est toujours liée à une représentation, c'est-à-dire à l'appréhension d'un objet de connaissance sensorielle, émotionnelle, rationnelle ou pratique sous la forme d'un signifiant motivé: "La capacité de remplacer un objet par un autre qui en devient le symbole est à l'origine du langage et aussi de l'art. L'art conçu comme un système symbolique repose sur la capacité de représentation subjective."<sup>17</sup>

- L'expérience esthétique est subjective, donc variable selon les individus et les sociétés. L'expérience esthétique apparaît comme "une identification ou une projection de soi au coeur des qualités de l'objet auquel on réagit."<sup>18</sup>

- L'expérience esthétique implique à la fois les facultés sensibles et cognitives de l'individu: "L'expérience esthétique apparaît tant chez l'enfant que chez l'adulte comme une expérience globale où se conjugent des composantes perceptives, imaginatives, affectives et intellectuelles."<sup>19</sup>

- L'expérience esthétique est ouverte: "Le sens esthétique se construit à partir d'expériences qui élargissent progressivement le registre de la sensibilité."<sup>20</sup>

- L'expérience esthétique implique toujours une relation d'un sujet à un objet avec attention particulière sur les aspects sensibles de ce dernier: "L'expérience esthétique provient toujours d'une participation aux qualités d'un objet perceptible.

---

<sup>17</sup> Bennett Reimer, Une philosophie de l'éducation musicale, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, p. 82.

<sup>18</sup> Ibid., p. 50.

<sup>19</sup> Michelle Pelletier, op. cit., p. 40.

<sup>20</sup> Ibid., p. 57.

Elle requiert toujours un élément sensible, une rencontre réelle avec les sens."<sup>21</sup>

- L'expérience esthétique est liée au contexte social. Conséquemment, les goûts individuels se fondent fréquemment sur les valeurs du groupe d'appartenance:

Les attitudes esthétiques sont très fortement conditionnées par l'effet de variables psychosociologiques. La régularité des comportements observés ne laisse aucun doute à ce sujet. C'est l'interaction constante des variables qui fonde la probabilité du choix, car c'est dans la dépendance mutuelle de leur effet que celui-ci s'actualise."<sup>22</sup>

- L'expérience esthétique est évolutive, que ce soit au niveau ontogénique ou phylogénique: "It is hard to imagine a domain of reality which has not been made the subject of a developmental claim or another. The aesthetic domain is no exception."<sup>23</sup>

Ces constantes permettent déjà d'entrevoir une certaine cohérence dans l'expérience esthétique qui se présente structurellement comme le fruit d'une relation subjective, diachronique et fonctionnelle de l'être humain à toute forme d'objet sensible par le biais d'une représentation particulière. Ainsi, l'expérience esthétique se dessine de façon paradoxale étant à la fois stable de par son unité structurale et instable

---

<sup>21</sup> Bennet Reimer, op. cit., p. 83.

<sup>22</sup> Yvonne Bernard, Psycho-sociologie du goût en matière de peinture, Paris, Monographie Française de Psychologie - Éditions du Centre National de Recherche Scientifique, 1973, p. 130.

<sup>23</sup> Jos de Mul, "The Development of Aesthetic Judgment: Analysis of a Genetic-Structuralist Approach", Journal of Aesthetic Education, Board of Trustees of the University of Illinois, vol. 22, n° 2 (1988), p. 55.

de par son conditionnement historique. Il en va de même pour l'oeuvre d'art qui lui est relative.

A work of art is timeless and historical at the same time because on the one side the identity of its structure remains the same while on the other side it undergoes a process of development.<sup>24</sup>

Conséquemment, ce trait général nous amène à nouveau à un constat d'ordre épistémologique. La question de l'art ne peut être abordée qu'en tenant compte de la notion de développement. Voilà pourquoi nous avons choisi, à l'instar de nombreux chercheurs, d'engager l'examen de l'art à la lumière du constructivisme piagétien qui, selon nous, constitue la théorie la plus exhaustive du développement tout en demeurant conciliable à l'approche phénoménologique. C'est d'ailleurs en vertu de cet intérêt pour la question du développement, c'est-à-dire de la dimension historique, qu'un lien peut être établi entre Jean Piaget et Alex Mucchielli, ce dernier étant l'initiateur de l'approche phénoménologique et structurale que nous exposerons plus loin.

#### D. Du constructivisme piagétien à une esthétique phénoménologique

Les tentatives pour rapprocher la théorie piagétienne du développement de l'esthétique ne sont pas nouvelles<sup>25</sup>. En fait,

---

<sup>24</sup> L. Prox, "Strukturalistische Kunstforschung", Zeitschrift für Allgemeine Wissenschaftstheorie 3, n° 3, 1972. Traduction de Jos de Mul, loc. cit., 70.

<sup>25</sup> Citons notamment les études de Michael Parsons, Marilyn Johnston et Robert Durham, "Developmental Stages in Children's Aesthetic Responses", Journal of Aesthetic Education, vol. 12, 1978, p. 83-104., la thèse de Michelle Pelletier, Le développement esthétique chez deux enfants observés entre neuf mois et six ans, op. cit., et les travaux de Marc H. Bornstein, "Developmental Psychology and the Problem of Artistic Change", The Journal of Aesthetic and Art Criticism, vol. 43, n° 2 (winter

ces efforts s'inscrivent dans une démarche plus ancienne encore qui visait à asseoir l'expérience esthétique sur des fondements naturalistes, voire biologiques. Ce fut entre autres le cas de pionniers tels John Dewey<sup>26</sup>, Desmond Morris<sup>27</sup>, Morse Peckham<sup>28</sup> et Rhoda Kellogg<sup>29</sup>. Jusqu'ici, tous ces chercheurs ne sont toutefois pas parvenus à définir avec précision le ou les mécanismes psycho-physiologiques qui pourraient être à l'origine du "moment" esthétique. Force est de constater que cette manière particulière d'aborder l'expression esthétique demeure relativement jeune. Faute de données suffisantes peut-être, ces recherches en sont demeurées au stade expérimental. Quoi qu'il en soit, compte tenu du développement actuel des sciences, nous pouvons espérer que ces investigations déboucheront un jour sur une description à la fois exhaustive et synthétique de l'expérience esthétique. Cependant, il y a une ombre au tableau. Les "sciences de l'art" ont encore trop tendance à privilégier l'aspect quantitatif au détriment de l'aspect qualitatif de l'enquête. Ainsi, le problème de l'esthétique n'est que très rarement envisagé dans sa totalité. C'est pourquoi nous avons choisi d'associer une approche dite rationnelle, soit la théorie piagétienne du développement cognitif, à une approche faisant davantage appel à l'intuition et la sensibilité du chercheur, soit la phénoménologie.

\* \* \*

---

1984), p. 131-145.

<sup>26</sup> John Dewey, Art as Experience, New York, A Perigee Book, 1934.

<sup>27</sup> Desmond Morris, Biologie et art, Paris, Stock, 1961.

<sup>28</sup> Morse Peckham, Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts, New York, Schocken Books, 1967.

<sup>29</sup> Rhoda Kellogg, What Children Scribble and Why, San Francisco, Édité par Rhoda Kellogg, 1955.

En comparant la phénoménologie husserlienne à la théorie piagétienne du développement, il est permis d'effectuer de nombreux rapprochements:

Même Piaget est quelquefois rattaché à la tradition phénoménologique, et l'on est en droit d'estimer que son approche significative du comportement de l'enfant répond au voeu d'exigence d'une phénoménologie expérimentale.<sup>30</sup>

Du reste, Husserl et Piaget ont bâti leurs théories respectives à partir du même désir de définir et comprendre les origines du savoir humain. Ainsi, le constructivisme piagétien présente, à bien des égards, des similitudes avec l'approche phénoménologique, ne serait-ce que par certaines vues méthodologiques. Les visées de la phénoménologie et du constructivisme sont donc conciliables, voire complémentaires. Aussi, ce n'est pas sans raison que les tenants du constructivisme légitiment l'idée d'une filiation presque directe entre Husserl et Piaget<sup>31</sup>.

En dépit des multiples liens qui peuvent être établis entre eux, nombre d'aspects inhérents à la phénoménologie et au constructivisme demeurent, pour plusieurs, inconciliables. Un examen des critiques les plus courantes concernant la compatibilité de ces deux approches démontre que la majorité des objections s'appuient sur une interprétation étroite de l'approche piagétienne. A l'inverse des détracteurs de la théorie piagétienne, nous considérons que cette dernière se présente plutôt, sous certains angles, comme une actualisation et

---

<sup>30</sup> Georges Thinès et Agnès Lempereur, Dictionnaire général des sciences humaines, Paris, Éditions Universitaires, 1975, p. 783.

<sup>31</sup> v. Paul Watzlawick, L'Invention de la réalité: Comment savons-nous ce que nous croyons savoir? Contribution au constructivisme, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

une réorientation des perspectives les plus intéressantes de la phénoménologie.

A l'instar de la plupart de ses confrères, le phénoménologue Bruce A. Levi accuse Piaget de ne pas suffisamment tenir compte du rôle de l'expérience dans sa démarche scientifique:

We cannot dismiss Piaget entirely, for he does begin with experience when he investigates the development of the child and how the phenomenon of intelligence emerges. Then where does Piaget go wrong? Once this phenomenon has emerged, his error is that he leaves the realm of experience to investigate it and never comes back to it. That is, Piaget fails to uncover the essential meaning of intelligence most relevant to the way man lives, i. e., intelligence as it lived, rather than as it is conceived.<sup>32</sup>

Contrairement à ce qu'affirme Levi, nous nous devons d'insister sur le fait que Piaget a constamment tenu compte de l'expérience:

La méthode de Jean Piaget, faite d'aller et retour entre l'expérience et la théorie, à partir d'une idée initiale, privilégie ainsi une construction lente des hypothèses, la multiplication conséquente des faits d'observations et le contrôle des situations expérimentales.<sup>33</sup>

De surcroît, nous maintenons que la théorie piagétienne vient compléter la phénoménologie en doublant la connaissance descriptive d'une "logistique opératoire"<sup>34</sup> permettant ainsi de

---

<sup>32</sup> Bruce A. Levi, "Critique of Piaget's Theory of Intelligence: A Phenomenological Approach", Journal of Phenomenological Psychology, vol. 3, n° 1 (1972), p. 99.

<sup>33</sup> Jean Rembert dans: Denis Huisman et col., Dictionnaire des philosophes, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 2057.

<sup>34</sup> Ibid.

construire a posteriori des modèles théoriques généralisables et vérifiables. A cet effet, précisons que, chez Piaget, la logique n'a d'autre but que de représenter déductivement ce qui a été constaté empiriquement. Jamais elle n'est considérée pour elle-même indépendamment de l'expérience qui en est le substrat. D'ailleurs, l'épistémologie piagétienne s'appuie entièrement "sur la mise en continuité de la vie et de la pensée."<sup>35</sup>

En relation étroite avec l'objection précédente, survient une autre critique courante de la phénoménologie envers l'approche piagétienne qui est moins d'ordre méthodologique que théorique: On accuse Piaget de privilégier l'approche rationnelle au détriment de l'appréhension sensible. Le problème soulevé par cette deuxième critique semble, à première vue, quasi insurmontable; c'est-à-dire qu'il apparaît comme une impasse quant au rapprochement des deux systèmes scientifiques. Heureusement, un examen approfondi de la problématique nous permet d'invalider l'axiome qui lui sert de fondement. L'impasse n'était donc qu'un obstacle que Piaget lui-même nous aide à franchir.

Reprochant à Piaget d'avoir sous-estimé le rôle de l'expérience dans l'acquisition du sens, Victor Kestenbaum affirme: "Piaget's genetic epistemology is at a complete loss in accounting for the continuity between a subject's immediate sense of something and his conception of it."<sup>36</sup> De cette façon, Kestenbaum critique Piaget pour l'importance qu'il accorde à la pensée rationnelle sur la base du postulat fondamental de la phénoménologie transcendantale voulant qu'il y ait corrélation du sujet et de l'objet dans l'acte même de connaissance par le biais

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 2056.

<sup>36</sup> Victor Kestenbaum, "On a Certain Blindness in Jean Piaget: Sensing and Knowing in Piaget and Dewey", Journal of Phenomenological Psychology, vol. 5, n° 1 (1974), p. 85.

d'une intentionnalité ou d'une intuition des essences. A la lumière de la psychologie cognitive, cette intuition transcendantale, si elle s'avérait plausible, ne garantit pas pour autant l'authenticité de l'essence pressentie. En effet, dans son ouvrage intitulé Sagesse et illusion de la philosophie, Jean Piaget réfute indirectement l'objection de Kestenbaum en analysant la question de l'intuition phénoménologique. Sans nier la réalité des essences<sup>37</sup>, Piaget explique que l'intuition phénoménologique ne peut en assurer la détermination exacte en étant exposé, à l'instar de la conceptualisation, à l'erreur. De fait, pour Piaget, le malentendu fondamental de la phénoménologie husserlienne résulte du fait "que son sujet transcendantal est encore un sujet et que l'intuition pure est encore l'activité d'un sujet."<sup>38</sup> Conséquemment, plutôt que de rejeter la démarche phénoménologique, Piaget lui apporte une amélioration en remplaçant la notion d'essence, inévitablement dépendante du jugement, par celle de structure permettant ainsi de vérifier les connaissances acquises:

La notion de structure ne se réduit nullement à une simple formalisation due à l'esprit de l'observateur; elle exprime au contraire, au travers des formalisations auxquelles elle se prête par ailleurs, les propriétés constitutives de l'être structuré. Elle joue donc, mais sur un terrain ouvert à la vérification et au calcul, le rôle que l'on souhaiterait attribuer à la connaissance eidétique: à la fois accessible à l'observateur et réalité plus profonde que l'existence phénoménale dont elle fournit la raison, elle rend pleinement le service que

---

<sup>37</sup> "Du point de vue de la psychologie, nous dirons tout autre chose et sympathiserons pleinement avec le problème central posé par Husserl, celui de la recherche de notions pures ou intemporelles, ainsi qu'avec sa réduction phénoménologique ou libération du monde spatio-temporel..."

Jean Piaget, Sagesse et illusion de la philosophie, op. cit., p. 146.

<sup>38</sup> Ibid., p. 144.

l'on attend des essences, à cette différence près, qui est à son avantage, qu'elle se déduit avec rigueur au lieu de n'être qu'intuitionnée, ou, si l'on préfère, que son intuition condense ou résume une synthèse déductive au lieu de la laisser échapper.<sup>39</sup>

Force est donc de reconnaître que la théorie piagétienne se présente, à bien des égards, comme une forme de phénoménologie. De par son rationalisme ouvert, son questionnement épistémologique, sa tentative d'élucider des structures opératoires (essences), son attachement à la question de l'expérience et, enfin, son désir d'éviter le biais aprioriste d'une part et le biais empiriste d'autre part, Piaget se fait phénoménologue. Cependant, le constructivisme piagétien ne peut être associé à une phénoménologie pure ou transcendantale; c'est une phénoménologie relativiste ou dialectique qui ajoute une valeur heuristique à l'approche phénoménologique courante en comblant sa grande lacune qui est "sa négligence des points de vue historique et génétique."<sup>40</sup>

Ayant cherché à ouvrir une troisième voie entre Lamarck, partisan de l'innéisme, et Darwin, adhérent de l'empirisme, Piaget a élaboré une psychologie du développement caractérisée par une conception interactionniste de l'intelligence et des connaissances où seul le fonctionnement de l'intelligence, hérité d'un mécanisme d'adaptation biologique commun à tous les organismes vivants, serait inné. Piaget écrira:

Cinquante années d'expériences nous ont appris qu'il n'existe pas de connaissances résultant d'un simple enregistrement d'observations, sans une structuration due aux activités du sujet. Mais il n'existe pas non plus (chez l'homme) de structures cognitives a

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 150.

<sup>40</sup> Ibid., p. 151.

priori ou innées: seul le fonctionnement de l'intelligence est héréditaire et il n'engendre des structures que par une organisation d'actions successives exercées sur des objets. Il en résulte qu'une épistémologie conforme aux données de la psychogénèse ne saurait être ni empiriste ni préformiste, mais ne peut consister qu'en un constructivisme, avec l'élaboration continuelle d'opérations et de structures nouvelles.<sup>41</sup>

En quoi la précédente position est-elle pertinente au domaine de l'art et de l'expérience esthétique? La réponse est virtuellement formulée par l'historien de l'art Bernard Teyssède. Dans ses réflexions sur l'art, Teyssède a judicieusement mis en garde l'esthétique contre toute tentative de définir l'art en soi en affirmant que "l'objet esthétique est à sa façon réel, mais d'une réalité relationnelle, potentielle, qui s'actualise dans la perception d'un sujet apte à percevoir."<sup>42</sup> En d'autres mots, il ne met pas en doute l'existence de l'art mais il insiste sur son caractère historique, c'est-à-dire comme étant conditionné non pas par un absolu mais par un système de relations contingentes. Selon nous, la théorie piagétienne vient préciser à plein cette considération épistémologique en fournissant une assise scientifique au postulat éclairé mais encore spéculatif de Teyssède. Incidemment, elle accomplit le souhait émis par ce dernier voulant que l'esthétique, qui ne peut pour autant renoncer à toute généralisation théorique, évolue vers une démarche plus rationnelle et structurée.

Ce que la théorie piagétienne ajoute au discours de Teyssède et en quoi elle peut être utile pour l'esthétique

---

<sup>41</sup> Jean Piaget, Le Structuralisme, Paris, Presses Universitaires de France (Que-sais-je?), 1968, p. 53.

<sup>42</sup> Bernard Teyssède, op. cit., p. 38.

relève de deux propositions théoriques interdépendantes qui s'appuient cependant sur de nombreuses observations empiriques:

1) A l'instar de Teyssède, Piaget estime que tout objet de connaissance, y compris l'oeuvre d'art, est le résultat d'une construction mentale et ne peut jamais constituer une donnée purement objective:

La connaissance ne saurait être une copie puisqu'elle est toujours une mise en relation entre le sujet et l'objet (...). En d'autres termes encore, l'objet n'existe pour la connaissance que dans ses relations avec le sujet et si l'esprit s'avance toujours davantage à la conquête des choses, c'est qu'il organise toujours plus activement l'expérience, au lieu de mimer du dehors une réalité toute faite: l'objet n'est pas une donnée mais le résultat d'une construction.<sup>43</sup>

Par conséquent, en considérant la connaissance comme un processus<sup>44</sup> et non comme un état, Piaget remarque qu'on ne peut aborder positivement la question de la connaissance, qu'il s'agisse de son contenu ou de son fonctionnement, autrement que par l'étude de son développement qui seul rend compte du sens<sup>45</sup>:

---

<sup>43</sup> Jean Piaget, La Naissance de l'intelligence chez l'enfant, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1975, p. 327.

<sup>44</sup> Un processus est généralement défini comme étant tout phénomène organisé dans le temps.

<sup>45</sup> Au lieu d'utiliser la notion de développement, Teyssède emploiera celle d'histoire. A cet effet, il est intéressant de noter que les positions scientifiques de Piaget et de Teyssède se rejoignent. Celui-là chemine près du matérialisme dialectique alors que celui-ci est tenant du matérialisme historique, soit deux positions extrêmement apparentées. v. entre autres: André Akoun, et col., La Philosophie, Paris, C. E. P. L., 1977. sur la question du matérialisme, et surtout: Louis Not et col., Perspectives piagésiennes, Toulouse, Privat, 1983.

2) Pour Piaget, le développement des connaissances serait caractérisé par une unité fonctionnelle définie qui serait l'adaptation. Allant même au-delà de cette assertion, il soutient que le noyau central de l'évolution, évolution à la fois biologique et cognitive, consisterait en un processus d'autorégulation ayant pour fonction essentielle de maintenir l'équilibre entre le sujet et son milieu<sup>46</sup>:

La réalité vitale fondamentale n'est donc constituée ni par des structures intemporelles, soustraites à l'histoire ou la dominant comme le seraient des formes équilibrées d'organisation à conditions permanentes, ni par une succession historique d'aléas ou de crises comme le serait une suite de déséquilibres sans rééquilibrations, mais bien par des processus continus d'autorégulations impliquant à la fois des déséquilibres et un dynamisme constant d'équilibration. Or, c'est assez dire qu'à tous les niveaux et qu'il s'agisse de paliers historiques ou de degrés dans la hiérarchie d'une organisation, interviennent simultanément des facteurs exogènes, sources de déséquilibres mais aussi déclencheurs de "réponses", et des facteurs endogènes, sources de réponses et agents de l'équilibration.<sup>47</sup>

Suivant cette théorie, le principe d'autorégulation constituerait peut-être le "Je" transcendantal dont parlait Husserl, c'est-à-dire ce qui reste de l'individu une fois les données de la conscience éliminées et ce par quoi tout prend un sens. Ainsi, ce qui était demeuré chez Husserl à l'état

---

<sup>46</sup> Allant à l'encontre des biologistes de la molécule, avec son essai Adaptation vitale et psychologie de l'intelligence: Sélection organique et phénotypie, op. cit., Piaget formule l'hypothèse audacieuse voulant qu'un phénotype puisse, par un mécanisme de phénotypie propre à l'organisme, se transformer en génotype. Donc, il y aurait transfert de structures de l'environnement à l'organisme en autant que la structure environnementale assimilée permet une meilleure adaptation.

<sup>47</sup> Jean Piaget, Biologie et connaissance, Paris, Gallimard, 1967, p. 397.

d'hypothèse philosophique semble être formulé scientifiquement et positivement par Piaget.

Suivant ces deux postulats théoriques concernant la connaissance en général, il faut maintenant déterminer la place de l'expérience esthétique au sein de cette même connaissance de manière à pouvoir ultérieurement orienter nos analyses. En tant que mécanisme de connaissance englobant tout le domaine de la pensée symbolique, c'est vraisemblablement au niveau de la représentation que se situerait logiquement l'expérience esthétique. C'est donc en particulier à partir de la définition de la représentation, qui repose nécessairement sur le principe d'interrelation et d'autorégulation mentionné précédemment, que nous avons défini une approche nouvelle de l'expérience esthétique qui nous permettrait d'atteindre l'intentionnel en plus de surmonter, pour reprendre les termes de Teyssède, "le double arbitraire de l'événement pur et de l'Idée."<sup>48</sup>

#### E. La représentation comme indice privilégié de l'intentionnel

En épistémologie génétique, l'étude de la représentation en tant que phénomène inhérent à l'ontogénèse est indispensable à la compréhension des fonctions symboliques, c'est-à-dire du langage, de l'image mentale, du jeu symbolique et de l'imitation. Elle permet notamment d'établir le niveau de structuration psychique de l'individu tout en fournissant des indices sur les motivations de nombreux comportements. Dans l'ensemble donc, la représentation illustre comment l'individu perçoit, subit et structure l'information.

Depuis la fin des années 1970 surtout, la représentation a

---

<sup>48</sup> Bernard Teyssède, op. cit., p. 47.

fait l'objet de recherches de plus en plus poussées<sup>49</sup>. Jusqu'à présent, Jean Piaget demeure, selon nous, celui qui a su fournir à la science la définition la plus exhaustive de la représentation. Il a d'ailleurs fondé sa théorie en grande partie sur le développement de l'intelligence en s'appuyant sur l'examen circonstancié de représentations infantiles. A notre sens, la portée des recherches de Piaget sur la représentation ne se limite pas au domaine de la psychologie cognitive mais s'étend également à l'univers de la sensibilité humaine comprenant notamment le mysticisme et l'expression esthétique.

Jean Piaget fut des premiers à aborder systématiquement l'étude du phénomène de la représentation. Il a maintes fois démontré que c'est par le biais de la représentation que l'enfant est amené à passer de l'intelligence sensori-motrice ou pratique à l'intelligence intériorisée correspondant à la pensée.

Apparaissant chez l'enfant au terme de la période sensori-motrice (entre un an et demi et deux ans environ), la représentation naît progressivement, selon Piaget, à partir de l'action. En effet, c'est l'action de l'enfant sur les choses qui l'amènerait peu à peu à reconnaître et à conférer aux objets, aux personnes et aux situations des significations intériorisées ou des images mentales se libérant ainsi d'un univers uniquement perceptif et moteur. Plus concrètement, au niveau des invariants fonctionnels du développement<sup>50</sup>, l'apparition de l'image mentale résulterait de la différenciation

---

<sup>49</sup> v. les récents travaux publiés par la "Table ronde internationale sur les représentations", Lyon, CNRS, IRPEACS.

<sup>50</sup> Les invariants fonctionnels du développement sont définis, par Piaget, comme un nombre limité de mécanismes qui sont constamment en jeu dans le processus de développement. Ces invariants sont: L'assimilation et l'accomodation, l'adaptation et l'organisation, et enfin l'équilibration qui fait la synthèse des quatres mécanismes précédents (append. A).

de signifiants, fournis par l'accommodation<sup>51</sup>, et de signifiés, fournis par le schème<sup>52</sup> d'assimilation<sup>53</sup> permettant dès lors l'évocation d'objets ou de situations non actuellement perçus. Donc, au sixième et dernier stade de la période sensori-motrice, l'équilibre progressif entre l'assimilation et l'accommodation conduit à la conservation relativement durable des séquences extérieures au moyen d'images. En effet, au cours de ce stade, la coordination croissante des schèmes sensori-moteurs entraîne une accélération des mouvements amenant ainsi l'enfant à intérioriser ses actions sous forme d'ébauches anticipatrices et à imiter, sans tâtonnements, des modèles complexes et nouveaux. Ces anticipations constituent les toutes premières esquisses représentatives. Bien que l'intelligence sensori-motrice des cinq premiers stades soit purement vécue et que l'enfant ne travaille que sur la réalité et non pas sur les signes, les symboles ou les concepts en général, le sixième stade de cette période de développement, avec l'apparition de l'image mentale, marque l'avènement de l'univers représentatif.

Durant la période sensori-motrice, l'enfant développe, du côté de l'accommodation, des conduites d'imitation et, du côté de l'assimilation, des conduites de jeu. Consistant en un prolongement de l'accommodation, c'est l'imitation qui assure

---

<sup>51</sup> L'accommodation désigne la modification que le milieu impose à l'activité du sujet.

<sup>52</sup> Le schème est une structure d'action qui élabore des conduites. Le schème est ce qui permet l'intégration des contenus de la connaissance. L'évolution des schèmes (schèmes perceptifs, sensori-moteurs, imagés, etc.) est solidaire du développement et de l'organisation générale des structures de l'intelligence.

<sup>53</sup> L'assimilation est une modification du milieu par le schème, c'est-à-dire l'action du sujet sur les choses à partir de structures préalables. D'autre part, l'assimilation est un processus indissociable de l'accommodation puisque l'un et l'autre constituent les deux pôles de l'adaptation du sujet à son milieu.

principalement la transition entre l'intelligence sensori-motrice et la pensée symbolique ou préconceptuelle. Au sixième stade, c'est l'imitation en voie d'intériorisation qui constitue la toute première forme de représentation. De fait, par l'imitation représentative, "l'image intérieure précède le geste extérieur, lequel copie ainsi un "modèle interne" assurant la continuité entre le modèle réel absent et la reproduction imitative."<sup>54</sup> Par conséquent, l'image est "à la fois imitation sensori-motrice intériorisée et esquisse d'imitation représentative."<sup>55</sup> N'étant désormais plus prisonnière de la perception immédiate, l'imitation engendre donc l'image mentale ou le symbole qui fournit à la pensée des signifiants et des signifiés. C'est cette différenciation de signifiant et de signifié qui engendre la représentation.

A partir de l'accession à la représentation, c'est-à-dire l'évocation d'une réalité absente, l'enfant construit sur un autre palier. C'est l'avènement d'un "monde parallèle" abstrait défini par Piaget comme étant la fonction symbolique. Les accommodations et les assimilations actuelles sont donc doublées d'assimilations (signifiés) et d'accommodations (signifiants) antérieures qui peuvent se manifester selon trois modalités: soit que les processus accommodateurs priment, soit que les processus assimilateurs priment, ou soit qu'il y ait équilibre entre l'assimilation et l'accommodation. Dans le cas où l'accommodation prime, l'enfant prend plaisir à imiter des gestes connus comme manger, dormir, se laver, etc., mais dans le cas où l'assimilation prédomine, l'enfant, par l'intermédiaire d'images imitatives, ne cherche pas à accommoder ses schèmes aux particularités des objets et des situations qu'il assimile mais intègre la réalité de manière égocentrique en conférant aux

---

<sup>54</sup> Jean Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, Paris, Delachaux et Niestlé, 1945, p. 294.

<sup>55</sup> Ibid.

choses des significations individuelles ou arbitraires comme, par exemple, transformer mentalement un morceau de papier en feuille de salade. Le primat de l'assimilation sur l'accommodation ou du subjectif sur l'objectif caractérise l'activité ludique. Le jeu symbolique collabore donc également à l'avènement de la représentation puisqu'il permet à l'enfant de donner consciemment un sens aux images. Ainsi, la représentation permet à l'enfant de mieux "maîtriser" le monde par le biais du symbole. Travaillant à partir d'images mentales, l'enfant s'affranchit de l'instabilité du monde qui l'obligeait constamment à réorienter ses actions à chacune des modifications de son environnement. Bref, par la représentation, l'enfant élabore des invariants qui lui permettent de mieux s'adapter, de se sentir en harmonie avec ce qui l'entoure.

La définition de la représentation, telle que proposée par Piaget, repose sur un processus de transformation. En d'autres termes, la représentation d'un objet n'est pas une copie. Elle est entièrement solidaire de schèmes d'assimilation ou instruments de connaissance qui, construits selon une sélection motivée du sujet, transforment l'objet appréhendé dans un dessein d'adaptation:

Tout rapport entre un être vivant et son milieu présente ce caractère spécifique que le premier, au lieu d'être soumis passivement au second, la modifie en lui imposant une certaine structure propre. C'est ainsi que, physiologiquement, l'organisme absorbe des substances et les transforme en fonction de la sienne. Or, psychologiquement, il en va de même, sauf que les modifications dont il s'agit alors ne sont plus d'ordre substantiel, mais uniquement fonctionnel, et sont déterminées par la motricité, la perception ou le jeu des actions réelles ou virtuelles (opérations conceptuelles, etc.). L'assimilation mentale est donc l'incorporation des objets dans les schèmes de la conduite, ces schèmes n'étant autres que le

canevas des actions susceptibles d'être répétées activement.<sup>56</sup>

Par conséquent, puisque le résultat d'une représentation est le fruit d'une imitation intériorisée, toute information acquise de l'extérieur se réfère inévitablement à un cadre ou à un schéma interne qui modifie tout objet de connaissance. Piaget dira qu'on ne représente jamais directement ce que l'on voit d'un objet mais toujours ce que l'on sait de celui-ci. En cela, la position piagétienne rejoint l'argument de Gombrich selon lequel un artiste ne peut représenter que ce que son schème mental lui permet de reproduire<sup>57</sup>. Ainsi, procédant par assimilation, toute représentation dénote nécessairement la structuration mentale de l'individu, soit ce qui compose l'intentionnel. La représentation constitue donc un "matériau" privilégié pour accéder à l'intentionnel. Or, c'est à partir de cette notion que nous avons construit notre méthode d'analyse et que sa validité peut être envisagée.

F. Pour une approche phénoménologique et constructiviste de l'art

Piaget l'a soulevé à maintes reprises, tout acte sensori-moteur repose sur une correspondance entre un schème d'assimilation, qui reconnaît dans le milieu des objets propres à le satisfaire, et une modification accommodatrice du schème à l'objet afin que celui-là puisse se conformer à celui-ci. D'un côté, si l'individu privilégie le pôle d'accommodation, il y aura appréhension objective du réel avec recherche des paramètres propres à la situation. De l'autre côté, s'il privilégie le pôle d'assimilation, le réel sera modifié en fonction de ses schèmes intériorisés et de ses propres besoins à la fois cognitifs et

---

<sup>56</sup> Jean Piaget, La Psychologie de l'intelligence, Paris, Armand Colin, 1967, p. 14.

<sup>57</sup> v. Ernst Gombrich, The Story of Art, Oxford, Phaidon Press Limited, 1972.

sensibles. Enfin, il y a équilibre entre assimilation et accommodation lors d'une pensée adaptée. Or, c'est au niveau du deuxième processus que se concrétiserait, selon nous, la fonction ou l'expérience esthétique; c'est-à-dire que l'objet est modifié en fonction des images propres au sujet. Enfin, il est à noter que cette appréhension subjective n'opère plus au sein de l'activité purement sensori-motrice mais lors de la représentation.

Comme nous l'avons souligné plus haut, tout objet est susceptible d'être perçu esthétiquement. Rien qui soit inhérent à l'objet n'a de valeur esthétique. En conséquence, une compréhension de l'expérience esthétique ne devient possible que lorsque l'on prend comme point de départ le sujet et non l'objet. Plus spécifiquement, c'est à partir de l'examen du processus d'assimilation<sup>58</sup>, qui est la dimension subjective de l'adaptation, qu'une délimitation de la fonction esthétique peut être tentée.

Selon nous, l'expérience esthétique serait une forme de jeu symbolique<sup>59</sup> (append. B); elle en serait un prolongement<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> L'assimilation opère "la fusion d'un objet nouveau avec un schéma déjà existant." Jean Piaget, Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1956, p. 143.

<sup>59</sup> De manière à comprendre le jeu symbolique, il demeure nécessaire de définir la pensée symbolique par rapport à la pensée rationnelle. Comme le précise Piaget, elle se distingue de cette dernière par l'usage du signe. "Un signe, tel que le conçoivent les linguistes de l'école saussurienne, est un signifiant "arbitraire", lié à son signifié par une convention sociale et non par un lien de ressemblance (...). Social, et par conséquent susceptible de généralisation ainsi que d'abstraction par rapport à l'expérience individuelle, le système de signes permet la formation de la pensée rationnelle. Le symbole, selon la même école linguistique, est au contraire un signifiant "motivé", c'est-à-dire témoignant d'une ressemblance quelconque avec son signifié. Une métaphore, par exemple, est un symbole parce qu'entre l'image employée et l'objet auquel elle se réfère

Succinctement, l'expérience esthétique procéderait essentiellement d'une assimilation des particularités sensibles<sup>61</sup> d'un objet de connaissance à des schèmes imagés<sup>62</sup>. Plus précisément, l'expérience esthétique serait un affect spécifique résultant d'une coordination, autrement dit d'une assimilation réciproque<sup>63</sup>, entre image<sup>64</sup> antérieure<sup>65</sup>, c'est-à-dire une action

---

il existe une connexion, non pas imposée par convention sociale mais directement sentie par la pensée individuelle. Aussi bien le symbole servira-t-il moins à l'expression des pensées impersonnelles, du "langage intellectuel", qu'à celle des sentiments et des expériences vécues et concrètes, qu'au "langage affectif." Jean Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, op. cit., p. 179.

<sup>60</sup> "(...) le jeu s'accompagne d'un sentiment de liberté et annonce l'art, épanouissement de cette création spontanée." Ibid., p. 159.

<sup>61</sup> Il s'agit des qualités sensibles de l'objet, c'est-à-dire des qualités qui peuvent être perçues par les sens. De cette façon, à l'instar d'André Lalande, nous opposons le sensible à l'intelligible. v. André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

<sup>62</sup> "Si nous appelons "schème" un instrument de généralisation qui permet de dégager et d'utiliser les éléments communs à des conduites analogues successives, il existe des schèmes perceptifs, comme des schèmes sensori-moteurs, des schèmes opératoires, etc; il existe aussi, en ce sens, des schèmes imagés en tant que permettant au sujet de construire des images analogues en des situations comparables." Jean Piaget et Barbel Inhelder, L'Image mentale chez l'enfant, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 431.

<sup>63</sup> v. Jean Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, op. cit.

<sup>64</sup> "Les images (...) constituent donc un système de signifiants, et, comme ils sont "motivés", (...) ils ne peuvent être ainsi que des symboles." Jean Piaget et Barbel Inhelder, L'Image mentale chez l'enfant, op. cit., p. 449. "Il est donc évident que si l'on veut évoquer par la pensée ce qui a été perçu, il faut doubler le système des signes verbaux par un système de symboles imagés, puisqu'on ne saurait penser sans instruments sémiotiques: L'image est donc un symbole parce qu'elle constitue l'instrument sémiotique nécessaire pour évoquer

prototypique ou privilégiée intériorisée, déjà intégrée, et image actuelle ou en voie de construction<sup>66</sup> (append. C). Il s'agirait en quelque sorte d'une sensation<sup>67</sup> psychique particulière résultant d'une opération de synthèse entre deux signifiants<sup>68</sup>, soit d'une condensation d'images<sup>69</sup>. L'expérience esthétique

---

et penser le perçu." Ibid., p. 448.

<sup>65</sup> Nous parlons par défaut d'"image antérieure" pour désigner l'image déjà acquise par le sujet. Par cette expression, nous voulons opposer cette image à l'image qui est en voie d'intériorisation. Il est donc nécessaire de rappeler que l'image est "un schème antérieurement accommodé et venant se mettre au service d'assimilations actuelles, également intériorisées, à titre de "signifiant" par rapport à ces signifiés ou significations." Jean Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, op. cit., p. 172.

<sup>66</sup> Comme le précise Piaget, l'acte d'assimilation procède d'une double opération puisqu'il y a toujours "assimilation des données actuelles aux données antérieures par le fait que la même action, autrement dit le même schème, leur est appliqué successivement." Ibid., p. 176.

<sup>67</sup> Il faut mentionner que la sensation est également de nature symbolique: "Les sensations constituent des symboles biologiques des forces extérieures agissant sur l'organisme, mais qui ne peuvent avoir avec ces forces plus de ressemblance qu'il n'y a entre ces sensations mêmes et les mots qui les désignent dans le système symbolique du langage servant aux relations sociales, interhumaines.

Le symbolisme naturel de la sensation a sans doute un caractère universel, tout différent de la tour de babel des langues, en raison de similitudes fondamentales dans la constitution des organismes, mais cette universalité relève de la communauté biologique, non d'une fidélité représentative de la nature réelle du monde. Et, quand nous jouissons d'un coucher de soleil ou d'une symphonie musicale, nous ne communions pas avec la nature mais avec nous-même (...)" Henri Piéron, La Sensation guide de vie, Paris, Gallimard, 1955, p. 549.

<sup>68</sup> Il est à noter que le signifiant n'en demeure pas moins relié à un signifié car "à chaque image correspond un objet (c'est-à-dire le concept de cet objet)." Jean Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, op. cit., p. 173.

<sup>69</sup> A cet égard, lorsque Piaget parle du jeu symbolique chez l'enfant, il définit les premiers symboles fournis par la pensée comme le fruit d'une condensation d'images. Ibid.

aurait ainsi pour fonction de consolider des images et de favoriser l'expression de la subjectivité<sup>70</sup>. D'autre part, toujours selon ce modèle, la création artistique résulterait de la découverte de nouvelles relations issues de cette rencontre d'images<sup>71</sup>.

La nature de l'affect produit par l'expérience esthétique dépendrait de la structure des schèmes d'action et des connaissances du sujet. Par conséquent, bien qu'elle soit subjective, l'expérience esthétique n'en serait pas moins logique et structurée. Bref, elle serait essentiellement une réaction affective spécifique à un mécanisme spécifique d'équilibration qui opère au sein de la représentation elle-même, soit entre l'image interne et l'objet à assimiler, et non entre cette représentation particulière et le réel lui-même. Dès lors, il faut admettre la nécessité d'aborder l'expérience esthétique en tant que structure d'action opérant sur des objets et non comme simple expression d'un contenu esthétique préexistant. Cela étant, notre modèle appuie la proposition voulant que ce soit en situant l'expérience esthétique non pas du côté de l'objet ou d'une réalité esthétique a priori mais au sein de la représentation elle-même en tant qu'activité motivée ou symbolique que l'on parviendra à dévoiler le sens profond de l'oeuvre d'art.

En vertu de notre modèle, l'oeuvre d'art consisterait donc en un produit de l'expérience esthétique qui ne relève pas d'une

---

<sup>70</sup> En tant que jeu symbolique, l'expérience esthétique permettrait à l'individu de consolider ses images et d'"exprimer sa subjectivité intraduisible dans le seul langage collectif." Ibid., p. 176.

<sup>71</sup> Selon Piaget, la découverte de nouvelles relations est d'ailleurs le propre de toute création. Ibid.

logique formelle<sup>72</sup> ou objective mais qui découle d'une logique intentionnelle<sup>73</sup>, c'est-à-dire motivationnelle, ou, selon l'expression de Piaget, d'une logique de l'action<sup>74</sup>. Dans cette perspective, le champ sémantique de l'oeuvre d'art ne pourrait être élucidé autrement que par le biais d'une méthode d'analyse permettant d'atteindre cette intention qui, en définitive, constitue le principe fondamental de l'organisation des modalités plastiques de l'oeuvre d'art.

\* \* \*

La théorie de Piaget nous a permis de formuler un modèle de l'expérience esthétique qui manifeste le rapport de dépendance qui existe entre l'oeuvre d'art et l'intentionnalité. Ce modèle tient compte du fait que, à l'instar de tout objet, l'oeuvre d'art "n'est pas une donnée mais le résultat d'une construction"<sup>75</sup> qui est effectuée autant par l'artiste que par le spectateur. Or, pour aborder de façon cohérente l'oeuvre d'art, il nous faut une méthode qui tienne compte de cette dimension constructiviste de la pensée, qu'Husserl et Piaget ont d'ailleurs tous deux mis en lumière selon des approches différentes mais convergentes.

---

<sup>72</sup> "Une logique formelle devrait tracer le schéma des normes d'une pensée correcte indépendamment de la nature de son objet". Gilles-Gaston Granger, La Raison, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je?), 1955, p. 41.

<sup>73</sup> "Alors que la pensée rationnelle vise à établir un modèle du monde contrôlable au vu de tous, et que chacun peut l'éprouver, l'art vise à une projection de l'individu dans une oeuvre valable en elle même". Ibid.

<sup>74</sup> v. Pierre Oléron, Jean Piaget et col., Traité de psychologie expérimentale VII: L'intelligence, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

<sup>75</sup> Jean Piaget, La Naissance de l'intelligence, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1975, p. 327.

A notre sens, la méthode d'analyse phénoménologique et structurale est la seule qui puisse s'accorder parfaitement avec ce principe de construction et qui puisse, à partir d'une représentation plastique, mener à bien la tâche de révéler une intentionnalité. Le prochain chapitre est consacré à la présentation de cette méthode qui nous semble conjuguer l'approche husserlienne et l'approche piagétienne en un tout parfaitement ordonné.

## CHAPITRE III

### La méthode d'analyse phénoménologique et structurale

"Ce qui, malgré l'écart des temps, permet l'accès aux oeuvres d'art, c'est que chaque homme, en tant qu'aboutissement d'une longue et complexe évolution biologique, puis historique, transcende les conditionnements propres à chaque moment particulier de l'histoire. Le contenu socio-culturel de l'oeuvre et la formation socio-culturelle du spectateur sont reliés grâce à un faisceau d'"invariants par relation à ces variables", qui fonde entre l'expression et la compréhension une relative correspondance."

Bernard Teyssède, "La réflexion sur l'art" dans: Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art, op. cit., p. 40.

## A. Prolégomènes à la méthode d'analyse phénoménologique et structurale

Dans la pléiade des méthodes d'analyse associées à la connaissance du genre humain, une seule semble convenir parfaitement à l'objet de la présente thèse. D'origine récente (1983) et née de la psychologie, la méthode d'analyse phénoménologique et structurale, que nous avons adaptée à l'étude de la représentation plastique, nous apparaît comme étant la seule méthode qui soit susceptible de combler les attentes de qui veut remonter d'un nombre relativement restreint d'objets d'analyse issus d'une même origine au lien fondamental entre eux.

Se référant principalement aux travaux de Bateson<sup>1</sup>, Benedict<sup>2</sup>, Brentano<sup>3</sup>, Dilthey<sup>4</sup>, Husserl<sup>5</sup>, Lévi-Strauss<sup>6</sup> et Mauss<sup>7</sup>, Alex Mucchielli<sup>8</sup> a élaboré une méthode d'analyse

---

<sup>1</sup> v. G. Bateson, La Cérémonie de Naven, Paris, Édition de Minuit, 1971 (1936).

<sup>2</sup> v. R. Benedict, Échantillon de civilisation, Paris, Gallimard, 1950 (1934).

<sup>3</sup> v. Franz Brentano, Psychologie du point de vue empirique, Paris, Montaigne, 1944.

<sup>4</sup> v. W. Dilthey, Introduction à l'étude des sciences humaines, Paris, Presses Universitaires de France, 1942 (1914).

<sup>5</sup> v. E. Husserl, Idées directrices pour une phénoménologie, Paris, Gallimard, 1950 (1913).

<sup>6</sup> v. Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, op. cit.

<sup>7</sup> v. Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

<sup>8</sup> Alex Mucchielli, Analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines, op. cit.

phénoménologique et structurale<sup>9</sup> proposant une application flexible et exhaustive de la psychologie du comportement en l'associant à d'autres domaines des sciences humaines tels la sociologie, l'histoire ou l'anthropologie, et cela dans l'intention manifeste de restreindre le moins possible les niveaux d'interprétation. Cette méthode a le mérite d'aborder les phénomènes<sup>10</sup> humains sous des angles différents selon les besoins et elle permet d'étudier avec une aptitude égale les comportements individuels et les conduites sociales, soit les dimensions psychologiques, culturelles et éventuellement anthropologiques.

### 1. Postulats méthodologiques.

Aux côtés d'Husserl et de Piaget<sup>11</sup>, Mucchielli admet, au delà de la conscience réfléchie, l'existence d'une

---

<sup>9</sup> A la différence du structuralisme pur qui n'implique aucune recherche de l'essence ou de l'origine, ni même du fonctionnement des structures (Ensemble cohérent d'unités signifiantes) d'un fait d'observation (objet de connaissance), la méthode phénoméno-structurale postule la possibilité de remonter à la cause ou aux causes déterminant la forme interne ou la structure d'un fait d'observation en décrivant celui-ci comme un phénomène. Par conséquent, en tant que phénomène, le fait observé est régi par les lois de la causalité que nous devons définir et comprendre rationnellement. En ce sens, l'analyse phénoméno-structurale est issue d'un rationalisme et constitue une forme de déterminisme.

<sup>10</sup> Le phénomène est un fait réel ou idéal qui se manifeste à l'esprit (du chercheur) comme un fait motivé, donc lié à un processus d'apparition. Les phénomènes humains dont il est question ici sont nombreux et renvoient plus spécifiquement à tous les comportements humains observables (phénomènes psychophysiologiques, psychologiques, religieux, artistiques, culturels, sociaux, etc.). Pour le phénoménologue, ces comportements sont conçus comme des réactions intentionnelles (actions subjectives dirigées en réponse à un ou des stimuli internes ou externes) observables.

<sup>11</sup> Notons que Mucchielli, même s'il ne l'exprime pas formellement, est en accord avec la position de Piaget.

"intentionnalité implicite et inattentive de la conscience"<sup>12</sup> ou "inconscient structural générique"<sup>13</sup> déterminant les spécificités comportementales de l'individu et qu'il est possible de définir. L'utilisation de la méthode, que Mucchielli nomme phénoméno-structurale, présuppose donc l'existence de principes organisateurs motivant les comportements. Cette perspective conduit directement "à une herméneutique de l'existence qui fondera une anthropologie, laquelle servira de base à toute psychologie".<sup>14</sup>

Mucchielli admet donc la présence d'axiomes existentiels qui sous-tendent les comportements individuels et sociaux. Si, selon lui, ces axiomes reflètent partiellement la programmation héréditaire, ils concernent également, et de façon importante, la relation de la personne avec son environnement. Le chercheur doit donc considérer l'être humain comme un "être-en-situation" construisant progressivement son existence selon une logique

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 16. Terme employé par Husserl et repris par Mucchielli.

<sup>13</sup> Ibid., p. 11. Mucchielli emploie sans distinction l'un ou l'autre des termes puisqu'il considère que l'intentionnalité implicite dont parle Husserl est un inconscient structural générique ou archétypal, soit un système axiomatique formé de postulats existentiels qui peuvent rendre compte de la nature du comportement. L'inconscient structural générique servirait de catégorie de codage et de perception. L'information assimilée par le sujet serait donc constamment tributaire des opérations psychiques qui les organisent.

<sup>14</sup> Ibid., p. 18. Cette citation est un emprunt libre de Mucchielli aux propos de Jean-Paul Sartre lorsque celui-ci expose les conclusions de la philosophie phénoménologique.

d'action ou une intentionnalité<sup>15</sup> définissable à partir du contexte<sup>16</sup> dans lequel il évolue,

car seul le contexte peut faire apparaître la signification, laquelle n'est pas dans la connaissance des causes mais dans l'ensemble de tous les éléments présents reliés entre eux.<sup>17</sup>

Ce postulat méthodologique repose en partie sur le principal axiome de la psycho-sociologie voulant que l'environnement influe sur la conscience subjective<sup>18</sup>. De fait, l'environnement posséderait une certaine structure, construite et historiquement déterminée, qui influencerait directement sur la psychologie individuelle et collective. Psychologues, sociologues et anthropologues s'entendent pour désigner cette structure par le terme familier de "mentalité"<sup>19</sup>. Fondamentalement, la mentalité se présente comme "l'ensemble construit du système de principes auxquels on peut ramener l'ensemble des conduites typiques d'un

---

<sup>15</sup> L'intentionnalité correspond à la "conscience-de" quelque chose en ce sens que la conscience est ce qui donne un sens aux choses en les inscrivant dans un projet. L'intention produit des phénomènes affectifs et est issue de la pensée subjective.

<sup>16</sup> Le contexte doit être pris dans son sens global. Le contexte dont nous parlons comprend le contexte psychologique, familial, politique, économique, culturel, cultuel, géographique, historique, etc. de l'individu.

<sup>17</sup> Alex Mucchielli, Analyse phénoménologique..., op. cit., p. 17.

<sup>18</sup> v. Jean Maisonneuve, La Psychologie sociale, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

<sup>19</sup> v. Gaston Bouthoul, Les Mentalités, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

groupe ou d'un individu."<sup>20</sup> Par conséquent, la mentalité correspondrait à l'"essence" de la phénoménologie transcendantale<sup>21</sup>, à la "forme a priori de la connaissance"<sup>22</sup> dont parle Kant, ou à la Weltanschauung<sup>23</sup>, c'est-à-dire à la "vision du monde", popularisée par Dilthey.

## 2. La représentation: phénomène privilégié pour une herméneutique du comportement

Au fil des échanges avec son entourage, l'individu se construit une représentation du monde. Cette représentation dénote à la fois des structures de l'individu et des structures du milieu. En tant que représentations de ce milieu, la science, le langage, l'art et la religion sont tous interdépendants et se développent à l'intérieur d'un ensemble plus vaste formant "l'univers symbolique" humain, pour reprendre un terme du philosophe allemand Ernst Cassirer. Comme l'indique ce dernier dans son Essai sur l'Homme, l'univers symbolique est signifiant et structuré. Ses composantes dérivent des "lois" d'une totalité<sup>24</sup> où "chaque élément implique et explique chaque autre".<sup>25</sup> Il s'agit donc de révéler le principe d'harmonie qui

---

<sup>20</sup> Alex Mucchielli, Les Mentalités: compréhension et analyse, Paris, Les Éditions E S F - Entreprise Moderne d'Édition, 1984, p. 8.

<sup>21</sup> v. Alex Mucchielli, Analyse phénoménologique..., op. cit.

<sup>22</sup> v. Emmanuel Kant, Critique de la raison pure, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

<sup>23</sup> v. Wilhelm Dilthey, Descriptive Psychology and Historical Understanding, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.

<sup>24</sup> A cet effet, nous comprenons que la démarche intellectuelle de Cassirer demeure fondamentalement phénoménologique.

<sup>25</sup> Ernst Cassirer, Essai sur l'homme, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 250.

gouverne les rapports symboliques et ce faisant "trouver la force motrice cachée qui met en mouvement tout le mécanisme de la pensée et du vouloir".<sup>26</sup>

### 3. L'intentionnalité: base structurale de la représentation

Comme l'indique Stanislas Breton, "Lorsque j'affirme quoi que ce soit à titre d'objet, ce n'est pas cette chose que j'affirme, c'est moi-même en tant que sujet psychique en rapport avec elle à titre d'objet".<sup>27</sup> En effet, un "objet ne se constitue comme objet signifiant qu'au regard d'une subjectivité située".<sup>28</sup> C'est par le biais des processus cognitifs<sup>29</sup> et sensibles, informant et orientant les perceptions et les conduites, que l'individu construit sa réalité ou découvre les invariants<sup>30</sup> de celle-ci. Or, nous devons d'abord comprendre que les activités du sujet reposent sur un principe d'intentionnalité qui est immanent à l'acte de connaissance puisque, comme nous l'avons vu plus haut, l'intégration d'un objet de connaissance par les schèmes d'assimilation est effectuée de façon active. De fait, lors de l'acte de perception, l'objet assimilé ne se présente pas simplement au sujet mais celui-ci doit nécessairement le représenter: aucune connaissance immédiate de la réalité n'est possible. Bref, toute représentation est inhérente aux fonctions cognitives et sensibles, et elle est fondamentalement subjective puisque l'objet est construit selon une sélection motivée.

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 38.

<sup>27</sup> Stanislas Breton, Conscience et intentionnalité, Paris, Emmanuel Vitte Éditeur, 1956, p. 36.

<sup>28</sup> Alex Mucchielli, op. cit., p. 16.

<sup>29</sup> Les processus cognitifs sont constitués par l'ensemble des activités psychiques (perception, conception, raisonnement, jugement et langage) qui appréhendent l'information, la traite et la mémorise en vue d'orienter le comportement.

<sup>30</sup> Invariant est ici synonyme de structure.

L'attribution de sens présuppose donc une question de choix procédant d'une perception différentielle et motivée.

Selon Husserl, l'intentionnalité serait inhérente à toute conscience. Ainsi, autant la conscience du chercheur que celle du sujet qu'il étudie seraient dépendantes de facteurs motivationnels. Il y a donc nécessairement transformation subjective de tout objet de connaissance. Comme nous l'avons exposé au cours du premier chapitre, la phénoménologie husserlienne propose une solution au problème de la connaissance par la mise en oeuvre particulière de l'intuition qui constitue une forme de connaissance immédiate permettant de saisir "le flux continu de la conscience"<sup>31</sup> sans a priori réflexif. Or, il faut à nouveau souligner que le recours à l'intuition comme procédé de connaissance n'est pas anti-scientifique:

La véritable objectivité scientifique relève du macrocosme, c'est-à-dire de cette confrontation publique par laquelle pressentiments, croyances et convictions intuitivement établis sont rigoureusement soupesés. Il en résulte ce mode de connaissance que nous appelons objectif et scientifique. Mais l'appréhension de cette connaissance n'en demeure pas moins subjective et fait toujours appel à une part d'intuition.<sup>32</sup>

Aussi, on ne peut rejeter l'approche phénoménologique sous prétexte qu'elle repose sur un système qui ne peut être scientifiquement vérifiable car, "si l'on considère les hypothèses successivement formulées au cours de la recherche scientifique, on constate que l'intuition est toujours à l'oeuvre

---

<sup>31</sup> Georges Thinès, Phénoménologie et science du comportement, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1980, p. 54.

<sup>32</sup> Philip Goldberg, L'Intuition, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 22.

lorsqu'il s'agit d'interpréter théoriquement les résultats."<sup>33</sup> De cette façon, "la question de savoir si une méthode est scientifique ou non ne devrait pas être considérée du seul point de vue de la vérification, puisque nous savons que celle-ci implique nécessairement une référence à la réalité et à la vérité".<sup>34</sup> Donc, toute vérification repose inévitablement sur une construction de la conscience, c'est-à-dire une intentionnalité. Pour résumer en des termes différents, disons simplement qu'il ne peut exister de faits purement objectifs. Ainsi, comme le spécifie Mucchielli: "Il découle de cette position philosophique que la tâche des sciences de l'Homme n'est plus d'étudier les "faits", mais les significations; d'étudier les phénomènes en tant qu'ils signifient pour le sujet."<sup>35</sup>

#### 4. Intention et motivation.

Qu'elle soit de nature consciente ou préconsciente, l'intentionnalité est formulée à partir d'entités motivationnelles tantôt rattachées à des besoins physiologiques et tantôt relevant de besoins sociaux ou existentiels. En d'autres termes, ces entités correspondent "à une modification des dispositions affectives du sujet par rapport à son corps propre et par rapport à son environnement immédiat".<sup>36</sup> Par conséquent, hormis les besoins physiologiques innés, tels les besoins de subsistance, de reproduction, de sécurité et de bien-être corporel en général, les motivations résultent de l'interaction sujet-milieu. Elles sont donc suscitées dès la réception

---

<sup>33</sup> Georges Thinès, Phénoménologie et science..., op. cit., p. 161.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Alex Mucchielli, Analyse phénoménologique..., op.cit., p. 16.

<sup>36</sup> Georges Thinès et Agnès Lempereur, Dictionnaire général des sciences humaines, op. cit., p. 621.

d'un stimulus pouvant satisfaire à un besoin ou conduire à l'élaboration d'un besoin. Ainsi, "la motivation suppose l'existence d'un objet prémotivationnel, sa perception, son intégration dans un schéma motivant qui représente une adéquation entre l'individu tel qu'il se vit et la situation telle qu'elle se présente".<sup>37</sup>

##### 5. De l'intention à la cause

Pour le phénoménologue, toute action humaine est significative et doit être perçue comme un phénomène. Sa démarche scientifique se résume donc à découvrir, par des "reconstructions idéales"<sup>38</sup>, "les principes mêmes de la constitution du sens, de l'organisation des significations".<sup>39</sup> De cette façon, Mucchielli affirme que le chercheur doit tenter d'explicitier les systèmes générateurs de sens par l'analyse des structures et, de là, parvenir ultimement à déterminer les principes formateurs de ces structures. Partant, il s'agit pour lui de déterminer le pourquoi et le comment des phénomènes par l'étude de leurs constitutions. Comme nous l'avons expliqué plus haut, cette particularité méthodologique proposée par l'auteur explique en quoi elle est à la fois phénoménologique et structurale.

En accord avec certains principes exposés par Louis Hjelmslev dans Prolégomène à une théorie du langage<sup>40</sup>, la méthode mise de l'avant par Mucchielli nous amène à considérer les phénomènes humains comme des organisations non accidentelles

---

<sup>37</sup> Robert Martin, Contribution à l'étude du concept de motivation, Paris, Librairie Honore Champion, 1977, p. 56.

<sup>38</sup> Ernst Cassirer, op. cit., p. 246.

<sup>39</sup> Alex Mucchielli, op. cit., p. 18.

<sup>40</sup> Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, Paris, Éditions de Minuit, 1971.

de faits gravitant autour de principes directeurs restreints. Par conséquent, les phénomènes sont structurés en termes de dépendances intrinsèques et extrinsèques que nous devons identifier lors de l'application de notre analyse. Les phénomènes apparaissent donc formellement comme des systèmes d'éléments signifiants interreliés qui doivent toujours être situés dans un contexte et être appréhendés "comme les conséquences d'une raison ou comme les effets d'une cause".<sup>41</sup>

Selon Husserl, les multiples sphères de l'activité humaine seraient associées les unes aux autres et pourraient dériver d'une origine fondamentale ou à tout le moins de plusieurs principes fondamentaux. Or, par l'étude phénoméno-structurale de la représentation qui, comme nous l'avons démontré, demeure un phénomène d'étude privilégié pour une herméneutique du comportement, nous tenterons donc de parvenir au "moment intentionnel" ou à l'inconscient structural générique, et cela dans l'espoir de pouvoir définir quelques-uns de ces principes.

#### 6. Peut-on parler d'une structure intentionnelle sociale?

Les études anthropologiques<sup>42</sup> ont permis d'établir qu'un groupe homogène d'individus, possède une "structure intentionnelle". Ces études ont également démontré qu'il y aurait parenté de nature entre la structure intentionnelle de l'individu et celle de la société ou de l'ensemble culturel dans lequel il évolue. La méthode phénoméno-structurale repose sur un tel postulat et permet à celui qui l'utilise de passer du niveau psychologique au niveau culturel ou anthropologique.

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 108.

<sup>42</sup> v. Claude Lévi-Strauss, Race et histoire, Paris, Denoël, 1987.

Au moyen de la méthode d'analyse phénoméno-structurale, qui s'efforce de saisir les mentalités individuelles et sociales, nous avons cherché à remonter à la problématique fondamentale sous-tendant les phénomènes humains. Conséquemment, concernant l'objet de la présente thèse, nous tenterons notamment de démontrer jusqu'à quel point l'univers individuel est perméable au milieu<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Le milieu mentionné est employé dans son sens large puisqu'il est à la fois question des milieux culturel, social, historique et écologique.

## B. Les principes de la méthode d'analyse phénoménologique et structurale

Comme nous l'avons vu précédemment, tout comportement répond à des besoins prégnants structurés au niveau de l'intentionnalité implicite et inattentive de la conscience. La méthode de Mucchielli permettrait d'atteindre ce moment intentionnel. A l'opposé de l'hypothèse formulée par Hjelmslev voulant "qu'à tout processus répond un système qui permette de l'analyser et de le décrire au moyen d'un nombre restreint de prémisses"<sup>44</sup>, Mucchielli aborde la description des phénomènes en tant que données primitives puisque, selon lui, toute abstraction intellectuelle posée a priori comme cadre de référence explicatif des phénomènes ne fait que renforcer la réalité apparente des super-structures, ce qui a pour effet de "stériliser" les sciences humaines:

Contrairement à d'autres méthodes, on ne possède pas de schéma théorique a priori dans lequel on va essayer de faire rentrer les données. Il faut trouver ce schéma. Il ne peut pas ne pas exister, mais ses éléments et leur agencement sont inconnus.<sup>45</sup>

Suivant cette idée, la méthode d'analyse phénoméno-structurale nous invite tout d'abord à comprendre les phénomènes observables (comportement, mythe, rêve, récit imaginaire, représentation, etc.) par la description exclusive de leurs configurations en les situant dans leurs propres contextes puisque leurs complètes significations n'apparaîtront qu'à l'examen de "l'ensemble de tous les éléments présents reliés entre eux".<sup>46</sup> Par conséquent, suivant une des règles fondamentales de la méthode

---

<sup>44</sup> Louis Hjelmslev, op. cit., p. 16.

<sup>45</sup> Alex Mucchielli, op. cit., p. 61.

<sup>46</sup> Ibid., p. 17.

phénoménologique proposée par Husserl, Mucchielli suggère que le savoir théorique du chercheur, au stade de la description, doit être autant que faire se peut mis entre parenthèses afin d'objectiver le plus possible la phase descriptive. A la manière de la phénoménologie, la méthode phénoméno-structurale ne demande donc pas un lourd bagage de connaissances théoriques, elle nécessite plutôt une aptitude particulière d'observation et de description, soit une sorte d'intuition des objets visés, qui est dirigée vers le dévoilement de la logique constructive des phénomènes. Toutefois, de par son héritage en partie structuraliste, cette méthode propose d'enchaîner aux intuitions empiriques et transcendantales une intuition rationnelle ou intellectuelle<sup>47</sup> qui se distingue par sa tendance à révéler des rapports entre les phénomènes. Avec l'approche phénoménologique et structurale, l'intuition est donc mise à profit de façon systématique et méthodique.

L'analyse phénoméno-structurale comporte une succession de démarches visant à systématiser les données résultants de l'observation. En présupposant qu'il existe une cohérence interne motivant les comportements humains, il faut chercher à déterminer la "signification-pour-le-sujet". A ce titre, puisque notre recherche est d'abord concernée par la connaissance d'une intentionnalité ou d'une mentalité sociale, et non de la psychologie individuelle, la "signification-pour-le-sujet" doit être interprétée comme étant la "signification-pour-le-milieu-de-production" auquel l'oeuvre appartient. Par conséquent, les représentations analysées ont été sélectionnées en fonction d'une étude sociale sinon une oeuvre trop individualisée risquait de présenter des résultats trop aléatoires pour s'appliquer à une étude sociologique ou anthropologique du comportement.

---

<sup>47</sup> v. André Lalande, "Intuition", Vocabulaire technique et critique de la philosophie, op. cit., p. 537-543.

Afin d'atteindre la "signification-pour-le-milieu-de-production", il demeure nécessaire de se présenter de façon ouverte devant le phénomène d'intérêt (la représentation du divin) en tentant d'appréhender une intentionnalité en tenant compte de toutes les données présentes du contexte (historique, social, culturel, etc.) dans lequel le phénomène apparaît<sup>48</sup>, et de saisir les invariants qui composent ce même phénomène. La connaissance de ces invariants nous permettra ultérieurement d'atteindre l'essence des phénomènes ou, du moins, leurs composantes fondamentales puisque l'essence est "ce en quoi la chose même m'est révélée dans une donation originaire"<sup>49</sup> dépourvue d'attributs stochastiques. Concrètement, comme nous le verrons plus loin, les invariants seront perçus au moyen de la "méthode de variations" consistant à modifier de façon réelle ou imaginaire, les caractéristiques d'un phénomène donné afin de s'assurer que son essence a été bien saisi. A partir des principes généraux révélés par les invariants, le chercheur sera en mesure de construire un système cohérent rendant compte de la structure de l'objet étudié. Il lui sera alors peut-être possible d'identifier les causes ou les conditions d'apparition de tel ou tel phénomène.

Suivant ces principes méthodologiques, Mucchielli propose que l'analyse phénoméno-structurale se déroule selon six phases successives<sup>50</sup>:

1. La première phase consiste à prendre connaissance de la

---

<sup>48</sup> Etant donné que huit oeuvres analysées sur neuf appartiennent à un passé relativement lointain, nous ne pouvons observer directement le contexte dans lequel elles ont été produites. Nous devons donc, par défaut, nous baser sur les recherches historiques qui ont déjà été effectuées et qui, aujourd'hui, sont considérées comme étant les plus plausibles.

<sup>49</sup> Alex Mucchielli, Analyse phénoménologique..., p. 18.

<sup>50</sup> Ibid., p. 88.

totalité des données avec le postulat que les faits observés auront à répondre d'une ou de plusieurs structures qu'il faudra repérer. L'objet visé (il peut s'agir d'un comportement, d'une attitude, d'un mythe, d'un récit, etc.) est décomposé en unités ou éléments de base simples que l'on devra subsumer au cours des étapes suivantes.

2. Il s'agit en second lieu de regrouper les éléments du corpus ou de l'objet qui, en principe, relèvent d'une structure identique. Ainsi, un mythe sera décomposé en plusieurs sous-unités analogiques, c'est-à-dire des structures, qui pourront être à leur tour réunies sous des ensembles plus généraux.
3. La troisième étape est une systématisation de l'effort de généralisation mis en oeuvre au cours de l'étape précédente. Elle consiste à construire une matrice structurale, sorte de tableau synoptique, dans laquelle les éléments analogiques du corpus ou de l'objet sont regroupés de manière à rendre évidentes les significations similaires.
4. La quatrième phase consiste à formuler un principe général ou un invariant de sens pour chacune des sous-unités analogiques disposées sur la matrice.
5. La dernière étape se veut une synthèse de l'ensemble des principes généraux exprimés au cours de la phase antérieure. Cette problématique générale doit rendre compte de toutes les significations prêtées aux unités et sous-unités qui avaient été déjà formulées. Par conséquent, il s'agit de la structure générale ou globale du phénomène. Elle en est le principe générateur ou le cadre de référence.
6. Afin de vérifier la validité de la structure globale, il reste à appliquer cette dernière à chacune des unités et sous-unités analogiques en vérifiant si le sens général s'en trouve altéré

d'une quelconque façon. Ce faisant, on peut déterminer si le découpage est cohérent, si des recoupements ou des regroupements sont à effectuer à nouveau, si des oublis ont été commis, etc.

Un exemple donné en appendice (append. D) résume assez bien la méthode proposée par Mucchielli. Il s'agit de l'analyse phénoméno-structurale de réponses faites par un jeune garçon à trois planches du test projectif TAT (Thematic Apperception Test) qui en compte un vingtaine au total. Le test consiste à demander au sujet, à qui l'on présente des illustrations vagues, d'imaginer une histoire ayant un début, un déroulement et une fin se rapportant à chacune des planches. Il s'agit donc d'une méthode interprétative permettant de révéler, à partir d'images non-structurées, les prédispositions des individus. En exposant ainsi l'expression imaginaire, ce test vise à dévoiler les schèmes dynamiques qui structurent la personnalité.

C. Application de la méthode d'analyse phénoménologique et structurale à la représentation plastique

L'objet de la présente thèse est double: Démontrer que l'oeuvre d'art peut servir de matériau privilégié en sciences humaines et préciser, par le biais de la représentation plastique du divin, la ou les fonctions sociales du mysticisme.

Notre recherche s'appuie sur le postulat phénoménologique voulant que les univers individuels et culturels soient accessibles aux opérations générales de la conscience. Nous envisageons donc la possibilité d'intuitionner la logique interne, la mentalité, l'essence ou cette Weltanschauung des individus et des sociétés. C'est à partir de l'expression esthétique que nous entendons aborder la découverte de cette vision du monde.

L'étude de la représentation démontre que la clef permettant de déchiffrer l'oeuvre d'art n'est pas intrinsèque à cette dernière et ne peut également découler d'un quelconque système formel; elle se trouve du côté du sujet représentant. En termes phénoménologiques, la logique constitutive de l'oeuvre d'art est déterminée par un acte de conscience qui se situe au-dessous de la conscience réfléchie; il s'agit, comme nous l'avons souligné plus haut, de "l'intentionnalité implicite et innatentive de la conscience."<sup>51</sup>

L'intentionnalité ne peut être saisi directement dans son intériorité. Seul le vécu intentionnel demeure accessible. En conséquence, c'est à travers les propos, les faits et les gestes de l'artiste qu'est décelée la "signification-pour-le-sujet", laquelle mènera à la véritable compréhension de l'oeuvre.

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 16.

Sachant que l'intentionnalité est définie en fonction du rapport de l'individu avec son environnement, il faut nécessairement tenir compte des particularités contextuelles. Ainsi, la méthode d'analyse que nous proposons permet, dans un premier temps, de systématiser en termes de structures les essences intuitionnées au niveau de l'oeuvre d'art et, dans un deuxième temps, de comprendre la problématique fondamentale de cette dernière en précisant, à partir du contexte, l'orientation des structures répertoriées.

En pratique, l'élaboration des structures s'effectue par un repérage d'analogies ou d'invariants de sens puisqu'une structure est, comme nous l'avons déjà souligné, "une construction rationnelle obtenue en tirant un ensemble de dénominateurs communs."<sup>52</sup> Dès lors, notre tâche ne consiste qu'à reconnaître, derrière une série de phénomènes, plusieurs "propositions" analogues qui, une fois combinées, permettront de préciser une intentionnalité. Or, sachant que l'oeuvre d'art constitue un "lieu" de synthèse privilégié de la pensée<sup>53</sup>, son analyse peut servir, dans la mesure où elle permet la détermination de structures prégnantes, à orienter l'intuition de celui ou celle qui tente de découvrir les lignes directrices d'une intentionnalité; voilà d'ailleurs l'aspect primordial que nous ambitionnons de relever et de cautionner.

Afin de bien cerner les lignes directrices d'une intentionnalité, il va de soi que l'analyse d'un seul objet ne saurait être représentative. Par conséquent, avec la méthode phénoméno-structurale, l'interprétation n'atteint une assurance relative qu'au terme d'une série d'analyses ayant pour objet des manifestations liées au phénomène étudié (dans le cadre de cette thèse, il s'agit de neuf oeuvres appartenant à des contextes

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 47.

<sup>53</sup> v. chapitre II.

différents). Or, le réexamen d'un même sujet (la représentation du divin) à différentes époques et dans divers milieux vise à identifier les constantes, s'il y en a, de la représentation mystique et cela en fonction de la méthode de variation dont il est question plus haut.

A l'instar de l'auteur d'une oeuvre d'art, le chercheur procède à partir d'intentions qu'il importe de préciser au départ. Puisque nous utilisons la représentation du divin comme objet d'étude, nous devons tout d'abord orienter nos recherches en fonction des spécificités de celle-ci. Ainsi, il ne s'agit pas d'examiner pour elles-mêmes les oeuvres mais il faut plutôt chercher à atteindre leur sens à travers leurs formes en les considérant a priori comme des objets signifiants construits selon une logique déterminée.

\* \* \*

L'application de la méthode d'analyse à la représentation plastique se déroule selon une suite d'étapes articulées en fonction de deux principales subdivisions: L'analyse des cas particuliers et la synthèse phénoméno-structurale.

#### 1. L'analyse des cas particuliers.

L'étude des cas particuliers débute par l'analyse formelle au cours de laquelle les constituantes plastiques de chaque oeuvre sont notées. L'étape première consiste donc à réduire la représentation en unités de base simples. La segmentation est effectuée par une énumération complète des constituantes de l'oeuvre.

Afin de faciliter une fragmentation exhaustive de l'oeuvre,

nous fournissons une liste de catégories ouvertes<sup>54</sup> qu'il faudra examiner pour chacun des cas analysés. Ces catégories sont de deux ordres: l'un purement plastique et l'autre circonstanciel. Il est à noter que ce dernier ordre ne découle pas directement de la description contextuelle que nous verrons plus loin. Elle a simplement pour objet de circonscrire les limites de l'oeuvre en apportant des précisions générales quant à sa condition et sa destination. Elle peut donc être effectuée en l'absence d'une prise de connaissance approfondie du contexte de production.

a) Catégories plastiques:

- Structure générale de l'oeuvre (ordonnance et équilibre).
- Nature des lignes.
- Nature des formes.
- Nature de la couleur.
- Nature des valeurs.
- Nature de l'espace (perspective).
- Nature du rythme.
- Nature de la touche (peinture).
- Nature de la taille (sculpture).

---

<sup>54</sup> Ces catégories sont tirées des qualités propres à la peinture et à la sculpture qui sont exposées dans: Placide Gaboury, Matière et structure: Réflexion sur l'oeuvre d'art, Paris/Bruges, Desclée de Brouwer, 1967; Rudolf Arnheim, La pensée visuelle, Paris, Flammarion, 1976; et Joseph A. Gatto et col., Exploring Visual Design, Worcester (Massachusetts), Davis Publications Inc, 1987. Considérant qu'il aurait été trop fastidieux de retranscrire ces qualités, nous invitons le lecteur à se référer aux ouvrages précédents sans quoi il demeure difficile, sinon impossible, de saisir correctement la nature des catégories plastiques et circonstancielles dont nous faisons mention.

En outre, il faut préciser que ces catégories ne constituent pas des grilles de lecture a priori. Elles doivent plutôt être considérées comme des unités de perception propres aux représentations plastiques analysées (peintures et sculptures). Sous certains aspects, ces unités pourraient être rapprochées des mots, phrases et parties de phrases des récits (unités de sens littéral) qui servent habituellement de corpus pour les fins d'analyse phéno-méno-structurale. Cependant, à la différence des unités de sens littéral, les unités plastiques - qui constituent les objets nécessaires de la perception - n'ont pas de sens précis ou préétabli. Leurs significations n'apparaissent qu'au terme de l'explicitation du système qui les détermine, soit l'intentionnalité.

- Présence de contraste(s).
- Récurrence d'élément(s).
- etc.

b) Catégories circonstancielle :

- La situation spatio-temporelle de l'oeuvre.
- La composition de l'oeuvre figurative.
- Le sujet de l'oeuvre.
- Le style de l'oeuvre.
- Le matériau de l'oeuvre.
- La fonction de l'oeuvre.
- La destination de l'oeuvre.

Au cours de cette première phase, il s'agit d'éviter tout jugement de valeur et se garder de toute spéculation théorique de manière à saisir l'objet de façon rigoureuse<sup>55</sup>. De plus, les unités de base simples sont notées en fonction des catégories ouvertes. Lors de cette phase, il faut se garder d'établir des regroupements analogiques puisque cette opération relève de l'étape suivante.

Les données recueillies sont ensuite disposées sur une grille dans le but de faire ressortir des regroupements analogiques. Ainsi, les unités qui paraissent présenter une quelconque ressemblance entre elles doivent être enchassées dans des ensembles. C'est à partir de cette étape que l'intuition du chercheur est mise à contribution. Elle demeurera d'ailleurs indissociable des étapes subséquentes. Notons que cette deuxième phase doit être exécutée avec soin puisque les ensembles définis serviront d'axiome pour l'élaboration de l'infrastructure conceptuelle de l'oeuvre. Ces ensembles, qualifiés d'axiomatiques<sup>56</sup>, sont ainsi considérés comme les structures

---

<sup>55</sup> En histoire de l'art, la problématique de la description est de taille. La représentation, éminemment subjective, est actualisée autant chez l'historien qu'au niveau de l'oeuvre qu'il se propose d'étudier. L'induction est donc inévitable dans l'analyse d'une oeuvre d'art, mais le chercheur, conscient de ce fait, saura minimiser les effets de "contamination" en essayant de demeurer le plus près possible de l'objet décrit.

<sup>56</sup> v. Alex Mucchielli, op. cit.

élémentaires de l'oeuvre et seront imbriqués les uns aux autres pour former de nouvelles structures plus englobantes au cours de l'étape suivante. Par ailleurs, il faut mentionner que l'ordre de disposition des ensembles axiomatiques n'est pas prédéterminé. Il relève de la logique personnelle à celui ou celle qui applique la méthode.

La troisième phase de la méthode consiste à classer les différents éléments regroupés au cours de la deuxième phase en unités et sous-unités structurales<sup>57</sup> et à en formuler le sens. Lors de cette étape, nous devons chercher à "subsumer l'unique sous la diversité"<sup>58</sup> en remontant du spécifique au général.

La formulation du sens de chacune des unités et sous-unités structurales doit être assez générale pour englober tous les éléments de l'ensemble mais également assez précise pour ne pas susciter l'équivoque. En outre, puisque les unités sont intuitivement appréhendés, nous suggérons l'utilisation des mots tels que "impression"<sup>59</sup>, "apparence" ou "mise en relief" pour débiter la formulation d'une structure. Par exemple, on pourrait écrire "Impression de stabilité" pour énoncer les unités de base suivantes: oeuvre sculptée dans un énorme bloc de granit-composition statique - composition s'inscrivant dans un rectangle horizontal - lignes rigides - utilisation exclusive d'angles droits - abondance de lignes horizontales - représentation d'un personnage en position assise; ou "Mise en relief de la symétrie" pour décrire les unités qui suivent: position frontale du

---

<sup>57</sup> Il est possible, voire fréquent, que certains ensembles axiomatiques ne puissent être regroupés en unités et sous-unités structurales. Lorsque c'est le cas, ces ensembles axiomatiques doivent être considérés comme des unités structurales.

<sup>58</sup> Alex Mucchielli, op. cit., p. 61.

<sup>59</sup> L'utilisation du mot "impression" n'est pas fortuite. Elle convient avantagement aux descriptifs d'ordre phénoménologique. v. Philip Goldberg, op. cit., p. 104.

personnage - distribution régulière des composantes - similitude des parties opposées de la composition - répartition géométrique des composantes - nette démarcation de l'axe médian de la composition - l'oeuvre est située au centre d'un temple.

Suivant la troisième phase, il s'agit de dégager un principe général sous-tendant toutes les unités et les sous-unités structurales. Ce principe général peut dès lors être considéré comme étant la structure globale déterminant l'ensemble des unités et sous-unités de la représentation. Pour éprouver la validité de la structure globale, c'est-à-dire de son invariabilité, il importe de confronter la structure à chacune des unités et sous-unités structurales en observant s'il ne se produit quelque discordance significative.

Dans le cadre de cette étude, la structure globale se définit comme étant la signification de la divinité chez ceux qui l'ont représentée; en sociologie ou en psychologie sociale on définirait cette structure globale du divin comme étant la "représentation sociale" ou le "schéma représentatif", dans un groupe culturel donné, de la divinité. Toutefois, l'analyse n'est complétée que lorsque nous avons appréhendé synthétiquement l'oeuvre d'art, en dernière partie de l'étude des cas particuliers, avec l'aide d'informations découlant de la description contextuelle. Seules ces informations permettent de décoder les structures dévoilées au cours de l'analyse formelle.

Qu'elle soit réalisée par un ou plusieurs individus, l'oeuvre d'art est fortement corrélative du contexte dans lequel elle a été produite<sup>60</sup>. De fait, l'artiste est grandement influencé par ses conditions extérieures qui, comme nous l'avons vu plus haut, agissent directement sur son intentionnalité,

---

<sup>60</sup> v. Jacques Macquet, Introduction to Aesthetic Anthropology, op. cit.

laquelle sert notamment de moteur à toute activité créatrice. L'oeuvre d'art est donc le résultat d'un processus constructif issu d'une relation sujet-milieu. Par conséquent, la représentation ne peut être entièrement comprise sans la connaissance du code<sup>61</sup> qui le gouverne et qui se situe, en majeure partie, au niveau du contexte de production. D'ailleurs, dans le cas de la présente étude, il s'agit d'établir la signification des oeuvres dans les milieux de production car leur sens, vu les périodes historiques en cause, est particulièrement tributaire du contexte et sans doute peu révélateur de la psychologie individuelle des artistes. L'étude se poursuit donc par la description succincte des contextes géographique, historique, social, religieux et esthétique de l'oeuvre<sup>62</sup>. Au cours de cette étape, nous devons être attentifs aux conditions entourant l'apparition d'une oeuvre tout en précisant la place qu'elle occupe au sein d'une société ainsi que les raisons ayant motivé son inclusion au corpus.

Concluant l'aperçu de l'oeuvre individuelle, la synthèse du résultat des études contextuelles et formelles promet de révéler le sens profond de l'oeuvre<sup>63</sup>. Elle sert en même temps de caution pour l'analyse formelle.

---

<sup>61</sup> La notion de code est employée dans le sens de système cohérent de significations ou fonction symbolique.

<sup>62</sup> Nous avons cru bon de commencer par l'analyse formelle afin d'éviter le plus possible de faire coïncider inconsciemment ses résultats avec les informations qui auraient été recueillies au cours des recherches portant sur le contexte de production. Incidemment, le choix des oeuvres a été effectué au début des recherches historiques, c'est-à-dire avant l'étude, des milieux d'où sont issues les oeuvres.

<sup>63</sup> Puisque chacune des neuf oeuvres composant le corpus a été sélectionnée en fonction de son exemplarité par rapport à un contexte donné, nous supposons que le sens profond de chaque représentation procède d'une mentalité socio-culturelle.

## 2. La synthèse phénoméno-structurale.

La synthèse phénoméno-structurale a pour but de dégager des traits communs à l'ensemble du corpus puisque toute analogie est susceptible de révéler les éléments d'une matrice structurale commune. En termes pratiques, la synthèse phénoméno-structurale est abordée par le regroupement en un tableau comparatif des unités de base et sous-unités structurales qui seraient apparues plus d'une fois lors des analyses formelles. De manière à dégager les particularités les plus fréquentes de l'oeuvre, les unités sont disposées par ordre décroissant d'occurrence; afin d'éviter la répétition, les unités isomorphes doivent être regroupées sous une même dénomination. Par la suite, sur le tableau qui aura ainsi pris forme, il s'agira de noter aux endroits appropriés l'incidence, le cas échéant, des diverses unités. Ceci permettra d'isoler les oeuvres analogues susceptibles de servir de base lors de la troisième étape, c'est-à-dire celle du rapprochement des oeuvres avec leurs contextes.

A l'instar de l'étape précédente, la synthèse se déroule par le regroupement d'unités significatives découlant des descriptions contextuelles. Résumées sous forme de phrases simples, les unités sont disposées sur un tableau comparatif semblable à celui réalisé au cours de la première partie. Cette phase vise à déterminer si certaines particularités contextuelles conditionnent nécessairement la présence de telle ou telle caractéristique dans l'oeuvre, qu'elle soit d'ordre formel ou conceptuel.

La troisième étape consiste à comparer les tableaux réalisés lors des phases précédentes afin de déterminer si certaines unités contextuelles correspondent à des unités d'ordre représentatif. Cette phase fournira de précieuses données pour l'élaboration de la structure fondamentale.

La quatrième et dernière étape de la synthèse phénoméno-structurale est celle qui permettra, à partir des données recueillies au cours des phases antérieures, d'élaborer un ou plusieurs systèmes théoriques pouvant définir la structure fondamentale, si tant est que celle-ci existe, de la représentation du divin.

La mise au jour de la structure fondamentale s'effectue en deux temps. Premièrement, il s'agit de définir une structure globale pouvant s'appliquer à chacune des analyses formelles à l'aide des unités apparaissant de manière constante ou presque au niveau du premier tableau comparatif<sup>64</sup>. Deuxièmement, puisque le sens d'une oeuvre ou, en l'occurrence, d'un groupe d'oeuvres d'ascendant thématique analogue (la représentation plastique du divin) n'apparaît pleinement qu'à la lumière du contexte, la structure globale exposée en première partie est appliquée à l'ensemble des contextes de manière à la comprendre, la vérifier et éventuellement la rectifier. C'est également à cette phase ultime que nous pourrions nous assurer de la cohérence des conclusions découlant des analyses de cas particuliers.

---

<sup>64</sup> Nous avons choisi de ne tenir compte que des unités étant apparues plus de cinq fois sur neuf, soit entre 78 % et 100%.

## D. Détermination du corpus

Le choix des oeuvres a été effectué en tenant compte de leur exemplarité stylistique et de la place privilégiée qu'elles ont occupée parmi les représentations apparentées. Lorsqu'il s'est avéré impossible de relier certaines oeuvres à un style, notre choix s'est arrêté sur les représentations qui exercèrent une influence sur le développement de l'art sacré.

### 1. Caractéristiques physiques.

- a. Nous avons sélectionné des oeuvres ne faisant pas partie intégrante d'une autre pièce (ex: diptyque, triptyque...)
- b. Nous avons sélectionné des oeuvres complètes en soi (par exemple, les oeuvres sélectionnées ne devaient pas être un détail ou un fragment d'oeuvre).

### 2. Caractéristiques iconographiques.

- a. Nous avons sélectionné les représentations de l'Être absolu des religions monothéistes, ou de la plus haute divinité des religions polythéistes.
- b. Dans certains cas, faute de ne pouvoir satisfaire au critère a. nous avons choisi la représentation de la divinité ou de la déité la plus importante après la divinité suprême.
- c. Enfin, lorsque nous ne pouvions satisfaire aux critères a. et b., nous avons choisi d'analyser une oeuvre qui, au cours de sa période de production, a souvent fait l'objet de sentiments ou de cultes de nature mystique.

## E. Le corpus

Nous dressons ici la liste détaillée des neuf oeuvres d'art sélectionnées pour fin d'analyse. Chacune des oeuvres a été choisie en fonction des critères exposés en D. Il est à noter que la séquence dans laquelle les oeuvres sont énumérées ne reflète pas une chronologie absolue. L'ordre correspond plutôt à des regroupements thématiques: les quatre premières oeuvres analysées proviennent de cultures dites "primitives" tandis que les suivantes appartiennent à des sociétés dites "évoluées". Nous avons effectué cette distinction afin de déterminer s'il existe une différence significative entre ces deux formes d'organisation sociale en ce qui a trait à la représentation du divin. Cette distinction s'appuie sur la thèse de l'ethnologie évolutionniste<sup>65</sup>.

## 1. L'Australie aborigène

Année: 1986

Période: Australie traditionnelle

Lieu: Australie; Désert central; Yuendumu

Religion: Ancestrisme walbiri

Artiste: Darby Jampijinpa

Médium: Acrylique sur toile

Dimension: 145,3 cm. x 94,2 cm.

Titre: The Burrowing Skink Dreaming at Parrikirlangu

## 2. L'Amérique du Sud pré-incasique

Année: Entre 300 et 1000 ap. J.-C.

Période: Pré-Incasique

Lieu: Amérique du sud; Colombie; San Augustin

Religion: Inconnue

Artiste: Inconnu

Médium: Sculpture en ronde-bosse taillée dans la pierre

Dimension: 1,76 m.

Titre: Dieu Soleil


---

<sup>65</sup> v. A.- C. Taylor, "Primitif", Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 600.

## 3. La Polynésie aborigène

Année: XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle après J.-C.  
Période: Polynésie traditionnelle  
Lieu: Polynésie; Iles Marquises  
Religion: Polythéisme polynésien  
Artiste: Inconnu  
Médium: Sculpture en ronde-bosse  
Dimension: 15 cm.  
Titre: Tiki

## 4. L'Afrique pahouine

Année: XIX<sup>e</sup> siècle après J.-C.  
Période: Afrique traditionnelle  
Lieu: Afrique; Gabon  
Religion: Ancestrisme pahouin  
Artiste: Inconnu  
Médium: Sculpture en ronde-bosse sur bois dur avec ajouts de  
pièces métalliques  
Dimension: 47 cm.  
Titre: Tête de Reliquaire Fang

## 5. La Grèce antique

Année: c. 438 à 430 av. J.-C.  
Période: Grèce classique  
Lieu: Grèce; Olympie  
Religion: Polythéisme grec  
Artiste: Phidias  
Médium: Sculpture chrysléphantine  
Dimension: 14 mètres environ  
Titre: Zeus Olympien

## 6. L'Inde bouddhique

Année: II<sup>e</sup> siècle après J.-C.  
Période: Bouddhisme Mahàyàna  
Lieu: Inde; Gandhàra  
Religion: Bouddhisme Mahàyàna  
Artiste: Inconnu  
Médium: Sculpture en ronde-bosse taillée dans la pierre  
Dimension: 85 cm.  
Titre: Bouddha Prèchant

## 7. L'Italie médiévale

Année: Commencée en 1148 ap. J.-C.  
Période: Moyen âge

Lieu: Sicile; Cefalù  
Religion: Christianisme; Catholicisme romain  
Artiste: Inconnu  
Médium: Mosaïque  
Dimension: Plusieurs mètres  
Titre: Christ Pantocrator

8. L'Italie de la Renaissance

Année: 1428  
Période: Renaissance italienne  
Lieu: Italie; Florence  
Religion: Christianisme; Catholicisme romain  
Artiste: Masaccio  
Médium: Fresque  
Dimension: 680 x 475 cm.  
Titre: La Sainte-Trinité

9. L'Italie du Baroque

Année: c. 1640  
Période: Baroque  
Lieu: Italie  
Religion: Christianisme; Catholicisme romain  
Artiste: Guido Reni  
Médium: Huile sur toile  
Dimension: 261 x 174 cm.  
Titre: Le Christ Crucifié

F. Résumé des étapes de la méthode phénoménologique et structurale adaptées à l'analyse de la représentation plastique du divin

Afin de faciliter l'application de la méthode d'analyse, nous résumons ici, sous forme schématique, les étapes de la méthode qui sont décrites en détail de la page 94 à la page 101 du présent chapitre.

1. Analyse des cas particuliers.

a. Analyse formelle (Réalisation d'une grille structurale).

- 1) Prise de connaissance de la totalité de l'oeuvre en la morcelant en unités de base simples.
- 2) Regroupement des unités de base simples en ensembles axiomatiques, c'est-à-dire en blocs analogiques.
- 3) Classement des ensembles axiomatiques en unités et en sous-unités structurales.
- 4) Formulation d'une structure globale tenant compte de toutes les unités et sous-unités structurales de l'oeuvre.

b. Description contextuelle.

- 1) Description succincte et concise des milieux géographique, historique, social, religieux et esthétique de l'oeuvre.
- 2) Exposition des facteurs ayant motivé le choix de la représentation comme oeuvre représentative d'une période.

c. Synthèse.

Synthèse de l'analyse formelle et de la description contextuelle en vue d'établir la signification fondamentale de l'oeuvre pour son milieu de production.

## 2. Synthèse phéno-méno-structurale.

### a. Synthèse formelle.

Regroupement en un tableau comparatif des unités apparues plus d'une fois lors des analyses formelles des cas particuliers en fonction de l'incidence.

### b. Synthèse contextuelle.

Regroupement en un tableau comparatif des descriptions contextuelles individuelles présentant des caractères analogiques en ensembles isomorphes.

### c. Comparaison oeuvres-contextes.

Rapprochement des oeuvres aux contextes en vue de déterminer si les groupements d'oeuvres réalisés en "a" sont analogues aux groupements contextuels effectués en "b". Cette étape permettra de vérifier si certaines caractéristiques de nature contextuelle génèrent nécessairement un type particulier de représentation.

### d. Élaboration de la structure fondamentale.

i. Élaboration d'une matrice structurale ou d'une structure commune pour l'ensemble des oeuvres à partir des unités les plus constantes répertoriées lors de la synthèse formelle.

ii. Application de la structure globale formelle à l'ensemble des contextes afin d'établir la structure fondamentale de la représentation du divin.

## CHAPITRE IV

### Mysticisme et adaptation

"(...) une science ne saurait faire évanouir la réalité à laquelle elle s'applique, et par cela seul qu'elle s'y applique. Pourquoi la religion ferait-elle exception? La religion est un fait; elle a subi, pendant des siècles, l'épreuve de l'histoire. On peut donc être assuré par avance qu'elle n'est pas une pure fantasmagorie, mais correspond à quelque chose dans le réel. Le seul problème que puisse poser la science est de savoir quelle est la réalité qu'elle exprime; mais cette réalité existe. Sans doute, on se représente vulgairement le sacré comme quelque chose d'irrationnel, de mystérieux qui échappe à la science. Mais c'est là un préjugé que rien ne justifie."

Émile Durkheim, "Science et religion",  
Bulletin de la Société Française de  
Philosophie, vol. 9, 1909, p. 57.

### A. Qu'est-ce que le mysticisme?

Le mysticisme, en tant qu'"ensemble des croyances et des pratiques se donnant pour objet une union intime de l'homme et du principe de l'être (divinité, etc.)"<sup>1</sup>, est sans doute un des phénomènes les plus difficiles à aborder de façon rationnelle; par essence, le mysticisme est mystère. En lui-même, le mysticisme n'est cependant pas irrationnel. Sa cohérence intrinsèque est indubitable. Judicieusement, Rudolf Otto<sup>2</sup> a énuméré certains principes qui caractérisent la logique interne de toutes mystiques ou religions. Fréquemment reprise par ceux qui tentent de définir le mysticisme, cette chaîne de préceptes comprend trois maillons: Premièrement, l'idée du divin ou du sacré, c'est-à-dire tout ce qui fait l'objet d'un sentiment religieux, ne peut être démontrée de façon rationnelle; deuxièmement, le mystère religieux doit demeurer insondable, donc; troisièmement, le mysticisme utilise essentiellement le langage symbolique dans le but de garder l'intégrité du mystère divin. Par conséquent, l'étude des fondements de la religion est rendue difficile de par la nature de son objet, puisque le sacré apparaît à l'humain comme une réalité possédant en elle-même ses propres principes d'existence.

Malgré le fait que le sacré n'invite pas à la connaissance rationnelle, plusieurs chercheurs ont tout de même tenté de percer le secret de sa présence parmi les plus importantes manifestations humaines. Par exemple, Freud<sup>3</sup>, Bergson<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Paul Robert et col. "Mysticisme", Le Grand Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 1985, tome VI, p. 670.

<sup>2</sup> v. Rudolf Otto, Le Sacré: l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969 (1929).

<sup>3</sup> v. Sigmund Freud, L'Avenir d'une illusion, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 (1927).

Durkheim<sup>5</sup> et Jung<sup>6</sup> ont cherché à assimiler le sacré à "une invention de l'imagination humaine".<sup>7</sup> D'autres savants intéressés par la religion tels Piaget<sup>8</sup>, Bovet<sup>9</sup>, Pohier<sup>10</sup> et Vergote<sup>11</sup> ont plutôt tâché de relier plus spécifiquement la pensée mystique à un mode particulier de raisonnement qui résulterait d'une recherche d'équilibration cognitive et sensible. Enfin, pour certains tel Adler<sup>12</sup>, l'idée de Dieu est simplement la concrétisation et l'interprétation de la reconnaissance humaine du concept de grandeur et de perfection.

Hormis les nombreuses opinions, parfois divergentes, quant aux origines probables de la foi, la plupart s'accordent en affirmant que le sacré est le produit de "besoins psychiques"<sup>13</sup>,

---

<sup>4</sup> v. Henri Bergson, Oeuvres: Les deux sources de la morale et de la religion, Paris, Presses Universitaires de France, 1963 (1936).

<sup>5</sup> v. Émile Durkheim, "Science et religion", loc. cit.

<sup>6</sup> v. Carl Gustav Jung, Mysterium Conjunctionis: ..., op. cit.

<sup>7</sup> Jean-Jacques Wunenberger, Le Sacré, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 90.

<sup>8</sup> v. Jean Piaget, La Représentation du monde chez l'enfant, op. cit.

<sup>9</sup> v. Pierre Bovet, Le Sentiment religieux et la psychologie de l'enfant, op. cit.

<sup>10</sup> v. J.- M. Pohier, Psychologie et théologie, op. cit.

<sup>11</sup> v. Antoine Vergote, Psychologie religieuse, op. cit.

<sup>12</sup> v. Mortimer J. Adler et Seymour Cain, Religion and Theology, Chicago, Encyclopedia Britannica, 1961.

<sup>13</sup> v. Jean Jacques Wunenberger, op. cit.

qu'on les dise innés ou acquis. A cet effet, Webb<sup>14</sup> rapporte qu'un nombre important de chercheurs (Dunlap, 1946; Farmer, 1954; Horton, 1931; Mc Dougall, 1934; Patterson, 1925 et plusieurs autres) ont remarqué que plusieurs besoins sont satisfaits à travers le comportement religieux. Comme nous le verrons au cours de ce chapitre, ce comportement apparaît effectivement comme une nécessité à la fois psychologique et sociale.

Généralement, la religion est définie comme étant l'ensemble des rapports rituels, issus d'une même communauté morale, unissant le croyant et un principe conçu comme transcendant, qu'il soit personnifié ou non. La religion présuppose donc la reconnaissance, par le pratiquant, d'un pouvoir supérieur dont il dépend et que l'on pourrait nommer le sacré. Quelles peuvent être les raisons motivant l'individu à percevoir la présence d'une réalité transcendante et de quelle façon cette perception se manifeste-t-elle? Un grand nombre de chercheurs s'intéressant aux phénomènes religieux ont tâché de répondre à ces questions.

Considérant l'ampleur des recherches effectuées dans ce domaine, nous avons tenté de résumer les principales hypothèses concernant les origines, le pourquoi et la nature du sacré.

L'étude du comportement religieux a été abordée selon plusieurs perspectives allant de la psychanalyse à l'examen purement historique en passant par la psychologie, l'anthropologie, la philosophie et, bien entendu, la théologie. En remontant aux sources historiques, Paul Chalus<sup>15</sup> a démontré, à partir d'exemples concrets fournis par l'archéologie, que les

---

<sup>14</sup> v. Sam C. Webb, "An Exploratory Investigation of Some Needs met Through Religious Behavior", Journal for the Scientific Study of Religion, n° 5, 1965, p. 51-58.

<sup>15</sup> v. Paul Chalus, L'Homme et la religion: Recherches sur les sources psychologiques des croyances, Paris, Éditions Albin Michel, 1963.

plus anciennes traces d'activité mystique remontent au Paléolithique. Les représentations plastiques et les objets découverts autour et à l'intérieur des gîtes des communautés de l'âge de pierre ainsi que les vestiges de leurs sépultures démontrent que l'individu ritualisait l'essentiel de ses préoccupations. Celles-ci étaient vraisemblablement au nombre de trois, à savoir les besoins de subsistance et de reproduction et le malaise créé par le destin fatal de tout individu. Or, c'est au sein de cette triade d'intérêts que l'on percevait les signes d'une puissance surnaturelle que Chalus a défini comme des "théophanies", c'est-à-dire des manifestations du divin.

D'après Chalus, l'origine des théophanies serait à situer globalement au niveau du besoin fondamental de sécurité qui amènerait l'humain, par une forme de projection compensatoire, à conférer une puissance mystique à certains objets et aspects du monde extérieur. Ainsi, l'adoration qu'il porte au soleil, au vent, aux plantes, aux animaux, etc., est effectuée afin d'assurer sa "sécurité intérieure et même matérielle à laquelle il aspire, de combler l'anomalie qu'il sent, et dont il souffre, dans les rapports de son être profond et de sa condition, en un mot de lui donner le moyen d'atteindre l'équilibre psychique dont il a besoin".<sup>16</sup> Les différentes formes prises par les théophanies seraient reliées à la nature des nécessités auxquelles l'individu doit subvenir et au genre de groupe dans lequel il évolue et quelquefois même à "la fonction qu'il remplit dans celui-ci".<sup>17</sup>

Poursuivant sur sa lancée, Paul Chalus remarque que les théophanies "s'imposent" à l'individu conformément à trois modalités circonstanciées: 1) Leur propriété est saisie intuitivement et ne résulte pas d'un raisonnement logique. 2)

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 429.

<sup>17</sup> Ibid., p. 431.

Elles sont considérées comme appartenant à une réalité mystique et cela de façon généralement collective. 3) Les théophanies sont constituées par des objets ou des phénomènes réels perceptibles par les sens et non pas conçues d'une manière purement imaginaire. Enfin, Chalus est convaincu de la présence d'archétypes instinctifs qui justifieraient l'existence de théophanies universelles. Plus encore, arborant toujours l'étendard jungien stipulant que l'imaginaire religieux serait issu d'archétypes innés universels, il admet la possibilité de l'existence d'un "inconscient collectif" qui agirait dans toute activité mystique. Toutefois, malgré cette apparente adhésion à une conception innéiste du comportement religieux, Chalus admet que la question du besoin général d'équilibre est à la base du mysticisme et que la croyance religieuse ne peut s'édifier qu'à partir du vécu individuel. Par conséquent, le contexte historique justifie, selon lui, la transformation des théophanies et des cultes en général. D'ailleurs, la genèse des activités religieuses procède, selon lui, de la combinaison de deux facteurs: le changement des conditions physiques, ethniques et économiques dans lesquelles l'individu évolue ainsi que des modifications dans l'interprétation des théophanies résultant de la croissance de la réflexion individuelle et sociale. En relation avec ce précepte, les ethnologues nous font remarquer qu'au cours de l'histoire, les dieux se sont métamorphosés au rythme des changements des besoins humains. Ne se satisfaisant plus d'anciennes divinités, les peuples ont graduellement modifié leur religion en adoptant de nouveaux dieux et en transformant les règles cultuelles. En dépit de ce fait, "l'homme n'a pas conscience d'avoir inventé ce langage que représente la religion. Il a l'impression que c'est le monde lui-même qui parle cette langue".<sup>18</sup> Vraisemblablement, la religion apparaît alors comme

---

<sup>18</sup> Jean Suret-Canale et col., La Naissance des dieux, Paris, Éditions de l'Union Rationaliste, 1966, p. 59.

profondément et "indissolublement liée à l'effort fait par l'homme pour construire un monde qui ait une signification".<sup>19</sup>

Ces remarques nous amènent à envisager la religion au même titre que les autres domaines de l'activité humaine, c'est-à-dire en tant qu'activité motivée, perméable et mobile. Par conséquent, la nature de l'activité religieuse varie en fonction des changements individuels et sociaux. Or, puisqu'il y a "transformation", l'étude historique est nécessaire à la compréhension de l'humanité. De fait, non seulement les comportements sont logiquement ordonnés, mais toute genèse possède une structure significative que le chercheur doit mettre en lumière s'il désire en connaître les sources.

Empruntant la même voie que Paul Chalus, d'autres chercheurs ont démontré l'indissolubilité de l'histoire et de la religion. Théologien bien connu, Eliade<sup>20</sup> soutient que tout phénomène religieux est avant tout un phénomène historique puisque la religion s'inscrit toujours dans un contexte culturel, social, économique et politique. Appuyant cette notion, Ries<sup>21</sup> voit la religion comme un phénomène exclusivement social. Administrant le sacré et assurant par ricochet une certaine stabilité sociale, la religion est, comme il l'indique, nécessaire à l'équilibre de la vie collective. Les dieux apparaissent donc comme d'importants "régulateurs sociaux"<sup>22</sup>. A cet effet, un survol de l'histoire de l'humanité nous démontre, comme nous le

---

<sup>19</sup> Julien Ries, Les Chemins du sacré dans l'histoire, Paris, Aubier, 1985, p. 83.

<sup>20</sup> v. Mircea Eliade, Images et symboles, Paris, Gallimard, 1952.

<sup>21</sup> v. Julien Ries, op. cit.

<sup>22</sup> Jean Suret-Canale et col., op. cit., p. 63.

font judicieusement remarquer Klauber<sup>23</sup> et Malev<sup>24</sup>, que les demandes de la société et celles de la religion coïncident d'une manière générale.

Toute la vie collective semble donc s'exprimer à travers la religion. Le totem, l'objet sacré ou le dieu serait, selon Durkheim<sup>25</sup>, la projection concrétisée de la conscience collective s'identifiant à une entité ayant le pouvoir de rallier les individus. Par conséquent, le sacré s'infiltré au coeur d'une culture et agit profondément sur la nature des conduites sociales. De nombreux exemples le démontrent. Notamment, chez les sociétés "prélogiques"<sup>26</sup>, l'action de l'individu sur le réel est baignée de magie. La forme, l'emplacement et l'orientation des demeures, les vêtements, le maquillage, l'art, les jeux, le langage, etc. sont autant de faits qui dénotent le pouvoir générateur de la pensée mystique. Plus encore, le sacré serait, pour certains, à l'origine de la société. Adoptant cette position, Bergson<sup>27</sup> soutient que la religion est nécessaire à l'existence même de toute société et que sa présence est "logiquement" déterminée dans le processus de l'évolution biologique. En effet, voyant dans les règles et la morale religieuse une

---

<sup>23</sup> v. John Klauber, "Notes on the Psychical Roots of Religion, with Particular Reference to the Development of Western Christianity", International Journal of Psycho-Analysis, vol. 55, n° 2 (1974), p. 257-259.

<sup>24</sup> v. Milton Malev, "Discussion of the Paper by John Klauber on Psychical Roots of Religion", International Journal of Psycho-Analysis, vol. 55, n° 2 (1974), p. 257-259.

<sup>25</sup> Cité par Jean-Jacques Wunenberger, op. cit.

<sup>26</sup> Cherchant à éliminer tout préjugé pouvant s'adjoindre au terme "primitif" et suivant l'exemple de Lévy-Bruhl, nous avons préféré remplacer l'expression "pensée primitive" par "pensée prélogique" qui se caractérise globalement par la croyance marquée qu'a l'individu en l'existence d'un monde parallèle invisible et surnaturel avec qui il peut communiquer et participer.

<sup>27</sup> Cité par Jean-Jacques Wunenberger, op. cit.

transposition de l'instinct purement adaptatif de l'animal, il perçoit la religion au sein d'un continuum biologique. Comme il l'explique, en se substituant à l'instinct animal, l'intelligence humaine, bien qu'elle permette une plus grande possibilité d'adaptation, diminue en même temps la protection fournie par "la force de socialisation"<sup>28</sup> qui est omniprésente chez l'animal. Or, selon Bergson, la religion serait le principal "palliatif" à la dissolution de la force de socialisation. Faisant obstacle aux tendances égoïstes intensifiées par l'intelligence, la religion institue des mythes, des rites et des interdits qui rassurent l'individu contre l'imprévisible du monde physique.

En tentant d'expliquer les actes humains conscients par des mécanismes affectifs inconscients, des pulsions infantiles refoulées, Freud<sup>29</sup> a justifié la genèse du sacré et de la religion par une double relation oedipienne au père. Selon lui, l'attachement libidinal au père constituerait la source de tout cérémonial et rituel religieux. En d'autres termes, Freud propose que Dieu n'est que le père exalté. Toute la gloire attribuée à Dieu prendrait ses racines dans les impressions qu'a l'enfant dans le pouvoir absolu de son père. C'est donc à partir de ce postulat que Freud s'est appliqué à l'analyse du rapport au père pour élucider le phénomène religieux.

Depuis Freud, un nombre important de chercheurs s'est intéressé à l'enfance et à son incidence probable sur le développement du comportement religieux. Ayant constaté que "l'univers dans lequel on situe Dieu a la même tonalité affective que celui dans lequel on vise les parents"<sup>30</sup>, plusieurs ont

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 92.

<sup>29</sup> v. Sigmund Freud, Totem et tabou, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979.

<sup>30</sup> Pierre Bovet, op. cit., p. 38.

observé la présence d'analogies entre les images parentales et les images du divin.

Nelson et Jones<sup>31</sup> furent probablement les premiers à mettre en rapport de façon expérimentale, à partir de la "Technique-Q", l'image de Dieu avec celle des parents. Utilisant une série de propositions décrivant des sentiments rattachés respectivement à la mère, au père et à Dieu, ils révélèrent que l'image de Dieu est davantage construite à partir d'états affectifs associés à la mère qu'à ceux du père. Les résultats de cette étude provoquèrent un certain remous puisqu'ils furent les premiers à infirmer directement la thèse freudienne voulant que Dieu soit essentiellement le père sublimé.

Reprenant l'étude de Nelson et Jones en utilisant des groupes de sujets plus homogènes, Strunk<sup>32</sup> parvint à des résultats plus différenciés. Il observe que, en général, les deux entités parentales composent l'image de Dieu avec cependant une légère prédominance avec l'image maternelle. Toutefois, il remarque que la corrélation Dieu-Père l'emporte quelque peu sur la corrélation Dieu-Mère chez les sujets féminins.

Les études de Nelson, Jones et Strunk incitèrent un bon nombre de chercheurs à développer cette forme d'investigation en tentant d'améliorer le contrôle des variables. C'est ainsi qu'on vit apparaître une suite de recherches, menées en particulier en Belgique autour des universités de Bruxelles et de Louvain, qui se donnèrent comme objectif d'élucider les composantes affectives qui sont associées à la représentation du divin.

---

<sup>31</sup> v. Marven O. Nelson et Edward Morris Jones, "An application of the Q-Technique to the Study of Religious Concepts", Psychological Reports, vol. 3, 1957, p. 293-297.

<sup>32</sup> v. Orlo Strunk, "Perceived Relationships Between Parental and Deity Concept", Psychological Newsletter, vol. 10, 1959, p. 222-226.

Godin et Hallez<sup>33</sup> dénotèrent une corrélation plus fréquente de la représentation de Dieu avec l'image maternelle lorsqu'il s'agit des hommes et à l'inverse lorsqu'il s'agit des femmes. Par ailleurs, ils ont également remarqué une tendance voulant que la représentation de Dieu soit reliée aux autorités parentales préférées<sup>34</sup>. Ils démontrent que, lorsqu'aucune préférence pour l'un ou l'autre des parents n'était notée chez l'individu, aucune corrélation ne s'établissait entre le concept de la divinité et le Dieu/Père ou le Dieu/Mère.

Pour sa part, Vergote<sup>35</sup> seul et avec Aubert<sup>36</sup>, a également tenté de découvrir laquelle des deux images parentales est associée au concept de Dieu. Il conclue que l'image paternelle est davantage conférée à la représentation de Dieu malgré qu'elle ne soit pas exclusive:

God is not exclusively a paternal being. As the harmony of contrast, the dynamic synthesis of human polarities, God is also the being who contains the maternal values of satisfaction of desires and affective security.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> v. André Godin et Monique Hallez, "Parental Images and Divine Paternity: From Religious Experience to a Religion", Lumen Vitae, Loc. cit.

<sup>34</sup> Une étude de Marven O. Nelson, "The Concept of God and Feelings Toward parents", Journal of Individual Psychology, vol. 27, 1971, p. 46-49. parvint plus tard à des résultats relativement similaires.

<sup>35</sup> v. Antoine Vergote et col., "Concept of God and Parental Images", Journal for the Scientific Study of Religion, vol. 8, n° 1 (1969), p. 79-87.

<sup>36</sup> v. Antoine Vergote et Catherine Aubert, "Parental Images and Representation of God", Social Compass, vol. 19, n° 3 (1972), p. 431-444.

<sup>37</sup> Antoine Vergote et col., "Concept of God...", loc. cit., p. 86.

Sans exclure les qualités paternelles du concept de Dieu, des recherches plus récentes, comme celles de Klauber<sup>38</sup> et de Tamayo et Dugas<sup>39</sup>, continuent de souligner la prépondérance des traits maternels dans la représentation du Divin. Considérant que le cadre culturel influe sur la représentation de Dieu, Tamayo et Desjardins<sup>40</sup> observent cependant que la tendresse, soit l'attribut de la mère, constitue le facteur fondamental de l'image divine alors que l'autorité et de fermeté, attributs paternels, composent les facteurs secondaires du concept de Dieu. Il en va de même pour d'autres études<sup>41</sup> où l'on note que la représentation du père semble généralement moins dépendante du concept de Dieu que celle de la mère.

Pour terminer ce bref survol, signalons que de plus récentes recherches portant sur l'influence des traits parentaux sur le concept de Dieu, telles que celles de Justice et Lambert<sup>42</sup> et

---

<sup>38</sup> v. John Klaubert, loc. cit.

<sup>39</sup> v. Alvaro Tamayo et Albert Dugas, "Fonction symbolique des images parentales et représentation de Dieu", La Revue, vol. 7, 1974, p. 73-83.

<sup>40</sup> v. Alvaro Tamayo et Léandre Desjardins, "Concept of God and Parental Images", Journal for the Scientific Study of Religion, vol. 8, n° 1 (1976), p. 79-87.

<sup>41</sup> v. Alfred Vanesse, "Langage religieux et relation à la mère", Lumen Vitae, vol. 32, 1977, p. 301-311; Alvaro Tamayo et Albert Dugas, "Conceptual Representation of Mother, Father and God According to Sex and Field Study", The Journal of Psychology, vol. 97, 1977, p. 79-85; Alvaro Tamayo, "Représentation parentale et religion", Psychologica Belgica, vol. 24, n° 1 (1984), p. 55-62.

<sup>42</sup> v. William C. Justice et Warren Lambert, "A Comparative Study of the Language People Use to Describe the Personalities of God and Their Parents", Journal of Pastoral Care, vol. 40, n° 2 (1986), p. 166-172.

Birky et Ball<sup>43</sup> appuient toujours l'idée que Dieu est représenté à partir du modèle parental, même lorsque l'image du père et l'image de la mère ne sont pas associées de façon significative au concept de Dieu:

Both the previous and the present research findings support the assertion that God can be conceptualized by people's relationships with their parents.<sup>44</sup>

En regard de l'ensemble des études précédentes, l'image parentale ne peut donc être dissociée du concept de Dieu et, conséquemment, de la pensée religieuse en général. De ce fait, il demeure vraisemblable que le sentiment religieux résulte d'une transposition de l'amour filial sur une entité transcendante.

Attribuant également l'apparition du sentiment religieux à une transposition de l'adoration filiale sur un être transcendant, qu'il soit purement imaginaire ou socialement acquis, Piaget<sup>45</sup>, Bovet<sup>46</sup> et Pohier<sup>47</sup>, pour ne citer que ceux-là, affirment que l'imitation du milieu ambiant ne joue aucun rôle dans l'éclosion de l'expérience mystique. Ils sont convaincus que le comportement mystique est spontané chez l'enfant. Selon eux, ce serait la dévotion de l'enfant envers ses parents qui serait "le prototype des sentiments religieux et l'origine des dogmes théologiques".<sup>48</sup> Le déplacement de l'amour filial vers

---

<sup>43</sup> v. Ian Birky et Samuel Ball, "Parental Trait Influence on God as an Object Representation", The Journal of Psychology, vol. 122, n° 2 (1987), p. 133-137.

<sup>44</sup> Ibid., p. 136.

<sup>45</sup> v. Jean Piaget, La Représentation du monde..., op. cit.

<sup>46</sup> v. Pierre Bovet, op. cit.

<sup>47</sup> v. J.- M. Pohier, op. cit.

<sup>48</sup> Pierre Bovet, op. cit., p. 38.

des entités surnaturelles résulterait d'une réorganisation des schèmes de l'intelligence de l'enfant l'amenant à douter de l'infailibilité de ses parents. De fait, en élargissant son milieu social, l'enfant serait conduit à confronter ses propres points de vue, héritage foncièrement familial, à de nouvelles perspectives lui paraissant plus adaptées à la réalité.

Enfin, pour conclure ce bref survol, certains soutiennent simplement que la religion n'existe que par le sentiment de protection qu'elle nous procure. Comme l'a d'ailleurs noté Eliade, les êtres humains ont toujours utilisé la religion comme s'il s'agissait d'une panacée guérissant de l'adversité de la vie et de la peur de la mort.

En définitive, il apparaît que "le contenu de la religion vécue se compose d'éléments très divers".<sup>49</sup> Tantôt il semble généré par des sentiments de culpabilité ou de crainte, tantôt on le voit surgir des états de dépendance ou de confiance, et tantôt il se présente comme la quête profonde d'une vérité absolue. Par conséquent, la religion semble résulter de sources multiples.

Quels qu'en soient les motifs, l'être humain éprouve la nécessité d'établir des rapports avec ses divinités. Bien que le monde des dieux soit conçu comme étant extérieur à celui des humains, le croyant estime qu'il est possible d'approcher l'univers sacré par l'entremise de rituels et d'objets hiératiques (et surtout, d'une manière plus fondamentale, par sa représentation). Ainsi, entre le monde sacré et le monde profane "toute une dialectique de la participation, toute une symbolique se sont instituées, indispensables à l'équilibre humain".<sup>50</sup> Ce langage symbolique qui parle du transcendant peut-il rendre compte des intentions qui animent la foi des croyants? En d'autres termes,

---

<sup>49</sup> Antoine Vergote, Psychologie religieuse, op. cit., p. 30.

<sup>50</sup> Paul Chalus, op. cit., p. 457.

l'analyse des oeuvres religieuses, en particulier de la représentation plastique du transcendant, pourrait-elle nous aider, à côté des autres tentatives de recherche, à mieux cerner la nature du comportement religieux?

B. L'analyse de l'art sacré pour une phénoménologie du mysticisme

1. L'art est d'origine sacré?

Il est difficile, comme l'affirme Austin<sup>51</sup>, de dissocier l'art de la religion. A cet effet, Antoine Vergote remarque que "l'homme perçoit intuitivement le mystère de Dieu dans les formes symboliques du terrestre, de la même façon qu'il y perçoit intuitivement et affectivement le beau".<sup>52</sup> Aux côtés de Vergote, d'autres chercheurs ne manquent pas de souligner cette filiation. C'est notamment le cas de Pruyser<sup>53</sup>, Seguy<sup>54</sup>, Austin<sup>55</sup>, Firth<sup>56</sup>, Taylor<sup>57</sup> et, plus récemment, de Beit-Hallahmi<sup>58</sup> qui tracent tour à tour des parallèles entre l'art et la religion.

---

<sup>51</sup> v. M. R. Austin, "Aesthetic Experience and the Nature of Religious Perception", Journal of Aesthetic Education, vol. 14, n° 3 (1980), p. 19-35.

<sup>52</sup> Antoine Vergote, op. cit., p. 38.

<sup>53</sup> v. P. W. Pruyser, "Lessons From Art Theory for the Psychology of Religion", Journal for the Scientific Study of Religion, vol. 15, 1976, p. 1-14.

<sup>54</sup> v. J. Seguy, "Rationnel et émotionnel dans la pratique liturgique catholique: Un modèle théorique", La Maison Dieu, vol. 129, 1977, p. 73-92.

<sup>55</sup> Op. cit.

<sup>56</sup> v. Raymond Firth, "Spiritual Aroma: Religion and Politics", American Anthropologist, vol. 83, 1981, p. 582-601.

<sup>57</sup> v. R. Taylor, Beyond Art, Sussex, The Harvester Press, 1981.

<sup>58</sup> v. Benjamin Beit-Hallahmi, "Religion as Art Identity", Religion, vol. 16, 1986, p. 1-17.

Qu'il s'agisse de peintures funéraires égyptiennes ou de statues médiévales, les oeuvres d'art sacré sont des avenues pour atteindre la divinité. Incidemment, chez les sociétés prélogiques, la fonction de l'art semble analogue à celle de la magie. En représentant l'objet de son désir, l'individu a l'impression qu'il peut, à côté des forces surnaturelles, modifier le cours du futur. Les images ont la faculté d'ordonner le réel en le signifiant, en le rendant présent à l'esprit. C'est sans doute pourquoi l'homo sapiens éprouva, dès son apparition, la nécessité d'exprimer visuellement ses besoins, tout d'abord sous formes symboliques et plus tard de façon allégorique. Ainsi, la représentation plastique de l'entité divine apparut au moment où l'être humain prit conscience de la présence possible d'une réalité supérieure. Poursuivant, Lalande<sup>59</sup> tient pour probable que la religion soit la principale source de l'oeuvre esthétique. Les plus anciennes représentations préhistoriques appartiennent vraisemblablement à des rites magiques et fort probablement à des cultes. Comme il nous le fait remarquer, l'art a toujours évolué parallèlement à la religion et à l'histoire de l'humanité en général. Hodin écrit qu'"il ne saurait y avoir d'art en dehors des principes de la religion"<sup>60</sup>, en précisant qu'art et religion affirment tous deux la foi dans la valeur de l'existence. Les études sociologiques démontrent d'ailleurs que, selon une expression de Lamennais, tous les arts sont sortis du temple. Le théâtre, la littérature et la poésie découleraient du mysticisme: le premier dériverait d'un rite sacrificiel archaïque honorant Dionysos, tandis que le récit littéraire originerait des premières tentatives pour décrire des épisodes mythologiques. La poésie, enfin, serait issue de formules incantatoires religieuses.

---

<sup>59</sup> v. André Lalande, op. cit.

<sup>60</sup> v. J. P. Hodin et M. Eliade, "Quand les artistes parlent du sacré", XX<sup>e</sup> siècle, vol. 24, n° 3-10, 1964, p. 17-32.

A l'instar de la religion, l'art semble jouer un rôle primordial dans l'affirmation de l'individu et des sociétés en leur faisant prendre conscience de leur identité dans le monde qu'ils occupent. L'art nous fournit le moyen de signifier l'harmonie de l'univers et l'union de l'humanité avec elle. Conséquemment, en relation avec l'accroissement par l'art de la conscience de l'existence, les oeuvres procurent un sentiment de permanence et de stabilité qui semble transcender la mort. En un sens, comme le note Austin, "art gives man immortality".<sup>61</sup>

L'art et la religion se ressemblent également en raison de leur utilisation respective du langage symbolique. Tel que Jung l'a mentionné, la plus importante partie de l'expérience religieuse ne peut être transmise par voie orale ou écrite, ce n'est que par le biais de l'image ou du symbole qu'elle s'exprime. A ce propos, Austin nous fait remarquer que "those who claim to have religious experience speak of it in much the same way as does the artist and aesthete when speaking of artistic perception"<sup>62</sup>, c'est-à-dire par le biais d'un symbole eïdétique. Nous pourrions également citer une expression chère à Pitts stipulant que la théologie "is an adult effort to draw a picture of God".<sup>63</sup> Ces affirmations nous amènent à tenter de définir l'image religieuse ou, du moins, de préciser ce qui l'identifie comme étant de nature hiératique.

## 2. Le sacré à travers l'art.

Les oeuvres d'art sacré se différencient des représentations profanes de par les intentions qui les animent. Cela étant, il faut prendre note que le caractère religieux est extrinsèque à

---

<sup>61</sup> M. R. Austin, loc. cit., p. 28.

<sup>62</sup> Ibid., p. 27.

<sup>63</sup> v. V. Peter Pitts, "Drawing the Invisible: Children's Conceptualization of God", Character Potential, loc. cit., p. 12.

l'oeuvre. En d'autres termes, aucune forme, aucune couleur, aucun matériau, contrairement à ce qu'affirme Burckardt<sup>64</sup>, ne possède en soi de caractère sacré. Ce qui confère à un objet ou à une image un caractère sacré dérive de sa finalité, c'est-à-dire de son sens, de son usage, de sa situation spatiale, de sa fonction rituelle et du pouvoir qu'on lui attribue. Comme nous le verrons au cours des analyses, l'image d'un dieu n'est pas stéréotypée. La réalité divine n'est donc pas enchaînée à un type de représentation ou à une situation particulière, il existe une infinité d'expressions plastiques du sacré qui dépendent des sociétés, des cultes, du milieu physique et historique et des individus qui les composent. Au premier abord, une seule spécificité unit ces oeuvres; elles sont toutes conçues comme des références au transcendant.

L'histoire des religions nous enseigne que les oeuvres religieuses, qu'elles soient figuratives, abstraites ou purement décoratives, sont presque toujours nécessaires au culte. Moore explique cette nécessité par le caractère du transcendant qui ne peut se dévoiler totalement aux yeux du fidèle: "God is too great for man to meet directly, and he cannot be totally revealed".<sup>65</sup> De fait, comme nous l'avons vu au cours du second chapitre, la religion se doit de conserver le mystère de ses divinités, d'où la nature de l'image religieuse qui est fortement symbolique. Nous pouvons donc être amené à considérer l'art

---

<sup>64</sup> v. Titus Burckardt, Principes et méthodes de l'art sacré, Paris, Dervy-Livres, 1976. Il est difficile, sinon impossible, de s'appuyer sur l'étude aprioriste de Burckhardt pour fonder les assises d'un art sacré. L'auteur se contente d'observer certains éléments plastiques récurrents dans l'art sacré en situant les causes au sein de forces transcendantes; il établit ainsi une distinction entre art divin et art humain. Par conséquent, cet appel direct au transcendant comme principe des caractéristiques propres à l'art sacré impose un postulat qui empêche d'aborder rationnellement le problème de la présence de la pensée mystique chez l'être humain.

<sup>65</sup> Albert C. Moore, Iconography of Religions, op. cit., p. 30.

sacré comme ayant une fonction paradoxale en ce sens qu'il dévoile, tout en le masquant, le visage du divin. A ce propos, Alexis von Jawlenski affirme que l'art est nostalgie de Dieu et l'art est le Dieu visible<sup>66</sup>. Hodin<sup>67</sup> a d'ailleurs remarqué l'abîme qui sépare ces deux propositions et qui crée une étrange sensation de désir et d'inquiétude chez le croyant. De là toute la difficulté de saisir l'essence même et la raison profonde de l'art sacré.

L'utilisation des représentations hiératiques dans l'étude de la mentalité religieuse est justifiée, comme le fait remarquer Graebner<sup>68</sup>, par la nature même de l'expérience religieuse qui évolue en dehors de la conscience, donc dans un monde émotionnel ineffable. C'est principalement pourquoi, depuis plusieurs décennies, on utilise avec succès les dessins d'enfants ou les oeuvres d'art sacré adultes dans le but d'étudier le contenu non verbal de l'expérience religieuse ou du mysticisme en général. Comme le précise Beit-Hallahmi: "Using art as a starting point in formulating our observations may help us in understanding the basic processes, the functions and the consequences, of religion".<sup>69</sup>

Suivant l'exemple des nombreux chercheurs (Austin, Graebner, Moore, Pitts, etc.) qui ont tenté de définir les mécanismes de la croyance religieuse par l'analyse de l'image, nous chercherons à déterminer, à travers des représentations du divin ou de tout principe hiératique, s'il y a analogie fonctionnelle entre le "mysticisme" enfantin et la religion adulte. De manière à

---

<sup>66</sup> Cité dans J. P. Hodin et Eliade M., loc. cit., p. 18.

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> v. Olivier E. Graebner, "Child Concepts of God", Religious Education, vol. 59, n° 3, 1964, p. 231-241.

<sup>69</sup> Benjamin Beit-Hallahmi, loc. cit., p. 2.

pouvoir effectuer la comparaison entre ces deux "niveaux" de croyance, il nous faut auparavant examiner la constitution de la pensée symbolique de l'enfant au sein de laquelle se manifeste vraisemblablement la première forme de mysticisme.

### C. Pensée symbolique et mysticisme

#### 1. La genèse de la pensée symbolique chez l'enfant

En se référant à la théorie piagétienne du développement ontogénique<sup>70</sup>, on constate que la représentation naissante (de deux à quatre ans environ) est caractérisée par le mode de pensée préconceptuel ou symbolique où l'enfant invente des symboles et découvre peu à peu les signes sociaux. Au cours de cette période, la pensée infantile demeure égocentrique confondant ainsi l'objectif du subjectif. L'adualisme des premiers stades de la période sensori-motrice, qui ne permettait pas à l'enfant de dissocier son corps propre du milieu extérieur, est analogue à l'adualisme égocentrique de la pensée symbolique. De fait, la pensée propre de l'enfant se confond aux situations et objets extérieurs puisqu'elle procède par participation. Concrètement, cette confusion entre le physique et le psychique se traduit par une appréhension animiste et artificialiste du réel et "par une conception réaliste ou matérialiste des phénomènes de conscience".<sup>71</sup>

Ne pouvant raisonner à l'aide de concepts, l'enfant s'appuie sur des images et des symboles présentant des liens avec ses expériences subjectives. Par une pensée précausale, il met en relation des phénomènes ou des objets physiques qui sont

---

<sup>70</sup> Voir chap. II.

<sup>71</sup> Marie-Françoise Legendre-Bergeron, Lexique de la psychologie du développement de Jean Piaget, Chicoutimi, Gaëtan Morin Éditeur, 1980, p. 158.

dissociés dans la réalité en leur conférant des caractères subjectifs, comme l'intelligence, l'émotion ou la volonté. Cette représentation attributive particulière est le propre du comportement animiste inhérent à la pensée préconceptuelle. Par conséquent, l'animisme est en corrélation directe avec la pensée magique et superstitieuse qui imprègne fortement le comportement infantile.<sup>72</sup>

S'ajoutant à l'animisme, le caractère égocentrique finaliste et utilitaire de la mentalité enfantine, défini comme artificialiste, amène l'enfant à croire que le monde a été fabriqué par et pour l'humain et que toutes les choses ont une fonction et une raison d'être puisqu'il assimile la nature à sa propre activité. L'enfant s'imagine donc que les phénomènes naturels poursuivent des buts particuliers. Par exemple, l'enfant peut imaginer que les nuages sont faits pour la pluie.

Tout comme l'animisme et l'artificialisme, le réalisme résulte d'une confusion entre le moi et le monde extérieur où l'enfant attribue aux choses les données de sa conscience. Ignorant les limites de son moi, il confond le signifiant et le signifié, le psychique et le physique ainsi que l'interne et l'externe. Autrement dit, la représentation infantile est fréquemment construite de manière à confondre la substance et l'essence. Par exemple, les noms acquièrent la propriété des choses ou les rêves sont extérieurs à la pensée en se situant dans la pièce où l'enfant dort.

Avant que l'enfant puisse aborder la connaissance du monde de façon logique, il passe d'une représentation symbolique du réel à une appréhension intuitive des faits et phénomènes. Cette étape, définie par Piaget comme la pensée intuitive ou

---

<sup>72</sup> A l'instar de l'enfant, l'adulte explique parfois le réel de façon animiste, particulièrement lorsqu'il est confronté à des phénomènes qu'il ne peut logiquement conceptualiser.

prélogique, est caractérisée par le passage de la centration à la décentration. Bien que la pensée intuitive s'appuie toujours sur la représentation imagée, l'assimilation et l'accommodation tendent davantage à s'équilibrer qu'au sein de la pensée symbolique. Par des "régulations intuitives" d'apparence opératoire, "mais liés à une configuration perceptive donnée"<sup>73</sup>, l'enfant tend à coordonner des points de vue qui restaient, jusqu'alors, tout à fait indissociés. Néanmoins, la représentation du réel se fait par centrations successives sur des données perceptives. Il n'y a donc pas encore une complète décentration mais plutôt des décentrations sans liaisons simultanées. Un objet de connaissance est donc appréhendé tantôt de façon globale, sans tenir compte de ses particularités, et tantôt de façon particulière par des centrations successives de la pensée sur des spécificités de l'objet.

## 2. Vraisemblance d'une adéquation entre le mysticisme infantin et la croyance religieuse adulte

Comme nous venons de le voir, chez l'enfant, la pensée représentative s'élabore progressivement au cours de la période sensori-motrice en naissant à partir de l'action. C'est l'équilibre entre l'assimilation et l'accommodation au terme de la période sensori-motrice qui permet l'élaboration d'invariants amenant l'enfant à passer d'un monde moteur et perceptif à un monde de symboles et de signes lui assurant une meilleure adaptation. Partant, nous remarquons que la présence de la pensée mystique infantile, résultant de la synthèse de l'animisme, de l'artificialisme et du réalisme, trouve son origine, tout comme pour la représentation, dans la construction d'invariants procédant du besoin vital de l'individu d'accommoder sa pensée aux circonstances de son milieu. Est-il permis de

---

<sup>73</sup> Jean Piaget, La Représentation du monde..., op. cit., p. 258.

croire que les mécanismes régissant le mysticisme enfantin soient les mêmes qui prévalent pour le mysticisme religieux; c'est-à-dire adulte?

A l'instar de l'enfant, l'adulte explique subjectivement les choses qu'il ne peut logiquement conceptualiser puisque ces explications égocentriques sont, telles que mentionné précédemment, indispensables au développement et à l'équilibre psychique de tout individu. Sachant que la notion du divin, de la causalité absolue, ne repose pas sur des bases rationnelles et formelles mais que son entendement relève d'un haut niveau d'abstraction, le croyant adulte inférerait-il, comme l'enfant, sur la nature du sacré selon des schèmes d'assimilation fortement égocentriques et cela dans un but adaptatif? En outre, la structure du mysticisme religieux des adultes est-elle édiflée durant l'enfance?

Aux côtés de Piaget, Bovet, Pohier et Vergote, un nombre croissant de chercheurs soutient que les caractéristiques fondamentales de la foi religieuse sont déterminées dès l'enfance. Elkind<sup>74</sup> remarque que le développement de l'idée religieuse correspond à la croissance de l'intelligence infantile jusqu'à l'adolescence. Strunk<sup>75</sup>, Klauber<sup>76</sup> et Malev<sup>77</sup> prétendent que le développement psychique émotionnel ainsi que les relations parentales vécues lors de l'enfance sont à la source du mysticisme et des modalités de structuration de la foi religieuse en

---

<sup>74</sup> v. David Elkind, "Ages Changes in the Meaning of Religious Identity", Review of Religious Research, n° 6, 1964, p. 36-40.

<sup>75</sup> v. Orlo Strunk, loc. cit.

<sup>76</sup> v. John Klauber, loc. cit.

<sup>77</sup> v. Milton Malev, loc. cit.

général. Conn<sup>78</sup> dénote la contribution de la théorie piagétienne du développement sur les bases psychologiques de la théologie. Pour sa part, Hall<sup>79</sup> examine les liens pouvant être établis entre cette théorie et le développement de la pensée scientifique et religieuse au cours des divers stades de l'ontogénèse et au cours de l'histoire de l'humanité. De même, Williams<sup>80</sup> analyse la genèse de la pensée religieuse d'après les stades de l'artificialisme exposés par Piaget en étudiant plus spécifiquement l'impact de la socialisation sur la pensée intuitive de l'enfant. Bref, de nombreuses études<sup>81</sup> soulèvent l'idée vraisemblable d'une adéquation entre la pensée mystique infantile et le mysticisme religieux adulte. Considérant ces recherches et le rôle de la pensée symbolique au niveau du développement cognitif et affectif de l'individu, sommes-nous, à partir de l'étude de la représentation du divin, en mesure d'établir de nouveaux liens entre l'ontogénèse et la phylogénèse en ce qui a trait au mysticisme? Notre recherche a pour objet d'éclaircir cette question.

---

<sup>78</sup> v. Walter E. Conn, "Personal Identity and Creative Self-Understanding: Contribution of Jean Piaget and Erik Erikson to the Psychological Foundation of Theology", Journal of Psychology and Theology, vol. 5, n° 1, 1977, p. 34-39.

<sup>79</sup> v. Gordon C. Hall, "An Integration of Science and Theology in a Piagetian Epistemology", Journal of Psychology and Theology, vol. 8, n° 4 (1980), p. 293-302.

<sup>80</sup> v. Robert A. Williams, "A Theory of God-Concept Readiness: From the Piagetian Theories of Child Artificialism and the Origin of Religious Feeling in Children", Religious Education, vol. 66, n° 1 (1971), p. 62-66.

<sup>81</sup> Voir notamment les études de Jack Boghosian, "Theology Recapitulates Ontogeny: Reality Testing as an Analogy in Relating to God", Journal of Psychology and Theology, vol. 8, n° 2 (1980), p. 122-128; et Sharon Parks, "Meaning and Symbol in Constructive Developmental Perspective", Pastoral Psychology, vol. 33, n° 2 (1984), p. 64-73.

D. Hypothèse d'une analogie fonctionnelle entre la pensée religieuse adulte et la pensée symbolique enfantine

L'étude de la pensée symbolique permet de déceler, au niveau de la cosmologie enfantine, la présence d'un mode de pensée mystique qui s'apparente à la croyance religieuse adulte. Est-ce que cette dernière présente, au-delà des apparences, une analogie structurale avec le "mysticisme" enfantin?

Pour établir la véracité de notre hypothèse fondamentale, il faudra d'abord trouver réponse à une série de questions découlant de l'analyse de la représentation plastique du divin.

1. Y a-t-il une relation entre les modalités formelles et conceptuelles de la représentation plastique du divin et la nature du contexte dans lequel cette représentation a été élaborée?
2. Des contextes analogues ou relativement analogues conditionnent-ils des modes de représentations isomorphes ou relativement isomorphes du divin?
3. L'image du divin consiste-t-elle en une symbolisation du rapport existant entre la société (ou l'individu) et le contexte dans ce que ce rapport peut représenter de plus équilibrant?

En postulant que l'oeuvre d'art est indicative de la mentalité individuelle ou sociale, la vérification des questions précédentes nous amènerait à établir un lien entre la mystique enfantine et la religion adulte et à tenir pour probable la proposition principale voulant que la religion, à l'instar de la pensée mystique enfantine, soit une forme de pensée symbolique procédant essentiellement d'un besoin d'adaptations cognitive et émotionnelle.

## CHAPITRE V

### Analyse phéno-méno-structurale de l'art sacré

## A. Analyse des cas particuliers

"Tout artefact est le produit de l'activité d'un être vivant qui exprime ainsi, et de façon particulièrement évidente, l'une des propriétés fondamentales qui caractérisent tous les êtres vivants sans exception: celle d'être des objets doués d'un projet qu'à la fois ils représentent dans leurs structures et accomplissent par leurs performances (telles que, par exemple, la création d'artefacts)."

Jacques Monod, Le Hasard et la nécessité: Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 22.

## 1. L'Australie aborigène

## a - ANALYSE FORMELLE

Année: 1986  
 Période: Australie traditionnelle  
 Lieu: Australie; Désert central; Yuendumu  
 Religion: Ancestrisme walbiri  
 Artiste: Darby Jampijinpa  
 Médium: Acrylique sur toile  
 Dimension: 145,3 cm. x 94,2 cm.  
 Titre: The Burrowing Skink Dreaming at Parrikirlangu  
 (Le Rêve du Lézard Fouisseur à Parrikirlangu)

## GRILLE STRUCTURALE

UNITÉS DE BASE		UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES		
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.			
	-Représentation symbolique.			
	-Représentation non-figurative.			
	-Représentation d'individus chassant le lézard fouisseur et le kangourou.			
	-Les divinités représentées sont à la fois humaines et animales.			
	-Représentation narrative.			
	-Oeuvre de dimension moyenne (145.3 x 94.2 cm.).			
	-Oeuvre peinte à l'acrylique sur canvas.			
	-L'organisation spatiale de l'oeuvre est bidimensionnelle.			
	<p>-Malgré une organisation picturale symétrique, une impression de mouvement ou de vibration plutôt qu'une impression de statisme ressort de l'ensemble de l'oeuvre.</p> <p>-Longeant les deux travées horizontales de la figure cruciforme, des traits, surtout formés par une suite de points blancs, donnent l'impression d'un mouvement stroboscopique.</p> <p>-Une série de points forment, le long de la bordure droite de l'oeuvre et au bas de celle-ci, une bande ondulante de lignes colorées.</p> <p>-Un trait sinueux, formé par une suite de points blancs, se dégage au haut de la partie inférieure droite de l'oeuvre.</p> <p>-L'épaisseur variable de la couleur ainsi que l'irrégularité des contours des points et des formes peintes en aplats suggèrent une certaine vélocité dans l'exécution de l'oeuvre tout en manifestant l'activité gestuelle de l'artiste.</p>			Impression de mouvement
<p>-Les surfaces peintes en pointillés composent un réseau complexe, quasi inextricable, de traits et de formes qui s'enchevêtrent et s'imbriquent.</p> <p>-Le fond du tableau est peint uniformément de couleur bleu marine.</p> <p>-Hormis les zones peintes en aplats rouges, presque toute la surface de la composition est remplie de points ne laissant transparaître la couleur bleu marine du fond qu'au niveau des zones interstitielles.</p> <p>-Même si les couleurs rouges et blanches dominent, l'ensemble de l'oeuvre apparaît très coloré.</p>			Impression de plein	Impression d'animation
<p>-L'oeuvre s'inscrit dans un rectangle vertical.</p> <p>-En considérant l'ensemble des composantes de l'oeuvre, la verticalité est légèrement plus accusée que l'horizontalité.</p> <p>-Les branches verticales de la figure cruciforme sont légèrement plus longues que les branches horizontales.</p> <p>-La majorité des zones circulaires sont composées de trois cercles rouges concentriques. Seules la zone circulaire centrale et la zone circulaire médiane supérieure en font exception.</p> <p>-Un trait vertical orangé se distingue parmi une série de points blancs au niveau de la partie inférieure gauche de l'oeuvre.</p>			Mise en relief de la verticalité	

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mise à part la couleur blanche qui borde presque toujours les aplats de couleur rouge, l'ordre de juxtaposition de différentes couleurs est variable et semble aléatoire.</li> <li>- Le fond de l'oeuvre, formé par la juxtaposition de points de couleurs, n'est pas uniforme.</li> <li>- Tantôt les points sont appliqués sur la toile avant les aplats de peinture rouge et tantôt ils sont appliqués après.</li> <li>- A quelques occasions, certains points se chevauchent.</li> <li>- La zone circulaire située au coin de la partie supérieure gauche de l'oeuvre a un centre marqué d'une couronne de points jaunes.</li> <li>- La zone circulaire terminant la branche verticale supérieure de la figure cruciforme a un large centre bleu marine au milieu duquel est peint un cercle rouge bordé à l'extérieur et à l'intérieur de points blancs.</li> </ul>	Impression de hasard		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- La partie gauche de l'oeuvre est peinte d'un nombre important de points blancs.</li> <li>- La zone circulaire qui est située au centre de la partie supérieure gauche de l'oeuvre est délimitée extérieurement par des points blancs beaucoup plus gros que ceux délimitant la zone circulaire du centre de la partie supérieure droite de l'oeuvre qui lui est relativement symétrique.</li> <li>- La zone circulaire terminant la branche horizontale gauche de la figure cruciforme a un centre marqué d'un point blanc entouré d'une couronne de points blancs.</li> <li>- La partie droite de l'oeuvre est moins fournie de points blancs que la partie gauche de la composition. Ce faisant, la partie droite apparaît plus sombre que la partie gauche.</li> <li>- La partie droite de l'oeuvre est peinte d'un nombre important de points rouges et oranges.</li> <li>- La zone circulaire située au coin de la partie supérieure droite de l'oeuvre a un centre marqué d'une couronne de points oranges.</li> <li>- La zone circulaire terminant la travée horizontale gauche de la figure cruciforme possède à sa gauche, à la différence de la zone circulaire opposée, un demi-cercle ouvert dans sa direction.</li> <li>- Trois demi-cercles rouges de petites dimensions et exécutés à l'aide de points sont distribués de chaque côté et vers le sommet de la branche verticale supérieure de la figure cruciforme. Deux demi-cercles sont situés du côté gauche de la branche verticale supérieure de la figure cruciforme tandis qu'un autre demi-cercle est peint à la droite de celle-ci.</li> </ul>	Différences entre les parties gauches et droites de l'oeuvre	Impression de dichotomie	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le centre de l'oeuvre présente davantage d'éléments rectilignes que courbes et sinueux.</li> <li>- Les bordures de l'oeuvre présentent davantage de formes courbes et sinueuses que rectilignes (5 côtés sur 8).</li> <li>- Les bordures de l'oeuvre sont colorées, en plus du rouge et du blanc, de jaune et de vert. Or, ces deux dernières couleurs sont à peu près absentes en dehors des bordures.</li> <li>- Davantage de distance sépare les points au niveau du centre de l'oeuvre qu'au niveau des bordures.</li> <li>- Les points ne sont pas tous de même dimension. Les plus gros points sont, pour la plupart, distribués vers le centre de l'oeuvre alors que les plus petits points sont situés surtout en bordure de l'oeuvre.</li> <li>- Le jaune et le vert sont les deux couleurs les moins utilisées.</li> </ul>	Différences entre la bordure et le centre de l'oeuvre	Impression de dichotomie	Mise en relief de l'opposition
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il y a impression de dichotomie entre les éléments peints en aplats rouges, qui tendent à une certaine symétrie, et les surfaces peintes en pointillés qui sont fortement asymétriques.</li> </ul>			
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Un nombre important d'éléments sont linéaires.</li> <li>- Cinq traits horizontaux, formés par cinq suites de points blancs, se dégagent au bas de la partie supérieure droite de l'oeuvre.</li> </ul>	Importance de l'élément linéaire		

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Chacune des zones circulaires est composée de façon originale. Ainsi, les zones circulaires sont toutes différentes les unes des autres quant à leurs dimensions et à la conformation/couleur de leurs centres respectifs.</li> <li>-La zone circulaire terminant la branche verticale inférieure de la figure cruciforme a un large centre bleu marine au milieu duquel est peint une couronne de points blancs.</li> <li>-La zone circulaire terminant la branche horizontale droite de la figure cruciforme a un centre marqué d'un point rouge entouré d'une couronne de points jaunes.</li> <li>-La zone circulaire située à la droite de la partie inférieure droite de l'oeuvre a son centre marqué d'un point orange.</li> <li>-La zone circulaire située à la gauche de la partie gauche de l'oeuvre a son centre marqué d'un point de couleur blanche.</li> </ul>	<p>Mise en relief de la différence</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les branches de la figure cruciforme ne sont pas parfaitement en position symétrique avec la cadre de l'oeuvre mais sont légèrement en diagonales.</li> <li>-Les éléments de la composition ne sont jamais parfaitement géométriques.</li> <li>-Les courts traits rouges bordant les quatres branches de la figure cruciforme sont de dimensions variables.</li> </ul>	<p>Négation de l'équilibre</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Une grande figure cruciforme divise l'oeuvre en quatre parties relativement égales.</li> <li>-Les quatres parties de l'oeuvre, qui sont formées par la figure cruciforme, se répondent deux par deux de manière relativement symétrique; soit, d'une part, les deux moitiés supérieures et, d'autre part, les deux moitiés inférieures.</li> <li>-Chacun des traits doubles formant chacune des branches de la figure cruciforme est bordé de chaque côté par deux traits rouges plus courts.</li> <li>-De part et d'autre des quatres zones circulaires terminant les branches de la figure cruciforme gravitent de courts traits rouges ainsi que des demi-cercles de même couleur, tous disposés de manière relativement symétrique et presque toujours en nombre pair.</li> <li>-Mis à part les cinq zones circulaires faisant partie de la figure cruciforme, six autres zones circulaires sont dispersées de façon relativement symétrique sur la surface de l'oeuvre.</li> <li>-Les deux zones circulaires terminant les deux travées horizontales de la figure cruciforme sont respectivement bordées, en haut et en bas, de deux courts traits rouges horizontaux de longueur à peu près similaire à leurs diamètres.</li> <li>-Les deux zones circulaires terminant les deux travées verticales de la figure cruciforme sont respectivement bordées, à gauche et à droite, de deux courts traits rouges verticaux.</li> <li>-Les deux zones circulaires terminant les deux travées horizontales de la figure cruciforme sont respectivement bordées, en haut et en bas et à l'extérieur des deux courts traits rouges horizontaux, de deux demi-cercles rouges ouverts en leur direction et à peu près similaire à leurs diamètres.</li> <li>-Les deux zones circulaires terminant les deux travées verticales de la figure cruciforme sont respectivement bordées, à gauche et à droite et à l'extérieur des deux courts traits rouges verticaux, de deux demi-cercles rouges ouverts en leur direction.</li> <li>-Bordant de part et d'autre la zone circulaire de la travée verticale supérieure de la figure cruciforme sont peints deux demi-cercles rouges ouverts vers le bas. Ces deux demi-cercles ont une dimension à peu près similaire au rayon de la zone circulaire et situés au niveau de la moitié supérieure de cette dernière.</li> <li>-Deux zones circulaires sont peintes aux deux coins supérieurs de l'oeuvre, à peu près à égalité des deux zones circulaires de la travée horizontale de la figure cruciforme, en se répondant de manière presque symétrique.</li> <li>-Deux zones circulaires sont peintes de part et d'autre de la branche verticale supérieure de la figure cruciforme et environ au centre de chacune des deux parties divisées par la figure cruciforme en se répondant de manière presque symétrique.</li> <li>-Deux zones circulaires sont peintes le long des deux bordures verticales inférieures de l'oeuvre, environ au cinquième du bas de la composition et à peu près à égalité des deux zones circulaires de la travée horizontale de la figure cruciforme, en se répondant de manière presque symétrique.</li> </ul>	<p>Mise en relief de la symétrie</p>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Partant de chacune des bordures verticales de l'oeuvre, s'échelonnent douze courts traits rouges de largeurs variables pointés vers l'intérieur de l'oeuvre. Ces traits sont disposés parallèlement en une relative symétrie. Ainsi, six trait longent chacune des deux bordures verticales de l'oeuvre.</li> <li>-Les courts traits rouges juxtaposés aux éléments (branches et zones circulaires) de la portion horizontale de la figure cruciforme sont tous orientés horizontalement.</li> <li>-Les courts traits rouges juxtaposés aux éléments (branches et zones circulaires) de la portion verticale de la figure cruciforme sont tous orientés verticalement.</li> <li>-Les traits rouges de petites dimensions qui bordent chacune des branches de la figure cruciforme sont généralement (six traits sur huit) situés vers l'extrémité extérieure des branches de la croix.</li> <li>-Les demi-cercles en aplats rouges sont tous à peu près de même dimension.</li> <li>-Les courts traits rouges bordant les zones circulaires sont tous à peu près de même dimension.</li> <li>-Les deux traits ainsi que les deux demi-cercles rouges bordant la zone circulaire de la travée verticale inférieure de la figure cruciforme ont une dimension légèrement plus petite que le diamètre de la zone circulaire.</li> <li>-Les deux traits ainsi que les deux demi-cercles rouges bordant de part et d'autre la zone circulaire de la travée verticale supérieure de la figure cruciforme ont une dimension correspondant environ au rayon de la zone circulaire et sont situés au niveau de la moitié inférieure de cette dernière.</li> <li>-Dimensions relativement analogues des éléments bordant les zones circulaires situées aux quatre extrémités de la figure cruciforme.</li> </ul>		Impression d'équilibre
<ul style="list-style-type: none"> <li>-L'ensemble des éléments de la composition sont délimités par des points.</li> <li>-Presque tous les éléments peints en aplats rouges sont délimités par des points blancs (il n'y a qu'une seule exception au niveau du centre de la zone circulaire terminant la branche horizontale droite de la figure cruciforme).</li> <li>-Un certain nombre de points accusent, par leur orientation similaire, les éléments qui sont peints en aplats de couleur rouge.</li> <li>-Le rouge et le blanc sont les deux couleurs dominantes de l'oeuvre.</li> <li>-Les éléments peints en aplats rouges sont essentiellement géométriques (cercles, demi-cercles et traits rectilignes).</li> </ul>	Mise en relief des éléments géométriques	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cinq zones circulaires, formées par une suite de cercles rouges concentriques, reliés entre elles par quatre traits doubles de couleur rouge composent une figure cruciforme.</li> <li>-La zone circulaire du centre de la figure cruciforme ainsi que les huit grands traits qui y sont symétriquement rattachés sont d'une couleur rouge plus foncée que les autres éléments peints en aplats rouges.</li> <li>-Le point de plus grande dimension se retrouve au centre de l'oeuvre.</li> <li>-Une tache de couleur chair figure au milieu de la zone circulaire centrale de la figure cruciforme.</li> <li>-Une couronne de points, relativement gros et de couleur rose, entoure le grand point de couleur chair du centre de l'oeuvre.</li> </ul>	Mise en relief du centre de l'oeuvre	

STRUCTURE GLOBALE

Représentation symbolique d'une harmonie dynamique

## b. Description contextuelle

La première oeuvre analysée a été exécutée en 1986. Elle provient du continent australien. Malgré son apparence abstraite et sa réalisation récente, elle n'appartient pas à l'histoire de l'art moderne ou contemporain occidental mais à une culture tout-à-fait différente. Plusieurs ont tenté de décrire les membres de cette culture comme "les survivants de l'Age de Pierre"<sup>1</sup> dont les conditions de vie les rapprocheraient davantage de celles de nos ancêtres du paléolithique. C'est en particulier l'isolement des peuplades aborigènes d'Australie à travers l'histoire qui aurait contribué à une telle assertion. Or, nous n'entendons pas aborder notre analyse à partir d'une comparaison semblable qui, à défaut de preuves, demeure hasardeuse. Comme l'a signalé Albert C. Moore<sup>2</sup>, en dépit des nombreux parallèles qui peuvent être tracés entre les sociétés préhistoriques et les aborigènes australiens, deux faits nous empêchent d'acquiescer aveuglément à la thèse du rapprochement: d'une part, toutes les sociétés changent à travers leur histoire et, d'autre part, des traits communs quant aux méthodes de subsistance, telles que la cueillette, la chasse ou la pêche, n'impliquent pas nécessairement une affinité en ce qui a trait à la pratique religieuse, à l'expression esthétique ou à la relation des pairs. Conséquemment, Moore formule une mise en garde:

Rather than add to such speculations we should direct our efforts to the study of existing cultures and religions in their own right and learn what we can of their religious and artistic expressions as modern studies have made these known.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Karel Kupka, Un Art à l'état brut: Peintures et sculptures des aborigènes d'Australie, Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1962, p. 21.

<sup>2</sup> v. Albert C. Moore, op. cit.

<sup>3</sup> Ibid., p. 42.

Partant, afin de mener à bien notre analyse, nous nous sommes contenté de décrire le monde aborigène australien en tant que culture autonome en s'appuyant plus particulièrement sur les travaux de chercheurs qui ont abordé le sujet empiriquement à partir de commentaires recueillis sur le terrain auprès des aborigènes eux-mêmes. Ce faisant, à défaut de pouvoir vivre parmi les autochtones d'Australie, notre phase descriptive respecte le plus possible l'approche phénoménologique.

### Contexte géographique

Les plus récentes recherches archéologiques<sup>4</sup> font remonter entre 40,000 et 55,000 avant J.-C. les premiers peuplements australiens. Alors que le continent était rattaché, en raison du bas niveau des océans, à la Nouvelle-Guinée et à une partie de l'Indonésie, des peuplades venues de l'Asie du Sud-Est auraient atteint sans trop de difficultés le territoire alors vierge de l'Australie. Malgré une géographie austère, ces peuplades surent brillamment s'adapter à leur terroir. L'attrait probable de plus gros gibiers<sup>5</sup> aurait incité une partie de la population aborigène, qui était cantonnée originellement le long du littoral, à migrer plus profondément vers l'intérieur du continent où la forêt dense fait place à la savanne, puis au désert. Ainsi, le peuplement se répandit sur un territoire à ce point immense que, même encore aujourd'hui, une tribu de moins d'une trentaine d'individus peut occuper à elle seule plusieurs centaines de kilomètres carrés. Cette particularité a sans doute eu un effet déterminant quant à la grande importance accordée à la notion d'espace par les aborigènes australiens.

---

<sup>4</sup> v. J.- P. White et J.- F. O'Connell, A Prehistory of Australia, New Guinée and Sahul, Academic Press, 1983.

<sup>5</sup> v. Michel Charleux, "40,000 ans déjà" dans: Sylvie Girardet et col., Australie noire, Paris, Autrement Revue, 1989.

L'ethnie qui nous intéresse davantage habite une partie du désert central australien. Or, c'est plus particulièrement la géographie du désert qui a attiré notre attention.

Objectivement, le milieu désertique australien se présente comme d'immenses plaines rocailleuses s'étendant à perte de vue. A l'occasion, quelques montagnes ou quelques vallées peu profondes viennent briser la monotonie du paysage. Le sol rougeâtre du désert est sillonné, ici et là, de rivières presque toujours asséchées où des d'animaux, peuplant discrètement le désert, laissent les marques de leur passage sur la boue fendillée. La rare végétation est surtout composée de cactus, d'eucalyptus et d'acacias rabougris formant par endroits des buissons inextricables qui servent d'abris aux bêtes. En somme, le désert australien constitue un habitat particulièrement austère et inhospitalier.

Aux yeux des aborigènes, le désert ne se présente pas comme une étendue rébarbative, morte et monotone. A l'inverse, ils le perçoivent comme un espace fécond possédant une faune et une flore immensément riche et diversifiée<sup>6</sup>. Par ailleurs, pour l'autochtone, chaque pierre, chaque dépression, chaque trace dans le sol est le signe manifeste de forces ou d'êtres divins qui veillent.

Comme nous le verrons plus loin, les divinités sont, pour l'aborigène, issus d'un passé ancestral. Cependant, ces divinités continuent d'influer sur le temps présent. Appelées "Dreaming" en anglais, elles occupent des lieux géographiques distincts que les aborigènes rattachent à autant d'épisodes du passé mythique. Partant, chaque parcelle du territoire australien est chargé d'histoire et est conçu comme le "domicile" d'une entité mythique toujours présente bien qu'elle soit enfouie sous la

---

<sup>6</sup> Marika Moisseeff, "Un désert fertile", Ibid.

surface terrestre. La description de ces lieux par un autochtone rend compte de la puissance que l'on semble percevoir au dessus du sol:

Something is there; we do not know what; something. There is a struggle to find words, and perhaps a lapse into English. Like engine, like power, plenty of power; it does hard-work; it pushes.<sup>7</sup>

Le désert australien est ainsi parsemé de lieux sacrés qui en font une véritable carte mythologique que les aborigènes ont appris à lire depuis leur tout jeune âge. Parallèlement à cette expérience particulière de leur territoire, ces derniers ont développé une étonnante capacité pour déchiffrer les signes de la nature. De la trace de l'animal à la source d'eau potable, l'aborigène a acquis une telle connaissance du désert que l'un et l'autre semblent se fondre en une seule et même entité.

Malgré leur habitat particulièrement hostile et leur isolement relatif, les aborigènes du désert australien ont donc mis en oeuvre des moyens d'adaptation à ce point efficaces que leur mode de vie s'est peu transformé au fil des millénaires, particulièrement au niveau technologique. Ce fait a d'ailleurs été longtemps perçu comme la marque d'une intelligence peu évoluée. Un examen attentif de certains aspects de la culture autochtone australienne permet d'infirmer ce préjugé.

#### Contexte social

Dans la mentalité aborigène, il n'y a pas de nature sans culture et vice versa. C'est la relation que l'aborigène entretient avec son territoire qui structure sa vie sociale et culturelle.

---

<sup>7</sup> Peter Sutton et col., Dreamings: The Art of Aboriginal Australia, New York, George Braziller Publishers, 1988, p. 15.

C'est l'attachement constant, les soins vigilants accordés par les groupes à leur pays respectifs et aux êtres qui y sont associés, personnes, plantes, animaux, sources d'eau et sites sacrés, qui donnent un but, une signification et une valeur à la vie aborigène.<sup>8</sup>

Dans l'esprit des aborigènes, l'individu ne possède pas la terre, c'est la terre qui le possède. Chaque personne occupe une place déterminée dans le paysage qui, d'ordinaire, lui vient non pas du lieu de naissance mais de l'endroit où fut ressenti par la mère les premiers mouvements du fœtus. Incidemment, l'adulte devra régulièrement retourner à cet endroit au cours de sa vie. Ce site constitue une sorte de lieu de pèlerinage en témoignant des liens de l'individu à sa terre d'origine ou, plus spécifiquement, à l'esprit du Rêve (Dreaming) qui l'a fait naître. Il en va de même pour chaque groupe ou tribu qui s'identifie également à un lieu géographique donné.

Avec l'arrivée et l'établissement des blancs au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la culture aborigène a été particulièrement transformée. Hormis les régions les moins urbanisées d'Australie, tels le nord et le centre du continent, la présence de la civilisation occidentale a eu graduellement pour effet de transmuter la culture aborigène et surtout, ce qui est plus grave, de priver l'individu d'une partie de son identité personnelle. Un examen de la conformation sociale permet de saisir pourquoi l'aborigène est à ce point enchaîné à la terre qui conditionne et ordonne entièrement son existence.

Chez certains peuples, il existe un système de filiation, c'est-à-dire un code de conduite déterminant les relations de parenté, caractérisé par une identification de l'individu ou du

---

<sup>8</sup> Deborah Rose, "Le chien est un grand chef" dans: Sylvie Girardet et col., Australie noire, op. cit., p. 93.

groupe à une espèce végétale ou animale et quelquefois même à un objet inanimé ou à un élément naturel. On nomme communément "totémisme" ce type de relation. S'opposant à Durkheim, Lévi-Strauss<sup>9</sup> considère que le totémisme ne doit pas être perçu comme une religion mais essentiellement comme une forme d'organisation sociale. Le totémisme permettrait, par une sorte de parallélisme symbolique, de définir l'identité individuelle et collective en plus d'affirmer la solidarité du groupe en instituant des règles de morale et de comportement. Or, le totémisme est fortement ancré dans la mentalité des aborigènes australiens.

Pour les aborigènes d'Australie, le totem est le Rêve. Considérant que le Rêve est, comme nous l'avons souligné plus haut, toujours associé à un site particulier, tous les membres d'une tribu aborigène ont le devoir de préserver et de protéger le site correspondant à leur totem sinon le Rêve s'évanouit. Ainsi, on saisit pourquoi l'aborigène se sent dépouillé d'une partie de sa propre existence lorsqu'il est dépossédé de sa terre d'"origine". Pour lui, cette terre constitue réellement le creuset de son identité personnelle et culturelle.

Au cours des cent dernières années, aucune culture n'a autant attiré l'attention des anthropologues que celle des aborigènes australiens. A preuve, l'anthropologie structurale découle en majeure partie d'études menées en Amérique et en Australie par Lévi-Strauss<sup>10</sup> et ses successeurs. Les tenants de cette approche proposent notamment que les sociétés aborigènes australiennes sont essentiellement organisées sur la base d'un système de parenté issu du totémisme. Selon eux, la connaissance de ce système fournirait une clef indispensable pour la com-

---

<sup>9</sup> v. Claude Lévi-Strauss, Le Totémisme aujourd'hui, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

<sup>10</sup> v. Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale deux, Paris, Plon, 1973.

préhension de la cosmologie aborigène d'Australie. Nous ne pouvons d'emblée donner l'aval à cette hypothèse mais il est vrai que la question des liens de parenté est un aspect important de la culture aborigène australienne qu'il ne faut pas occulter.

La principale caractéristique du système de parenté aborigène est sa nature classificatoire, c'est-à-dire que chaque terme de parenté, tel que père, mère, frère ou soeur, ne correspond pas à une personne définie mais plutôt à un ensemble d'individus. Les aborigènes ignorent donc la distinction entre les parents en ligne directe et les parents collatéraux. De plus, ce système classificatoire est enrichi d'un autre aspect tout aussi important: Dans l'esprit aborigène, tous sont parents d'une manière ou d'une autre; seules les catégories de parents changent. Ainsi, un étranger sera assimilé comme le fils ou le frère d'un membre quelconque d'une tribu.

Comment expliquer que, chez les aborigènes, chaque individu doit être investi d'un terme de parenté? La réponse est relativement simple: Le système de parenté règle les droits et les devoirs de chacun et chacune; il est une manière de concevoir les rapports sociaux. Partant, ce système permet à l'aborigène de se situer et de situer l'autre. Il constitue ainsi le cadre nécessaire à toute action, voire à toute pensée. C'est une immense toile d'araignée qui s'étend sur l'univers entier en reliant tout être et toute chose. Dans les faits, pour l'observateur étranger, il demeure difficile de saisir le système de parenté précédent en raison de la souplesse avec laquelle il est appliqué dans la réalité. Les contingences démographiques sont les principales causes de ces dérogations. En effet, comment est-il possible pour l'aborigène de choisir son conjoint dans telle classe d'individus si celle-ci ne compte aucun partenaire éventuel? Il existe donc une série d'échappatoires qui varient d'une tribu à l'autre, voire d'un individu à l'autre, et qui sont également fonction de l'éventualité du moment et de l'imagination

des individus. Ce faisant, la structure sociale des aborigènes repose à la fois sur la tradition et un processus d'innovation. Elle n'est donc pas statique mais dynamique.

Le quotidien des aborigènes est caractérisé en outre par la division du travail en fonction du sexe des individus. Les hommes s'occupent de la chasse tandis que les femmes se chargent des jeunes enfants et les filles adultes, de la cueillette, de la préparation et du partage de la nourriture.

De première importance, le foyer ou le campement constitue un lieu de rencontre et d'échanges entre les deux sexes où les groupes s'unissent pour partager leurs "productions" et leurs connaissances respectives. C'est également au campement que la nourriture crue est transformée, selon un rituel précis, en produit comestible. De plus, lors de vastes cérémonies religieuses réunissant plusieurs tribus<sup>11</sup>, l'assemblée s'effectue toujours à un campement déterminé. Ainsi, le campement est un site privilégié de réunion qui marque non seulement l'interdépendance des hommes et des femmes mais aussi le lien à la terre, au pays et, par conséquent, au Rêve qui veille dans le sol. Bref, l'emplacement du Rêve apparaît comme un lieu de synthèse où se tisse le réseau social des aborigènes. C'est donc à travers le Rêve que circulent les lois et c'est également par lui que s'affermi la structure sociale.

Plus que toute autre forme d'autorité, c'est le rituel qui permet de cimenter l'organisation sociale. En outre, c'est à partir du rituel, conditionné par le monde du Rêve, que la société est appelée à se renouveler. Autant le Rêve fixe la

---

<sup>11</sup> Généralement, le nombre d'individus pour chaque tribu ou clan varie de 10 à 50 mais, lors d'importantes fêtes religieuses, plusieurs tribus peuvent s'unir temporairement allant jusqu'à former des groupes de plus de 500 personnes.

norme, autant il légitimise le changement, qu'il soit inhérent à une revendication territoriale ou à une loi d'ordre politique.

### Contexte religieux

Ayant comparé d'anciens artefacts à de récents objets cultuels, archéologues et anthropologues soutiennent que la religion traditionnelle des aborigènes d'Australie, surtout celle du centre et du sud du continent, semble s'être peu modifiée depuis 40,000 ans. Malgré l'importance des disparités socio-culturelles et des multiples formes que peuvent prendre les différentes pratiques cultuelles, il demeure possible de parler de la religion traditionnelle des aborigènes comme d'un ensemble relativement homogène en raison d'une communauté de pensée quant à la cosmologie, c'est-à-dire la perception et l'exposition des origines du monde, et le mythe, soit la représentation de la cosmologie sous la forme du récit<sup>12</sup>.

L'ensemble des ethnies aborigènes partage une mythologie apparentée où la dimension onirique occupe une place déterminante. La mythologie aborigène est caractérisée par la croyance en un temps primordial où des êtres surnaturels auraient créé le monde tel qu'il est. En outre, l'existence d'un dieu suprême est peu manifeste et rarement évoquée. D'ailleurs, cette mythologie particulière, où aucun dieu ne semble dominer, n'est pas sans rappeler l'organisation des sociétés aborigènes qui se distingue notamment par l'absence de chef politique et d'ordre hiérarchique rigoureux.

Les indigènes emploient le mot "Dreamtime" ou mieux "Dreaming" pour désigner l'époque primordiale de même que tout ce qui touche au sacré. Le suffixe anglais "ing", équivalent du

---

<sup>12</sup> v. Mircea Eliade et col., The Encyclopedia of Religion, New York, Macmillan Publishing Company, 1987.

participe présent français, revêt une importance particulière pour les aborigènes qui l'utilisent de manière à insister sur la notion de continuité. En effet, ils considèrent que le temps des origines est enchaîné au présent et qu'il se perpétue à travers les songes de chaque individu. Le Rêve ou le "Dreaming" n'est donc pas le passé, le présent ou le futur mais un continuum.

Les Aborigènes préfèrent souvent à Dreamtime la traduction Dreaming "en train de rêver", expression qui insiste sur le fait que les êtres éternels ne sont pas de simples ancêtres mais des principes qui sont rêvés tout autant qu'ils "rêvent" les hommes.<sup>13</sup>

Ce fait revêt une importance capitale pour la compréhension de la pensée aborigène. Confondues par le biais du Rêve, les temps présent et passé forment un tout indivisible. Conséquemment, le sacré est nettement perçu comme une réalité permanente toujours active.

La description que font les aborigènes de "l'Ère du Rêve" ou du temps primordial explique partiellement la nature de leurs rites et de leur cosmologie, c'est-à-dire leur conception de l'ordre universel.

Ayant un jour surgi de la terre, du ciel et de la mer, des héros nomades auraient sillonné la surface du globe engendrant sur leur passage les êtres humains et la civilisation, les animaux, les plantes, de même que les paysages, traces manifestes de leurs pérégrinations. Après avoir créé le monde, ces êtres mythiques seraient ensuite retournés sous la forme d'esprits dans le firmament ou, pour la plupart, dans les entrailles de la terre d'où ils continuent cependant d'agir sur leurs créations, que ce soit en provoquant la pluie ou le vent, en fertilisant les femmes

---

<sup>13</sup> Barbara Glowczewski, "L'espace-temps du Rêve" dans: Sylvie Girardet et col., Australie noire, op. cit., p. 88.

et la nature ou, tout simplement, en insufflant les rêves dans le sommeil des individus. Ainsi, nous pouvons comprendre pourquoi la majorité des mythes consistent en une énumération de sites et en une description d'itinéraires marquant les actions des héros totémiques.

Le rituel a généralement pour objet de réactualiser symboliquement le parcours des ancêtres du Rêve. Il incombe donc aux aborigènes "de réactiver inlassablement la créativité de l'époque primordiale et de rétablir en permanence le contact avec les êtres surnaturels".<sup>14</sup> Jamais le Rêve ne doit s'éteindre sinon tout ce qui en découle s'évanouira avec lui. Si, par exemple, le Rêve kangourou disparaît, ce mammifère ainsi que tous les membres qui y sont rattachés par les liens totémiques seront effacés du monde.

Les cérémonies religieuses se présentent souvent comme des rites initiatiques dirigés par des sages. Le rituel le plus important concerne le passage de l'enfance à l'âge adulte où le jeune est convié à vivre symboliquement sa mort pour ensuite renaître plus mature. Ce cycle de vie, habituellement éprouvé dans la douleur, se voudrait une confirmation de l'indestructibilité de l'esprit hérité du Rêve. Au cours de cette cérémonie, l'initié est ainsi appelé à symboliser le Rêve dont il dépend. L'aborigène est alors appelé à mimer l'histoire de son Rêve sur les lieux qui sont associés à ce dernier. C'est seulement à partir de cet instant que l'individu sera en mesure de s'approprier et de partager le pouvoir de son Rêve.

En plus des rites initiatiques, il existe des cérémonies à caractère social destinées à rallier les membres d'un même clan, d'une même ethnie ou même de plusieurs peuplades différentes.

---

<sup>14</sup> Paul Poupard et col., Dictionnaire des religions, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 126.

Comme il n'est pas rare qu'un Rêve, au cours de sa période active sur terre, ait parcouru des centaines de kilomètres, il arrive fréquemment que des groupes d'aborigènes se déplacent sur de grandes distances lors de pratiques rituelles. Ce faisant, des ethnies éloignées les unes des autres viennent à se rencontrer. Elles en profitent alors pour s'échanger des mythes et de nombreuses connaissances. Ces alliances inter-tribales font donc circuler de nouvelles règles qui enrichissent la culture aborigène tout en servant à son unification.

Il existe finalement des rites plus pragmatiques visant à assurer la survie des groupes et des individus. Ainsi, certains rites ont pour objet d'invoquer la pluie ou d'exhorter la présence de tel ou tel animal comestible. A ce titre, et cela est effectif pour l'ensemble des rites, les mythes exposés lors des cérémonies fournissent toujours, à un deuxième niveau, de l'information utile. Par exemple, les mythes peuvent indiquer une source d'eau potable, ou faire savoir quels sont les végétaux à éviter, ou comment identifier les traces d'un certain animal, etc.

Ce que nous savons des pratiques culturelles propres aux aborigènes australiens diffère peu de ce que nous venons d'exposer. En fait, en ce qui a trait à la mystique, c'est surtout au niveau de la forme et non du fond que les diverses ethnies aborigènes se distinguent. Pour toutes les tribus, le pouvoir des êtres du Rêve est accessible par le biais de l'activité rituelle. Faisant partie intégrante du rite, l'art demeure un médium culturel privilégié et constitue, aux yeux de plusieurs spécialistes de la question des aborigènes d'Australie, le mode de communication le plus complet et le plus direct entre les forces ancestrales et l'aborigène:

Les peintures sont un des moyens principaux pour établir le lien entre des individus

vivants et leurs Ancêtres, dont la présence est inscrite dans le paysage.<sup>15</sup>

### Contexte esthétique

Les aborigènes d'Australie ne possèdent pas d'écriture. Leur culture s'est donc transmise et continue à se transmettre par voie orale. Il existe cependant, en plus de la parole, d'autres moyens de communication. D'aucuns considèrent que c'est l'art qui constitue le principal mode d'expression et de communication non-verbale chez les aborigènes.

L'art des aborigènes australiens est le plus ancien qui soit encore pratiqué de nos jours. Il remonterait à plus de 40,000 ans. Les oeuvres représentent presque toujours les actes créateurs des Êtres du Rêve qui ont notamment façonné le paysage. Par le fait même, elles illustrent l'attachement de l'artiste et des membres d'un "totem" quelconque à un territoire déterminé. A ce titre, chez la plupart des ethnies aborigènes, le dessin d'un Rêve ne peut être réalisé que par celui ou celle qui y est associé, c'est-à-dire qui possède un lien de parenté avec le lieu géographique du rêve. Ainsi, l'illustration d'un Rêve par un individu marque son appartenance à un territoire précis et consacre ses droits sur celui-ci:

Peindre un motif associé à un site donné est le principal moyen par lequel un artiste prouve la connaissance mythologique qu'il a de ce territoire et, par voie de conséquence, ses droits de propriété.<sup>16</sup>

De plus, comme le rapporte Paul Carter, puisque la représentation plastique d'un récit mythologique contribue à la sauvegarde du

---

<sup>15</sup> Luke Taylor, "Peindre ou la mémoire d'un peuple" dans: Sylvie Girardet et col., Australie noire, op. cit., p. 134.

<sup>16</sup> Luke Taylor, op. cit., p. 128.

Rêve et de tout ce qui en dépend, il s'ensuit que l'oeuvre est également garante du territoire. Les paroles d'un peintre aborigène démontrent la solidité de cette croyance: "If I don't paint this story, some white fella might come and steal my country."<sup>17</sup>

Bien que l'art aborigène d'aujourd'hui n'est pas exclusivement dédié au culte et qu'il existe un art profane à dessein décoratif, il n'en demeure pas moins que toute l'iconographie des aborigènes a vu le jour dans le cadre de la cérémonie religieuse. A l'instar des activités rituelles, tels le chant, la danse et le mimodrame, l'art religieux fait partie intégrante du geste cérémoniel; jamais une peinture, une sculpture ou un dessin religieux n'est exécuté en dehors de l'acte rituel. En outre, pour l'aborigène, la virtuosité technique d'une oeuvre religieuse demeure secondaire. Il suffira qu'une peinture comporte des motifs sacrés, qu'elle soit reliée d'une quelconque façon au monde du Rêve, pour qu'elle devienne valable. De ce fait, presque tous les aborigènes peuvent être considérés comme des artistes. Répondant à une question concernant le rôle de l'artiste dans la société, un artiste autochtone (Wayne Baker) affirme:

Les artistes n'ont pas une place à part dans la société, comme c'est le cas en Occident. Tout le monde est un petit maillon de la chaîne, chacun représente un petit bout de l'histoire et a besoin des autres pour la compléter. Ainsi ne juge-t-on pas l'artiste sur telle ou telle qualité esthétique, mais sur la façon plus ou moins efficace de rendre le message.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Paul Carter, "The Art of Concealment", Studio International, vol. 201, n° 1020 (1988), p. 40.

<sup>18</sup> Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy, "Aborigène, rocker et cinéaste" dans: Sylvie Girardet et col., Australie noire, op. cit., p. 167.

La notion de beauté, d'après l'acception occidentale du mot, n'existe pas chez les aborigènes. Il en va de même pour l'idée d'"objet esthétique" qui ne représente à peu près rien à leurs yeux et pour cause: leurs peintures sur toile ou sur écorce dérivent du traditionnel dessin sur sable (sand drawing) qui est invariablement détruit durant ou après la cérémonie<sup>19</sup>. Partant, le geste qui est associé à toute oeuvre rituelle semble, pour les aborigènes, plus important que l'oeuvre elle-même; à tout le moins, il représente une part essentielle de l'oeuvre d'art. Concerné par ce fait récurrent chez les sociétés dites primitives, Carlo Severi indique, aux côtés d'Harold Rosenberg, "qu'avant même d'être une forme qui s'offre au regard, l'oeuvre d'art est un acte."<sup>20</sup> Cette idée est à nouveau mise en lumière par l'artiste aborigène Wayne Barker qui explique:

la forme de l'art importe peu, du moment que la motivation reste vraie. Peu importe la qualité du matériel utilisé, ce qui compte c'est la ferveur avec lequel (sic) le travail a été fait.<sup>21</sup>

Même si la peinture acrylique obtient de nos jours une popularité croissante chez certaines ethnies australiennes, la peinture sur sable est encore répandue, en particulier chez les peuplades du désert central. Elle illustre, à la manière d'une

---

<sup>19</sup> Comme le précise Elizabeth Thompson, le transfert du dessin sur sable à la peinture sur écorce puis à la peinture sur toile fut inhérent à des changements d'attitudes quant à la place de l'art dans la société. Pouvant devenir un objet d'échange économique, l'oeuvre d'art devait forcément être transportable et de nature à durer. v. Elizabeth Thompson, "Landscape and Legend", Studio International, vol. 201, n° 1020 (1988).

<sup>20</sup> Carlo Severi, "Un Primitivisme sans emprunts: Boas, Newman et l'anthropologie de l'art", Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 28, 1989, p. 57.

<sup>21</sup> Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy, op. cit., p. 168.

immense carte topographique, les différentes étapes des êtres du Rêve sur la terre.

Concernant le rituel lui-même, il est à noter que le corps des participants à la peinture sur sable joue un rôle symbolique important. Étant décorés des mêmes motifs que ceux qui sont utilisés dans leur peinture et qui représentent, à l'instar de cette dernière, les pérégrinations des Êtres du Rêve, le corps des personnes est symboliquement assimilé au monde du Rêve ainsi qu'au territoire. Ainsi, cette forme d'art renforce l'attachement de l'individu à son territoire et à son Rêve.

La peinture sur sable joue également un rôle non négligeable dans le développement de certaines facultés cognitives. En constituant un des tout premiers jeux enfantins, elle favorise l'acquisition de l'orientation spatiale qui est absolument nécessaire pour la survie des aborigènes.

La peinture sur sable est généralement composée d'une multitude de figures allant de tracés géométriques aux formes les plus irrégulières. Ces composantes, où le cercle et la ligne dominant, sont effectuées en tirant profit des différentes sortes de sable coloré. Les autochtones y ajoutent habituellement des substances organiques tel que des morceaux de bois, du duvet, des cheveux et du sang. De plus, il arrive fréquemment qu'un pieu, décoré ou non, soit enfoncé à un endroit de la composition. Cet endroit, presque toujours marqué de cercles concentriques, est souvent central à l'oeuvre et constitue un point important pour les participants aux rituels qui effectuent leurs danses et leurs déplacements sur la peinture en fonction du pieu. Cette pratique est courante chez les Papunyas<sup>22</sup> qui forment probablement la

---

<sup>22</sup> La communauté Papunya fut officiellement établi en 1959. Elle réunit les tribus Walbiri ou Warlpiri, Lurija, Anmatyerre et Pintupi qui proviennent toutes de la zone orientale du désert central australien.

souche la plus ancienne de toutes les communautés aborigènes d'Australie.

L'art papunya est vraisemblablement le plus important et le plus original d'Australie<sup>23</sup>. Conséquemment, l'oeuvre que nous avons choisi d'analyser est d'origine papunya. Elle est tout à fait représentative de l'art traditionnel des aborigènes et s'apparente à la peinture sur sable.

Le style est particulièrement significatif dans l'art aborigène australien. Chaque ethnie, voire chaque tribu, possède un style qui lui est propre. Les artistes se font d'ailleurs un devoir et une fierté de perpétuer la facture qui distingue l'art de leur groupe respectif.

Le style de la peinture papunya est tout à fait singulier. Elle ne suggère pas le statisme et la vacuité généralement associés aux zones arides. Au contraire, la vivacité des couleurs, la fragmentation de la touche et la représentation fréquente de traces humaines ou animales évoquent plutôt une intense activité:

The painting narratives are a blatant denial of this static perception: in a depiction of the traces there is a suggestion of the extensive presence and activity on the land.<sup>24</sup>

Longtemps considéré comme un art pauvre et manquant d'inventivité, celui du désert central australien est aujourd'hui reconnu pour être l'un des plus riches, des plus subtils et surtout l'un des plus complexes qui soient parmi les arts dits primitifs.

---

<sup>23</sup> v. Elizabeth Thompson, loc. cit.

<sup>24</sup> Ibid., p. 31.

Nancy D. Munn<sup>25</sup>, spécialiste de la question de l'art des aborigènes australiens, s'est appliquée à déchiffrer l'iconographie de certaines peuplades du désert central australien, plus spécialement celle des Walbiris. Elle a pu, suite à de nombreux entretiens avec les artistes, constituer une impressionnante banque iconographique et ainsi établir les principales composantes du système de représentation cérémoniel. Les travaux de Munn rendent compte de la fonction hautement symbolique de l'art walbiri et mettent en relief la relation étroite entre le culte et l'expression plastique.

Munn fait d'abord remarquer que la simplicité et le peu de variété des composantes picturales de l'art walbiri n'empêchent pas une grande diversité du contenu significatif. A la manière des lettres de l'alphabet, ces composantes sont organisées selon un système logique et souple permettant aux artistes de générer un nombre infini de significations. Il n'y a cependant pas de code universel qui préside à la réalisation des oeuvres; deux artistes de la même communauté représentant le même Rêve ne parviendront jamais au même résultat. Ainsi, il demeure presque impossible de déchiffrer le sens particulier d'une peinture sans les commentaires de l'artiste. L'oeuvre que nous avons sélectionnée pour analyse illustre bien cette caractéristique. Il s'agit d'une peinture à l'acrylique réalisée en 1986 par Darby Jampijinpa de la tribu Walbiri sise autour du village de Yuen-dumu (pl. I).

Le sens premier de cette oeuvre, dans sa version publique, est une chasse au lézard fouisseur par l'utilisation contrôlée de feu et de brûlis. Selon l'artiste, les grands traits rouges représentent le feu, les courts traits rouges adjacents à ces derniers désignent les bâtons utilisés pour mettre le feu et,

---

<sup>25</sup> v. Nancy D. Munn, "The Spatial Presentations of Cosmic Order in Walbiri Iconography" dans: Antony Forge (éd.), Primitive Art and Society, London, Oxford University Press, 1973.

finalement, les cercles concentriques au centre et aux extrémités des grands traits rouges correspondent aux camps où sont cuisinés les animaux capturés. Ce récit en images est suivi d'un autre où le sens sacré est plus apparent. Darby Jampijinpa décrit en ces termes ce nouveau récit :

These are old people, old men who lived there. This Dreaming really belongs to older men with white hair like me. It is really their Dreaming. They are really the Dreaming. There was a Burrowing Skink. The west side (of the site and the left side of the paintings) belongs to jampijinpa/jangala (subsections) and the east side belongs to jakamarra/jupurrurla. The old ancestors, the old men in the Dreamtime, stayed there on both sides. We were all one mob, my patrimoiety. We all share the same Dreaming, Burrowing Skink Dreaming.

Young men were camped at Yajarlu with the old men. The women were camped to the south. The old men, "Kurdungurlu", were looking after the young men and went to dig yams to feed them. Once they were fed, the young men went hunting for Burrowing Skink and for Kangaroo to give as ritual offerings. They came back to the soakage at Yajarlu and put the meat in a pile.<sup>26</sup>

Le troisième récit de l'oeuvre n'est accessible qu'aux initiés et ne peut donc être dévoilée. L'artiste s'est cependant permis de décrire en termes généraux la signification cachée de la peinture. Il s'agit de la représentation de jeunes garçons participant, sur les lieux du Rêve, à plusieurs cérémonies secrètes où leur sont présentés des objets religieux et enseignées certaines connaissances. Enfin, Jampijinpa insiste, dans sa description, sur le caractère particulièrement sacré de

---

<sup>26</sup> Peter Sutton et col., Dreamings: The Art of Aboriginal Australia, op. cit., p. 119. (Cette citation a été tirée d'une conversation entre l'ethnologue Françoise Dussart et Darby Jampijinpa dans le dialecte walbiri).

l'oeuvre qui présenterait un grand pouvoir et serait, par le fait même, "potentially dangerous."<sup>27</sup>

Les diverses significations de l'oeuvre rendent compte de la complexité de l'iconographie walbiri qui, par voie de conséquence, ne manque pas d'obscurcir l'essence du sacré qui est dépeint. A notre sens, la synthèse phénoméno-structurale permet avantageusement de transcender chacun des trois niveaux de signification de l'oeuvre tout en conservant leur spécificité de manière à faire ressortir l'infrastructure ou l'intentionnalité implicite qui les conditionne.

---

<sup>27</sup> Ibid.

### c. Synthèse

L'analyse formelle d'une oeuvre provenant d'une société aborigène d'Australie a d'abord fait ressortir certaines unités et sous-unités structurales. Afin de préciser le cadre d'une intentionnalité, la description contextuelle a ensuite permis de connaître les principaux traits de la culture en question. Il s'agit maintenant d'éclairer les données recueillies au niveau de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire des éléments significatifs de son contexte de production, de manière à saisir la "signification-pour-le-sujet" qui menera à la logique constitutive de l'oeuvre.

Pour cette première analyse, nous avons choisi exceptionnellement de débiter la synthèse en mettant en parallèle chacune des unités structurales obtenues au niveau de l'analyse formelle avec des attitudes et/ou des comportements dévoilés au cours de la description contextuelle. Cette mise en parallèle se veut une démonstration de l'étroite relation qui existe entre l'expression esthétique et son contexte de production.

#### L'impression d'animation

Le premier effet que la peinture produit chez le spectateur ou la spectatrice est, sans conteste, une forte impression d'animation. Nous avons établi, lors de l'analyse formelle, que cette impression résulte de la concordance de trois sous-unités structurales en un même ensemble significatif. Ces sous-unités sont: l'impression de mouvement, l'impression de plein et la mise en relief de la verticalité.

Au niveau du contexte, plusieurs phénomènes sont susceptibles d'être assimilés à l'impression d'animation. En révisant la description contextuelle, on observe effectivement une série d'attitudes, de croyances et de comportements qui suggèrent l'animation.

Le nomadisme des aborigènes australiens peut être associé d'emblée à l'impression d'animation mais il faut souligner des éléments plus significatifs encore. Par exemple, on note que la plupart des règles sociales se situent à l'opposé du statisme puisqu'elles sont constamment sujettes à des remises en cause ou à des dérogations. Il en va de même pour la mythologie aborigène qui, en étant enrichie ou renouvelée à travers les rêves des individus, ne stagne pas mais évolue de façon marquée.

Les oeuvres aborigènes d'Australie sont également empreintes d'un effet marqué d'animation. Comme nous l'avons déjà souligné, les représentations illustrent toujours un certain nombre de récits mythiques où sont dépeints les faits et gestes de plusieurs êtres divins. En accusant de la sorte l'aspect narratif, les aborigènes paraissent moins concernés par la divinité elle-même que par ses actions. Ainsi, ce n'est pas l'Être qui semble intéresser l'indigène mais l'"Étant", soit le principe actif de la divinité. Incidemment, cette impression d'animation est aussi mise en relief au niveau de l'activité esthétique, notamment dans le fait de conférer plus d'intérêt au geste esthétique qu'à l'objet d'art lui-même.

#### L'impression de hasard

La deuxième unité structurale appréhendée lors de l'analyse formelle est l'impression de hasard. Cette impression résulte de la présence de plusieurs éléments qui paraissent ne relever d'aucun principe déterminé, comme si chacun d'eux était entièrement autonome. En se penchant sur le sens du mot hasard, on constate que la notion d'autonomie n'est d'ailleurs pas distincte de celle de hasard. Comme l'a démontré Cournot, le hasard résulte de la rencontre de séries causales indépendan-

tes<sup>28</sup>. Le hasard est donc en étroite relation avec le phénomène d'autonomie.

Sous l'aspect de l'autonomie, le hasard semble jouer un rôle de premier plan chez les aborigènes. En rattachant la constitution des mythes et des règles sociales aux rêves et à l'imagination des individus plutôt qu'à un principe éternel et immuable, ces derniers manifestent effectivement une nette propension à l'autonomie de préférence à la dépendance à un cadre absolu.

La mise en relief de l'opposition

Succédant au choc visuel provoqué par la brillance des couleurs et l'agitation manifeste de la surface picturale, c'est une impression de contraste qui se dégage de l'oeuvre. Cet effet est d'abord imputable à la superposition de composantes simples, monochromes, relativement régulières et géométriques, sur un plan extrêmement complexe, coloré et asymétrique, dont l'apparence suggère un procédé arbitraire. L'impression de contraste résulte également d'une série d'agencements plus discrets comme la dissemblance des parties droites et gauches de l'oeuvre, la différence entre les bordures et le centre de la composition, et enfin la conjonction singulière de l'élément linéaire et du point. Toutes ces composantes mettent en relief un principe d'opposition.

A l'instar de la configuration antinomique de l'oeuvre d'art, on retrouve au niveau de la culture aborigène certains traits dominants qui semblent également reposer sur un principe d'opposition. Il y a d'abord cette attitude singulière concernant l'élaboration et le respect des lois religieuses et sociales. Attendu que ces dernières reposent à la fois sur la

---

<sup>28</sup> v. Émile Callot, La Philosophie biologique de Cournot, Paris, Librairie Rivière et Cie, 1960.

tradition et un processus constant d'innovation, il en résulte un indéniable rapport d'opposition. Ensuite, nous pouvons rajouter le principe de division du travail selon le sexe et la mise en valeur de la notion de classification qui, dans une certaine mesure, suggèrent l'opposition.

### L'impression d'équilibre

L'impression d'équilibre résulte évidemment de la disposition quasi-symétrique des composantes picturales mais elle est aussi confirmée par deux autres aspects: la présence de traits de liaison entre plusieurs éléments et la convergence de ces éléments vers le centre de la composition.

Comme le démontrent plusieurs faits révélés au cours de la description contextuelle, l'équilibre de la société aborigène est en quelque sorte analogue à celui fondé sur des principes comparables à ceux qui sont présents dans l'oeuvre d'art. De fait, le principe de liaison et celui de convergence jouent un rôle important dans l'équilibre de la société à l'étude. Le principe de liaison est notamment présent au niveau de la dimension classificatoire du système de filiation tandis que le principe de convergence se retrouve du côté de l'importance accordée par les autochtones au campement qui, on l'a vu, représente un lieu privilégié de rencontre entre groupes opposés, c'est-à-dire les hommes et les femmes, les jeunes et les vieux, etc.

Cette unité structurale conduit, par un enchaînement logique, à la compréhension de la structure globale de l'oeuvre. Cette dernière fait enfin apparaître la fonction sociale du mysticisme walbiri. Comme il sera démontré, la structure globale se rapporte directement à la question d'équilibre. A plus forte raison, c'est cette dernière qui incorpore les unités précédentes en un ensemble cohérent.

## Représentation symbolique d'une harmonie dynamique

En combinant les unités structurales formelles, nous avons pu, dans un effort de synthèse, proposer une structure globale de l'oeuvre. L'impression d'animation, l'impression de hasard, la mise en relief de l'opposition et la mise en relief de l'équilibre renvoient conjointement à l'idée d'harmonie dynamique. La composition générale semble donc entièrement dominée par l'action simultanée de deux grands principes antagonistes; l'un visant à affirmer l'équilibre (l'harmonie) et l'autre visant à le nier (le dynamisme). En d'autres termes, l'oeuvre dans sa totalité est constituée sur la base d'un jeu d'équilibre entre des éléments ou des forces en interaction ou en opposition, donc en mouvement. Que signifie cette structure globale? A quoi peut correspondre cette mise en relief du dynamisme? La clef de cette énigme se trouve du côté du contexte.

Nous avons pu relier chacune des unités structurales définies lors de l'analyse formelle à des attitudes et des conduites repérées au niveau du contexte. C'est donc dire que l'oeuvre d'art analysée est logique par rapport à son contexte de production. Considérant qu'il existe une relation entre l'intentionnalité et le vécu, on doit supposer que les structures de l'oeuvre d'art traduisent une volonté déterminée. De quelle nature est cette volonté?

Plusieurs indices relevées au niveau de la description contextuelle nous amènent à associer intuitivement le caractère dynamique à la notion de vie. Cette intuition n'est pas sans fondement. En effet, l'existence de liens étroits entre l'aborigène et la nature, la perception du désert comme d'un espace fécond et grouillant de vie, l'interprétation de la morphologie du paysage comme le résultat de forces actives, l'habitude d'ajouter des substances organiques aux peintures sur sable, la thématique générale de l'oeuvre analysée, etc. sont

autant d'éléments suggérant la vie<sup>29</sup>. Par conséquent, l'impression d'animation, l'impression de hasard, la mise en relief de l'opposition et l'impression d'équilibre, conçues en tant qu'unités structurales de l'oeuvre analysée, témoigneraient d'une volonté d'exprimer la vie sous son aspect dynamique, à savoir la vitalité. Selon cette hypothèse, il conviendrait de définir la peinture walbiri en tant qu'expression picturale de la vitalité. De ce fait, le divin devrait être interprété comme une évocation symbolique de l'énergie vitale.

Sachant que le rituel walbiri consiste principalement à réactiver et actualiser la divinité et considérant que les rites initiatiques consistent à faire revivre symboliquement les différentes étapes de la vie, nous pouvons supposer, au regard de notre hypothèse, que le culte viserait essentiellement à marquer et affermir la persistance de la vie. En définitive, toute la mystique walbiri ne serait autre qu'une immense exhortation à la vie.

En confrontant ce système de valeurs au portrait des aborigènes, effectué au cours de la description contextuelle, on ne peut que reconnaître la validité de notre hypothèse. Les faits et gestes figurés semblent tous procéder d'un même impératif: "Préservons et perpétuons l'énergie vitale".

Relativement à cette première analyse, un rapprochement entre les structures découvertes et les particularités de la vie ne saurait autrement sanctionner nos hypothèses. Or, après avoir examiné les définitions de la vie les plus courantes, un tel rapprochement s'avère tout à fait possible.

---

<sup>29</sup> Cette propension à attribuer la vie à toute chose est le propre de la pensée animiste. À la fois perceptible chez l'enfant, chez certains adultes et certaines cultures, l'animisme est une "tendance à considérer tous les corps comme vivants et intentionnés." Jean Piaget, La Représentation du monde chez l'enfant, op. cit., p. 160.

## L'animation

L'oeuvre, à l'instar de la vie et du contexte à l'étude, est largement caractérisée par le principe d'animation. Parlant du système vivant, le biologiste François Meyer souligne que "c'est cette dynamique en constante mobilisation fonctionnelle"<sup>30</sup> qui est le trait dominant de la vie.

## Le hasard

Le principe de hasard n'est pas non plus étranger à la vie. A plus forte raison, le hasard est indispensable à tout système organique<sup>31</sup>. Il constitue notamment un facteur positif d'évolution. Sans s'engager dans des dédales théoriques, mentionnons simplement que le hasard est une des fonctions nécessaires à l'évolution et à la survie des systèmes vivants parce qu'il agit à titre de facteur motivant en provoquant des réponses adaptées de la part de l'organisme<sup>32</sup>. Comme l'a proposé Henri Atlan, le hasard permet au système vivant d'évoluer et de se préciser davantage. Selon ses termes, il s'agit du "principe d'ordre à partir du bruit".

Sans perturbations au hasard, sans désorganisation, pas de réorganisation adaptatrice au nouveau; sans processus de mort contrôlée, pas de processus de vie.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> François Meyer, "Situation épistémologique de la biologie" dans: Logique et connaissance scientifique, Paris, Gallimard, 1967, p. 787.

<sup>31</sup> v. Henry-Paul Cunningham, Négation de la négation: A propos de "Hasard et de nécessité", Québec, Les Conférences Charles de Koninck, Les Presses de l'Université Laval, 1972.

<sup>32</sup> v. André Lwoff, L'Ordre biologique, Paris, Marabout Université, Robert Laffont, 1970.

<sup>33</sup> Henri Atlan, Entre le cristal et la fumée: Essai sur l'organisation du vivant, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 280.

Incidentement, puisqu'il est question du hasard, nous ne pouvons taire l'idée d'autonomie car elle est également une propriété distinctive de la vie de par le fait qu'un organisme vivant se présente comme un système auto-organisateur, donc indépendant: "Le système biologique tend à se donner à lui-même les conditions de son fonctionnement."<sup>34</sup> N'est-ce pas exactement ce qui se produit chez les aborigènes? C'est du moins ce que nous avons pressenti, lors de la comparaison entre l'oeuvre et le contexte, en assimilant l'impression de hasard au phénomène d'autonomie qui est présent de façon marquée chez les walbiri.

#### L'opposition

A l'instar des unités précédentes, le principe d'opposition n'est pas étranger à la vie car un système vivant est aussi:

le résultat de processus antagonistes, l'un de construction, l'autre de déconstruction; l'un d'ordonnancement et de régularité, l'autre de perturbations aléatoires et de diversité; l'un de répétition invariante, l'autre de nouveauté imprévisible.<sup>35</sup>

Ce principe d'opposition, est-il besoin de le rappeler, se manifeste de façon analogue chez les aborigènes d'Australie.

#### L'équilibre

L'ordre ou l'équilibre général de l'oeuvre, tout comme celui de la structure globale, repose essentiellement sur un principe d'harmonie dynamique similaire à celui qui structure le monde vivant. Contrairement aux systèmes physiques ou mécaniques, "le pseudo-équilibre du système vivant est l'effet dynamique d'une

---

<sup>34</sup> François Meyer, op. cit., p. 784.

<sup>35</sup> Henri Atlan, op. cit., p. 279.

multitude de déséquilibres mutuellement compensées."<sup>36</sup> Si bien que:

l'invariance résultante n'est point, comme dans un système mécanique ou physico-chimique banal, l'effet de forces antagonistes qui se font finalement équilibre dans l'inertie, mais la résultante d'une multitude de processus toujours en action.<sup>37</sup>

Les trois derniers mots de cette citation laissent apparaître l'une des caractéristiques de la société à l'étude que nous n'avions pas encore eu l'occasion d'examiner, c'est-à-dire le phénomène de continuité.

Le phénomène de continuité

Comme on l'a vu au cours de la description contextuelle, plusieurs attitudes et de nombreux comportements trahissent une intention de marquer la notion de continuité. Ce phénomène se manifeste évidemment dans la manière qu'ont les aborigènes de confondre le passé, le présent et le futur ainsi que dans leur zèle à perpétuer le Rêve mais il peut également être perçu dans leur habitude à tout enchaîner, comme le démontre par exemple leur système particulier de filiation. Or, il s'avère que le phénomène de continuité fait aussi partie intégrante du système vivant:

L'existence de cette puissance d'action continue dans la série des êtres, depuis l'origine de la vie sur la terre, est nécessaire car sans elle la vie ne serait plus.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> François Meyer, op. cit., p. 788.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> H. Rouvière, L'Énergie vitale, Paris, Masson et Cie Éditeurs, 1952, p. 203.

Ainsi, tout être vivant, pour maintenir son organisation, ne peut immobiliser ses fonctions. C'est une lutte incessante contre la stagnation:

Les systèmes biologiques sont étroitement tributaires de cette variable négligée: le temps. Celui-ci entraîne une évolution permanente de l'être vivant et il doit constamment lutter pour éviter la dégradation irréversible vers laquelle le conduit l'entropie. Pour éviter ce nivellement énergétique qu'est la mort (...), l'organisme vivant a besoin d'un apport continu d'énergie.<sup>39</sup>

Plus simplement, pour reprendre la célèbre phrase de Bichat, la vie peut se résumer à "l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort". Nous ne pourrions trouver une meilleure formule pour définir les aborigènes australiens en qui semble se résumer la vie.

Le phénomène de l'attachement au territoire

Avant de mettre un terme à la synthèse phénoméno-structurale, il reste à définir un aspect de la société aborigène sur lequel rien n'a encore été dit et qui, pourtant, est fondamental. Le phénomène le plus récurrent au niveau de la description contextuelle se rapporte à l'attachement de l'individu ou du groupe à son milieu, soit le territoire. Or, ce trait distinctif n'est pas sans lien avec le système de valeurs proposé. Il acquiert d'ailleurs tout son sens lorsqu'on l'intègre à la notion d'énergie vitale. En effet, à l'instar de la société walbiri, il appert que le milieu demeure essentiel à l'être biologique qui se définit aussi comme:

---

<sup>39</sup> Jean Hladik, La Biophysique, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 21.

Un système dynamique ouvert qui défend son équilibre, en maintenant des constantes envers et contre les perturbations qui l'affectent, en ajustant, soit à un niveau d'entretien, soit à une performance à réaliser, les relations qu'il soutient avec le milieu d'où il tire son énergie.<sup>40</sup>

Les derniers termes de cette définition permettent de comprendre la disposition des aborigènes australiens à percevoir sous la surface terrestre une énergie intense et à accorder tant d'importance à l'environnement qui représente ainsi, au-delà de la question de l'espace habitable, la condition à toute forme d'existence. Dans la mentalité aborigène, la vie procéderait donc du milieu. Elle émanerait réellement de la terre.

L'expérience d'un climat désertique, où l'on voit surgir magiquement plantes et animaux lors des brèves saisons fertiles, a probablement contribué au développement d'idées telles que la représentation du désert comme d'un espace immensément riche et fécond ou la croyance que des forces latentes veillent sous le sol. Bref, on peut supposer, du moins dans le cas des aborigènes du désert, que le contexte ait fortement contribué à la formation de la mentalité, d'où l'aspect original du mythe et de son expression plastique qui sont tous deux fortement marqués par les thèmes de la nature et du territoire.

Fait intéressant, nos conclusions ne vont pas sans rappeler celles que Nancy D. Munn tire de son étude sur l'art walbiri. C'est par le biais d'une approche iconographique conjuguée à une connaissance approfondie de la religion et de la cosmologie walbiri que Munn est parvenue à déceler, en plus de la signification de l'expression esthétique, la présence d'une relation

---

<sup>40</sup> Georges Canguilhem, "Vie", Encyclopedia Universalis, Paris, Encyclopedia Universalis Éditeur, 1989, n° 23, p. 552.

évidente entre le système graphique et la nature de l'ordre socio-culturel.

Selon Munn, les cercles et les lignes que l'on retrouve inter-reliés dans toutes les oeuvres d'art walbiri représenteraient, en plus de leurs significations manifestes telles que sources, campements, feux, collines, chemins ou bâtons à fouir, les caractères distinctifs des deux sexes. Le cercle symboliserait notamment le ventre, le sein et le vagin de la femme alors que les traits symboliseraient le pénis masculin. Partant, cercles et lignes dénoteraient conjointement le fondement de l'ordre social walbiri qui ne serait autre que le maintien du cycle vital. L'examen de la mystique et du rituel walbiri nous oblige à reconnaître le bien-fondé d'une telle hypothèse.

Tel que précisé à maintes reprises, la notion de continuité est un trait marquant de la mystique des aborigènes australiens. Chez ces derniers donc, les divinités ne se sont pas éteintes dans un obscur passé mythique; à tout instant, elles peuvent resurgir par le biais du rituel qui se présente comme un récit mythique dont la narration même joue un rôle de premier plan. Or, c'est en particulier cette dimension narrative du Rêve qui, au dire de Munn, permet de confirmer l'hypothèse voulant que les traits et les cercles des oeuvres d'art walbiri représentent symboliquement les différences sexuelles en traduisant de la sorte l'importance accordée au cycle vital:

If we examine Walbiri statements and narrative about Dreaming, we find that a particular kind of process in which phenomena "come out" (wilbibari) and "go in" (yuga) recurs in a variety of contexts and is figured in different concrete images. The prime occurrence of this notion is in Walbiri beliefs about the origin and death of the Dreaming, but various other events in men's myths are also patterned in these terms.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Nancy D. Munn, loc. cit., p. 197.

Ainsi, en tenant compte de ce "va et vient" dont est imprégné le mythe et le rituel walbiri, les combinaisons de cercles et de lignes, en plus d'évoquer des sites et des chemins de liaisons, exprimeraient analogiquement l'acte procréatif, figure par excellence du cycle vital élémentaire.

\* \* \*

Suivant cette première analyse, un fait s'impose: le sens de l'oeuvre plastique ne peut être atteint que si nous tenons compte du contexte. Comme Munn le précise d'ailleurs dans la conclusion de son étude, aucune théorie qui se veut universelle ne saurait prétendre à la compréhension du mythe et de son expression en dehors d'une perspective historique, c'est-à-dire sans que l'on tienne compte des aléas du lieu, de l'époque et de la culture:

We cannot assume that a purportedly universal theory, be it psychoanalytical (...), dialectical, or whatever, can go straight to the heart of a myth (read here visual art form) before having considered its place in a genre structurally defined and functionally integrated in ways perhaps particular to the culture in question.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 215.

## 2. L'Amérique du Sud pré-incasique

## a. ANALYSE FORMELLE

Année: Entre 300 et 1000 ap. J.-C.  
 Période: Pré-Incasique  
 Lieu: Amérique du sud; Colombie; San Augustin  
 Religion: Inconnue  
 Artiste: Inconnu  
 Médium: Sculpture en ronde-bosse taillée dans la pierre  
 Dimension: 1,76 m.  
 Titre: Dieu Soleil

## GRILLE STRUCTURALE

		UNITÉS DE BASE	UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES		
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.				
	-Représentation symbolique.				
	-Représentation figurative.				
	-Représentation d'un divinité anthropomorphe.				
	-Sexe incertain de la divinité (probablement masculin).				
	-Représentation exclusive du personnage.				
	-Oeuvre découverte à proximité de tombeaux (l'oeuvre est probablement liée à la mort).				
	-Dimension importante de la tête par rapport au corps. -Dimension importante du visage et des organes des sens qu'elle contient. -Lignes courbes plus particulièrement présentes au niveau supérieur de la tête. -La bouche est de grande dimension et située au bas du visage. -Lignes droites plus particulièrement présentes à partir de la base du nez jusqu'au pied de la statue. -La tête s'inscrit dans une demi-lune formant un arc en plein ceintre. -La tête est couronnée d'un "diadème" en arc de cercle formé par une bande striée dans le sens de la longueur et décorée d'arabesques géométriques le long de la partie inférieure.		Mise en relief du visage	Expression de l'émotion	Expression de l'émotion impulsive
	-Chaque oeil s'inscrit entre l'arcade des sourcils et les narines. -Les yeux sont formés par deux cercles (pupilles) entourés respectivement d'une demi-lune écrasée en pointe à la base de chacune des deux extrémités (pourtour de l'oeil). -Les deux bâtons, terminés en ogives, pointent vers le haut en direction des yeux. -La divinité regarde en direction du spectateur.		Mise en relief des yeux		
	-La bouche est formée par un rectangle horizontal figurant les lèvres qui, équerquillées, laissent apparaître de petites dents carrées serrées les unes contre les autres. -Animalité de la physionomie. -Expression tendue du visage.		Expression apparente de l'agressivité		
-Position debout de la divinité. -Représentation statique.		Impression de stabilité			
-Position frontale. -Représentation symétrique. -Chaque main tient une longue et large tige partant verticalement de la base de la divinité pour se terminer en ogive au niveau de l'extrémité supérieure de la bouche. -Une parure (probablement un bracelet) entoure chaque avant-bras en le recouvrant presque complètement. -Les yeux sont situés assez éloignés l'un de l'autre.		Mise en relief de la symétrie		Impression d'équilibre	

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Dimension relativement importante de l'oeuvre.</li> <li>-La divinité s'inscrit dans un large rectangle vertical.</li> </ul>	Impression de domination	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Oeuvre sculptée dans la pierre.</li> <li>-Représentation statique.</li> <li>-Allure massive de la divinité.</li> <li>-Allure rigide de la divinité.</li> <li>-Sculpture monolithique en ronde-bosse taillée dans la pierre.</li> <li>-Les deux bras de la divinité longent les côtés du corps et sont repliés en équerre vers le centre du corps.</li> <li>-La tête est imbriquée au corps (il n'y a pas de vide entre la tête et le corps). Seul un relief linéaire sépare la tête du corps.</li> </ul>	Impression de solidité	Mise en relief de la force physique
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les composantes plastiques apparaissent comme des surfaces planes.</li> <li>-Les composantes plastiques sont peu modelées et sont inscrites sur le monolithe à la façon d'un bas relief. Ceci a pour effet de donner une allure bi-dimensionnelle à l'oeuvre.</li> <li>-Le nez est représenté de façon stylisée par la continuité des deux sourcils qui se rejoignent en arc de cercles entre les yeux pour s'élargir et s'étendre sur toute la surface du visage à la base des orbites.</li> <li>-Les narines sont représentées comme des volutes sans stries situées à la base extérieure de chaque oeil et rejointes en bas par une ligne droite et en haut par une sorte de pyramide à deux degrés.</li> <li>-Rusticité des formes.</li> <li>-Les mains (doigts) sont représentées par des carrés séparés verticalement en quatre parties d'égales grandeurs.</li> <li>-Les "pouces" sont représentés par deux petits cercles situés à la partie supérieure intérieure des carrés.</li> <li>-Utilisation de la ligne courbe et de la droite simple.</li> <li>-La demi-lune du contour de la tête est accentuée par des lignes décoratives (couronne et "sourcils").</li> </ul>		Forte stylisation

STRUCTURE GLOBALE	La divinité est représentée comme la personnification symbolique d'une force physique inflexible
-------------------	--

## b. Description contextuelle

### Préambule pour les prochaines analyses

Contrairement à l'oeuvre précédente, la présente réalisation, à l'instar de celles qui suivent d'ailleurs, appartient à un lointain passé. Certaines représentations analysées ont déjà plus de deux mille ans. Par conséquent, peu d'informations concernant ces oeuvres, en particulier en ce qui a trait aux trois prochaines représentations, nous parviennent directement des périodes en cause. De surcroît, nous ne possédons aucune description des oeuvres qui leur soit contemporaine. Pour se représenter un contexte de production, nous ne disposons que d'une documentation historique et anthropologique<sup>1</sup> incomplète. Or, comment à partir de documents aussi fragmentaires espérer procéder à une analyse exhaustive et éclairée d'une oeuvre d'art? Comment atteindre la "signification-pour-le-contexte-de-production" si on ne possède que très peu d'informations concernant l'artiste et son contexte? De ce fait, devrions-nous exclure d'emblée l'étude des oeuvres pour lesquelles les documents de source se font rares ou inexistants? Le sens de ces oeuvres ne nous est-il pas à jamais, par le temps, dérobé?

A notre sens, en confiant une partie importante de l'analyse à l'intuition du chercheur, l'approche phénoménologique permet, à partir d'un minimum d'informations pertinentes, d'accéder à l'intentionnalité implicite d'une oeuvre d'art ou, à tout le moins, de s'en approcher. En effet, ne disposant que de notions générales quant aux particularités géographiques, sociales, religieuses et esthétiques d'un contexte de production donné,

---

<sup>1</sup> Mentionnons cependant que les renseignements utilisés pour la description contextuelle, malgré qu'ils paraissent parfois conjecturaux, sont sélectionnés en fonction de leur notoriété. Ainsi, nous nous appuyons sur des connaissances générales et courantes, et nous nous gardons de tirer profit de tout matériaux purement théorique ou trop singulier.

nous présumons la possibilité, en admettant évidemment le postulat phénoménologique de "l'intersubjectivité transcendantale", de reconstituer le cadre de référence général<sup>2</sup> d'une représentation plastique.

Comme nous tenterons encore de le démontrer au cours des prochaines analyses, la fragilité apparente de l'intuition, qui "jamais n'appréhende l'objet concret d'une manière définitive et intégrale"<sup>3</sup>, est toutefois dominée par son auto-évaluation et par la quête des structures, c'est-à-dire des invariants. C'est d'ailleurs pour cette raison que, est-il nécessaire de le rappeler, notre méthode procède autant de la phénoménologie que du structuralisme.

#### Contexte social et religieux

A l'extrémité nord de la cordillère des Andes, le vaste site archéologique de San Augustin<sup>4</sup>, aujourd'hui situé en Colombie, nous révèle le plus grand et le plus riche emplacement de sculptures andines. Plus de trois cents statues sculptées dans des blocs de pierre volcanique, atteignant souvent des dimensions colossales<sup>5</sup>, se dressent à travers la forêt accidentée et abondamment drainée par de nombreux fleuves et rivières.

---

<sup>2</sup> Il faut toutefois souligner que plus l'information d'origine est exhaustive, plus elle permet la description et la compréhension précise d'un contexte. Ce faisant, l'analyse s'en trouve donc nécessairement plus complète et détaillée.

<sup>3</sup> Stephan Strasser, Phénoménologie et science de l'homme: Vers un nouvel esprit scientifique, Louvain, Bibliothèque Philosophique de Louvain, 1967, p. 262.

<sup>4</sup> S'étalant sur une superficie d'environ 500 km. carré, le territoire de San Augustin compte environ trente endroits où l'on retrouve les traces d'une culture ancienne. Les experts estiment à plusieurs dizaines le nombre de sites qui n'a toujours pas été investigués.

<sup>5</sup> Parfois plus de cinq mètres.

Fréquemment associées à des chambres funéraires, ces stèles apparaissent comme d'impassibles gardiennes surveillant l'entrée des tombeaux (pl. III). Placées devant les portes de sépultures, les statues principales sont généralement flanquées de statues de tailles moins importantes qui, à la manière de cariatides, soutiennent le toit des monticules funéraires ( pl. IV). Le nombre, la dimension, la situation et la morphologie des monolithes nous laissent suggérer qu'ils étaient de nature religieuse. A quelle culture et à quel culte se rattachent les colosses de San Augustin?

Les archéologues sont assurés du caractère sacré du vaste territoire de San Augustin:

There can be no doubt that these structures were places of worship and of a cult of the dead, and indeed it seems that those who built them were concerned above all with providing their dead and their ancestors with fitting abodes, under the tutelage of their gods.<sup>6</sup>

Toutefois, ils éprouvent de grandes difficultés à situer chronologiquement la ou les cultures qui ont fait naître des oeuvres aussi importantes. Dans cette région, les traces d'une société pré-andine remonteraient au premier millénaire avant notre ère mais les datations obtenues à partir de l'examen des stèles funéraires nous font situer les oeuvres entre 300 et 1000 apr. J.-C. Ayant découvert la présence de styles sculpturaux relativement différents, allant du naturalisme à la stylisation, certains chercheurs ont avancé l'hypothèse que plusieurs cultures successives pourraient avoir pris place autour de San Augustin, les unes s'étant développées sur les lieux et les autres s'étant implantées à la suite d'invasions ou de voyages pacifiques. Nous verrons plus loin qu'il en est peut-être autrement.

---

<sup>6</sup> G. Reichel-Dolmatoff, Colombia, London, Thames and Hudson, 1965, p. 88.

La Colombie, tout comme l'Équateur, a fourni à l'histoire de précieux renseignements sur de nombreux peuples américains. Situé entre les deux Amériques, ce pays recèle notamment les traces de sociétés qui ont traversé l'isthme de Panama en remontant au nord ou en descendant au sud. De manière précise trois influences sont parfaitement perceptibles en Colombie: celle de l'Amérique Centrale, du sud andin et de l'Amazonie. Plus spécifiquement, la région de San Augustin avec ses statues de pierre uniques en Colombie est sans doute la plus représentative des diverses civilisations américaines. Malgré la diversité des populations, la richesse des sols et le climat bénéfique du nord des Andes, éminemment propice à l'agriculture, ont favorisé l'implantation de cultures aux moeurs sédentaires. Il semble que ce soit la culture du maïs qui ait conduit les différents systèmes sociaux à édifier leur économie sur des bases relativement analogues. Ainsi, les populations nombreuses s'étant établies dans la région de San Augustin devaient s'étendre sur tout le territoire cultivable et non s'agglomérer en citées populeuses. Cette décentralisation accentua les différences régionales au niveau du contenu culturel.

La représentation fréquente d'effigies aux allures félines a fait suggérer aux chercheurs la possibilité d'un culte du jaguar, le plus grand et le plus dangereux prédateur de l'Amérique Centrale et de l'Amérique du Sud. Les représentations visuelles de serpents, lézards, grenouilles, singes et oiseaux de proies apparaissent comme des divinités de second ordre ou des images d'ancêtres. Quoi qu'il en soit, malgré le nombre de poteries, statues et structures architecturales répertoriées, nous ne pouvons avoir une compréhension exhaustive de la culture ou des cultures ayant vécue(s) dans la région de San Augustin. Bien que les différences stylistiques nous laissent croire, à prime abord, à la succession de plusieurs cultures, elles peuvent tout aussi bien traduire une forte stratification sociale au sein d'une seule et même culture. A cet effet, la découverte de

tombes mieux ornées que d'autres, provenant d'une même période, suggèrent l'existence d'une société hiérarchisée et fait pencher plusieurs experts du côté de la deuxième hypothèse.

L'examen des oeuvres plastiques et des vestiges architecturaux demeure souvent l'unique moyen par lequel les anthropologues peuvent reconstituer une culture ancienne et ses croyances. Le cas de San Augustin en est un exemple frappant. A partir de la mise en relation de divers styles expressifs, il est assez facile de déterminer les influences des cultures nord-andéennes, mais il en est tout autrement lorsque l'on tente de préciser la nature exacte de son fonctionnement social et culturel. Pour y parvenir, un nombre croissant de chercheurs tente de rapprocher la culture olmecque à celle de San Augustin en voyant dans celle-là la source probable de celle-ci. Datant du neuvième siècle avant J.-C. et même un peu avant, on retrouve au Pérou les traces du culte du jaguar ainsi que plusieurs éléments associés au style artistique olmec.

Naviguant le long des côtes du Pacifique, les Olmecs seraient descendus de l'Amérique Centrale jusqu'au centre de la cordillère des Andes en apportant avec eux maïs et coutumes. Plus tard, vers 500 avant notre ère, certains descendants olmecs remontèrent apparemment en direction du nord cherchant des contrées plus propices à la culture du maïs et parvinrent jusqu'en Colombie où ils semblent s'être établis pour de bon. S'ajoutant à cette influence, des apports plus directs venant du nord, combinés aux moeurs déjà établies en Colombie, donnèrent naissance à de nouvelles cultures originales quoiqu'apparentées aux divers peuples centre et sud-américains. En rapprochant les oeuvres et les traces d'habitations de San Augustin de celles de ses "voisins", il est donc vraisemblable que nous puissions dresser un portrait général de la vie sociale des peuples ayant vécu en Colombie. Brièvement, après avoir réuni toutes les sources disponibles, Reichel-Dolmatoff résume ainsi la vie

sociale et culturelle "sud-andéenne": Economiquement liées à l'agriculture, les populations étaient dispersées sur un énorme territoire en de petits villages auto-suffisants. L'augmentation progressive des habitants due aux qualités nourricières de la région ainsi qu'à l'immigration sporadique accentuèrent la stratification sociale, intensifièrent le commerce et accrurent le développement des techniques agricoles. De plus, en raison de la diversité et de l'éparpillement des populations, les chefs politiques et religieux devaient être plutôt locaux que "nationaux". Il semble évident que ce morcellement politique ait conduit les différentes peuplades à s'entretuer dans d'interminables guerres territoriales.

#### Contexte esthétique

L'examen des sculptures de San Augustin, qui semblent pour la plupart empreintes d'une intention religieuse, fournit de précieux renseignements sur l'organisation culturelle sud-andéenne et même andéenne en général. De fait, plusieurs analogies stylistiques et thématiques sont perceptibles entre les oeuvres colombiennes et les vestiges pré-incasiques du centre des Andes. Au prime abord, en observant plus particulièrement les motifs inscrits sur les vases Nazca du Pérou, on remarque une propension à représenter des personnages d'apparence monstrueuse et redoutable. D'une manière intéressante sont illustrés des êtres mythiques empreints d'animalité tels le "Démon-Oiseau", le "Dieu-mille-pattes" et même le familier "Démon-Félin" tenant parfois dans ses mains des plantes, des feuilles ou des semences indiquant qu'il s'agit peut-être d'une représentation du dieu de l'agriculture<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Maxime Gorce, Raoul Mortier et col., Histoire générale des religions, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1948, p. 194.

De retour à San Augustin, nous observons certaines constantes formelles qui se manifestent dans l'art sculptural. A l'instar des oeuvres péruviennes pré-incasiques, les personnages et les animaux représentés ont tous la tête beaucoup plus grande que le corps. Accentuant l'importance de la tête, le tronc et les membres sont généralement trapus, courts et rigides. Comme s'il s'agissait d'une règle, l'élément le plus élaboré des sculptures de la région de San Augustin demeure le visage présentant presque toujours d'énormes yeux, un nez court et épaté et une large bouche souvent pourvue de crocs de félins. Ces représentations, tenant à la fois de l'humain et de l'animal, sont fréquemment ornées de colliers, de bracelets, de diadèmes, de pendants d'oreilles, etc. La plupart ont les bras collés au corps et les mains appuyées sur la poitrine tenant à l'occasion des sceptres, des armes ou des têtes coupées. Egalement, il n'est pas rare de voir gravé sur le corps de grandes statues de plus petits personnages se hissant en direction de la tête. Par ailleurs, certaines sculptures anthropomorphes ont conservé, jusqu'à ce jour, les traces de peinture polychrome allant du blanc au noir en passant par le jaune et le rouge.

Enfin, comme le précise Reichel-Dolmatoff, malgré l'existence, sur le territoire de San Augustin, de représentations parfois stylisées et parfois réalistes, toutes les sculptures traduisent une certaine rigidité: "While some of the images are highly stylized showing the human form in contorted outlines, others are very realistic, but the over/all impression is always one of stiffness and symmetry."<sup>8</sup>

Après avoir considéré un grand nombre d'oeuvres provenant du territoire de San Augustin, nous avons choisi pour notre analyse une sculpture monolithique exécutée entre 0 et 500 de notre ère

---

<sup>8</sup> G. Reichel-Dolmatoff, op. cit., p. 91.

et identifiée comme étant une représentation du Dieu Soleil<sup>9</sup> (pl. II). Le sujet et l'aspect formel de cette réalisation en font une oeuvre représentative de San Augustin et même de l'ensemble des oeuvres sud-américaines. Bien qu'elle ne contienne pas tous les aspects redondants de l'imagerie mythique colombienne et sud-américaine, cette statue n'en est pas moins une honnête représentante.

---

<sup>9</sup> Cette dénomination résulte sans doute de la présence du motif identifié comme une couronne en forme de croissant renversé ornant le contour de la tête du personnage.

### c. Synthèse

Cette deuxième analyse rend compte, encore une fois, du principe de dépendance qui unit l'oeuvre au milieu qui l'a fait naître. Sédentaires, cultivateurs, guerriers à l'occasion, les peuples andins du début de notre ère ont élaboré, sur des bases relativement analogues, un système de croyance et une imagerie sacrée aux apparences souvent comparables. La statue étudiée semble illustrer de façon explicite la nature du rapport s'établissant entre le croyant colombien et l'objet de sa dévotion.

Suivant la règle husserlienne de l'"epochè", nous devons demeurer en liaison étroite avec les faits recueillis en évitant toute interprétation sans fondement. Or, puisque nous ne disposons que d'une documentation limitée se rapportant au contexte en question, nous devons nous contenter d'une synthèse très générale.

L'allure massive et l'aspect robuste de la sculpture suggèrent l'idée de stabilité. Ne pourrait-on pas rapprocher cette idée du mode de vie sédentaire des sociétés sud-andines? En effet, la stature et l'aplomb de l'oeuvre, qui nous fait immédiatement penser à quelque chose d'immuable, n'est-elle pas, par analogie, aussi immobile qu'un peuple cultivant la terre pour survivre?

Selon notre structure globale, la divinité est représentée comme la personnification symbolique d'un être inflexible doué d'une grande force physique. Situé à proximité de tombeaux, le dieu apparaît ainsi comme le gardien des morts. Cependant, il ne s'agit pas d'un gardien impassible. Une expression agressive se dégage de la divinité. Cette allure menaçante et dominante porte à croire qu'il s'agit de la représentation d'un dieu à la fois protecteur et impitoyable. C'est une divinité qui "règne" par la

force. Le dieu est une divinité guerrière. Il est ainsi à l'image d'une société qui est aussi guerrière. L'apparence dominante et imposante du dieu n'est donc pas étrangère à la structure sociale des peuples ayant habité San Augustin laquelle, comme nous l'avons mentionné, reposerait sur des rapports de force.

L'aspect bestial de la divinité représentée dénote également de l'importance que la nature a pu occuper chez les peuplades des Andes. En définitive, le dieu représenté est à l'image d'une société dépendante de la nature et sans doute consciente de ses lois.

### 3. La Polynésie aborigène

## a. ANALYSE FORMELLE

Année: XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle après J.-C.  
 Période: Polynésie traditionnelle  
 Lieu: Polynésie; Iles Marquises  
 Religion: Polythéisme polynésien  
 Artiste: Inconnu  
 Médium: Sculpture en ronde-bosse  
 Dimension: 15 cm.  
 Titre: Tiki

## GRILLE STRUCTURALE

UNITÉS DE BASE		UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES	
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.		
	-Représentation symbolique.		
	-Représentation figurative.		
	-Représentation d'une divinité anthropomorphe.		
	-Divinité de sexe masculin.		
	-Représentation exclusive du personnage.		
	-Oeuvre de petite dimension (15 cm.).		
	-Représentation symétrique. -Position frontale de la divinité. -Position debout de la divinité. -Représentation statique.	Impression d'équilibre	
	-Bien que la sculpture soit plus haute que large, son apparence marque l'horizontalité (bouche, nez, épaules, pectoraux, avants-bras, largeur des jambes et des pieds). -Les jambes devancent le tronc. -La divinité est en position debout. -Les genoux semblent légèrement fléchis. -Les jambes, représentées comme deux larges piliers juxtaposés, sont massives et constituent proportionnellement plus du tiers du corps de la divinité. -Les "pieds" sont représentés comme deux socles aplatis, faisant légèrement saillie à la base de chaque jambe. -En comparaison des autres membres du corps, les bras sont plutôt de petite taille.	Mise en relief de la notion de support	Impression de stabilité
	-Hormis sa petite dimension, l'oeuvre paraît monumentale. -La divinité s'inscrit dans un large rectangle vertical.	Impression de domination	
-Oeuvre sculptée dans la pierre. -Représentation statique. -Allure rigide de la divinité. -Allure massive de la divinité. -Les épaules, de par leur linéarité, accentuent la carrure du corps de la divinité. -En raison de sa dimension, de sa forme et de sa position, la bouche accentue et continue la ligne formée par les épaules. -Les deux bras longent le corps et sont repliés en équerre vers le ventre à la hauteur des hanches. -Deux minces proéminences linéaires et horizontales accentuent la carrure des épaules en longeant celles-ci (clavicule?). -La forme générale de la tête est celle d'un carré arrondi à chacun des coins.	Impression de solidité	Mise en relief de la force physique	

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Dimension relativement importante de la tête.</li> <li>-Dimension importante du visage et des organes des sens qu'elle contient.</li> <li>-En raison de sa position, la tête semble déposée sur le dessus du corps qui est délimité par la ligne horizontale formée par les deux épaules.</li> <li>-La tête semble penchée vers l'avant.</li> </ul>	Mise en relief du visage	Expression de l'émotion	Expression de l'émotion instinctuelle
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les yeux en formes d'amandes, situés à mi-chemin entre l'avant et les côtés de la tête, sont de très grande dimension.</li> <li>-Le tour des yeux (paupières) ainsi que les yeux eux-mêmes font saillie par rapport à la surface du crâne.</li> <li>-La divinité regarde en direction du spectateur.</li> </ul>	Mise en relief des yeux.		
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La bouche, paraissant entrouverte, est représentée comme une ellipse horizontale écrasée et faisant saillie par rapport à la surface du crâne.</li> <li>-De grande dimension, la bouche occupe à elle-seule le tiers inférieur du visage.</li> </ul>	Expression tendue		
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Allure simiesque de la divinité (tête et position du corps).</li> <li>-La forme ellipsoïdale des yeux ainsi que l'arête horizontale scindant chaque oeil en deux parties égales (il peut s'agir de la représentation de la paupière abaissée) rappelle les yeux d'un batracien.</li> <li>-De dimensions moyennes, les narines de la divinité sont représentées écartées en un rectangle imparfait (plutôt en forme de huit horizontal) faisant saillie et posé horizontalement au centre du visage.</li> <li>-Les narines sont situées à l'extrémité d'une pointe formée par la réunion des deux arcades sourcilières qui, ayant contourné les yeux, se rejoignent pour former l'arête du nez.</li> </ul>	Animalité de la physionomie		
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Rusticité des formes.</li> <li>-Utilisation de la ligne courbe et de la droite simples.</li> <li>-La sculpture, bien qu'en ronde-bosse, est travaillée à la manière d'un bas relief puisque les saillies sont légères.</li> <li>-Deux pectoraux sont représentés de façon schématique comme deux arcs de cercles renversés et légèrement surélevés par rapport au ventre.</li> <li>-Les mains sont suggérées par de très fines entailles (deux sur chacun des avants-bras) laissant supposer que la divinité représentée ne possède que trois doigts à chacune des mains.</li> <li>-Un léger relief situé sur le dessus de la tête suggère probablement une chevelure ou une coiffe quelconque.</li> <li>-Situées de chaque côté de la tête et à l'arrière des yeux, de petites aspérités suggèrent vraisemblablement des oreilles.</li> <li>-Un pénis est représenté comme une petite excroissance, en forme de tubercule, située entre les deux jambes au bas du ventre.</li> <li>-Une petite cavité située au sommet de la partie la plus élevée du ventre et à la hauteur des mains semble figurer un nombril.</li> <li>-L'oeuvre est monochrome.</li> </ul>	Forte stylisation		

## STRUCTURE GLOBALE

La divinité est représentée comme la personnification symbolique d'une force physique inflexible

## b. Description contextuelle

### Contexte social

La Polynésie, formée de plusieurs centaines d'îles volcaniques et coralliennes, couvre une vaste étendue au milieu de l'océan Pacifique entre Hawaï au nord, la Nouvelle-Zélande au sud et l'île de Pâques à l'est. Malgré l'immensité de son territoire, la Polynésie demeure relativement homogène quant à la langue parlée, l'art et les croyances mythologiques. Cette unité culturelle résulte principalement de la fréquence peu élevée des contacts entre la Polynésie et les régions limitrophes.

Ce sont les voyages de Cook et de Bougainville au XVIII<sup>e</sup> siècle qui firent connaître aux européens l'existence de la Polynésie. Depuis lors, de nombreux missionnaires chrétiens, des commerçants et des chercheurs ont envahi les îles et les ont passablement dénaturées. Nous ne pouvons que louer la série d'ouvrages ethnographiques réalisées au cours des siècles derniers qui nous fournissent aujourd'hui des renseignements indispensables sur les habitudes de vie et les croyances religieuses des Polynésiens d'avant la conquête.

Les premiers colonisateurs des îles polynésiennes nous apprennent que les conditions de vie étaient extrêmement difficiles et que la nature hostile ne permettait pas un développement rapide des lieux. Dans de telles conditions, se sont édifiés des systèmes sociaux où la nature joue un rôle essentiel. Vivant exclusivement de pêche, de chasse et de cueillette, les polynésiens étaient totalement dépendant de la nature, donc du territoire occupé. Conséquemment, de nombreux conflits fratricides ont toujours persisté entre les peuplades insulaires. En exerçant sur elles des pressions continuelles, les guerres ont durement modelé les sociétés polynésiennes au point d'inscrire

les thèmes de la violence, de la peur et de la mort au centre des préoccupations quotidiennes.

La sévérité de la vie a sans doute conduit les peuples à s'organiser selon les principes du patriarcat où l'autorité du mâle s'appuie fondamentalement sur une question de force physique. Découlant en partie de ce principe de dominance, les sociétés polynésiennes étaient très hiérarchisées. Composée de chefs de tribus, de prêtres religieux, de familles nobles, de plébéiens et d'esclaves, la structure sociale demeurait excessivement fermée et inflexible. La complexité du panthéon mythologique polynésien et le prestige accordé aux ancêtres<sup>1</sup> rendent compte de la haute hiérarchisation des tribus et de l'importance rattachée au rang social. Conséquemment, la hiérarchisation a conduit à une spécification des rôles où chaque individu fut contraint d'observer la place qui lui était destinée afin d'assurer l'usage et le contrôle adéquat des pouvoirs sacrés traditionnels.

#### Contexte religieux

Avant la venue des européens, s'était développé en Polynésie un "système religieux complexe de caractère olympien"<sup>2</sup> fort original et ne paraissant rien emprunter aux systèmes de croyances asiatiques. La religion était omniprésente dans la vie du polynésien des siècles derniers.

Chez eux, écrit Moerenhout, toutes les actions de la vie publique et de la vie privée, toutes les pensées, tous les discours se rapportent à

---

<sup>1</sup> En Polynésie, le pouvoir sacré de l'ancêtre, nécessaire à l'équilibre de ses descendants, est diffusé au chef et à la tribu qui y sont rattachés.

<sup>2</sup> Emmanuel Anati, P. L. VanBerg et col., Symposium international sur les religions de la préhistoire - Les religions de la préhistoire, Brescia, Edizioni del Centro, 1975, p. 513.

la religion, bien ou mal conçue; chez eux, la divinité se montre incessamment dans tous leurs travaux comme dans tous leurs plaisirs.<sup>3</sup>

Pour les Polynésiens, le pouvoir des divinités est donc absolu. Les dieux président à toutes les activités entreprises par les individus qui doivent sans cesse soumettre leurs agissements à l'approbation de ceux-là qui les guettent et jugent leurs actions.

Une multitude de dieux, de demi-dieux, de héros et de génies compose la mythologie polynésienne. En raison de l'extrême complexité du mysticisme polynésien nous ne pourrions qu'en donner un très bref aperçu. Bien que toutes les régions de la Polynésie n'accordent pas la même importance aux mêmes divinités<sup>4</sup>, une idéologie cultuelle analogue empreint l'ensemble des îles. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le panthéon polynésien est très hiérarchisé. Au sommet de la pyramide règne le grand Io, pour les uns, ou Tangaroa<sup>5</sup>, pour les autres. Dieu suprême d'où a jailli l'univers, ce dieu des dieux n'est pourtant jamais représenté ni même invoqué sauf en de rares et extraordinaires occasions. Dieu céleste à l'origine, il s'est réfugié dans la mer à la suite d'avatars et de querelles ayant conduit à de profondes dissensions au sein du temple sacré. Dès lors, il fut le procréateur de toutes les créatures vivant dans la mer.

Suivant de près le dieu suprême, nous retrouvons Tane, Tu, Rongo et Hina. Le premier des quatre représente le principe mâle

---

<sup>3</sup> Cité par Maxime Gorce, Raoul Mortier et col., Histoire générale des religions, op. cit., p. 139.

<sup>4</sup> Par exemple, le dieu Tangaroa ou Ta'arua est le dieu suprême à Tahiti alors qu'à Hawaï il est considéré comme une divinité de second ordre.

<sup>5</sup> Selon la situation géographique, le dieu peut également s'appeler Tangaloa ou Taarua.

de l'univers. Chez certains, il est aussi le dieu des forêts ou de l'abondance, chez d'autres il est également le dieu du soleil et du jour naissant. Pour sa part, Tu est le dieu de la guerre et de la partie droite du corps humain puisque c'est la main droite qui brandit les armes. Troisièmement, Rongo ou Lono est le dieu de l'agriculture chez les uns et le dieu des moissons chez les autres. Enfin, demeurant l'un des dieux les plus populaires de la mythologie polynésienne, Hina personnifie le principe féminin. Egalement, elle est à la fois la déesse des activités féminines et de la lune.

Succédant à ces grands dieux et cette grande déesse, des centaines de divinités inférieures se bousculent dans l'arène sacrée. Parmi elles, certaines ne sont évoquées que par une seule île et même une seule famille. Tous les métiers, toutes les choses, toutes les pensées sont placés sous la tutelle de divinités. Enfin, hormis ces dieux, certains héros ou demi-dieux, comme Maui qui vola le feu aux dieux, déservent plus directement la cause des humains.

Du côté de la conception de la nature humaine, les indigènes polynésiens croyaient en l'essence composite de l'âme individuelle. Formée d'éléments supérieurs et inférieurs, on retrouve, au niveau de l'âme supérieure, le principe vital personnel manifestant la vie divine, la personnalité vitale ou l'existence physique et la connaissance céleste. Au niveau des éléments inférieurs, on retrouve l'âme individuelle formée de l'ombre et de l'image immatérielle, la forme spirituelle et, enfin, la personification physique. Selon les Polynésiens, l'âme imprègne toutes les parties du corps allant des ongles aux cheveux; même les excréments et les sécrétions en sont marqués. De plus, l'âme est considérée comme immortelle passant simplement d'un corps à un autre lorsque la mort survient. Incidemment, la mort est perçue comme l'absence prolongée de l'âme hors du corps provoquée par des causes toujours hostiles.

Dans une culture où divinités et esprits sont sans cesse sollicités à travers des rituels excessivement complexes, il se créa des classes de spécialistes du rituel, de prêtres, tous habilités à intercéder en faveur des humains.

Partageant le pouvoir sacré avec les prêtres, les chefs politiques polynésiens avaient une situation rituelle active et centrale dans la vie des groupes ou des tribus qu'ils dirigeaient. Tous arboraient un caractère sacré et vénérable et ils ne se mêlaient jamais au peuple ordinaire qui se devait de garder ses distances sous peine d'être maudit. Cette distance ou cet interdit que les individus du commun étaient obligés d'observer se nommait le tapu (tabou). Le tapu était synonyme d'ordre et constituait le "lieu" ou la "demeure" du sacré. Quiconque transgressait le tapu perdait la protection divine. La violation du tapu se soldait, la plupart du temps, par la mort du profanateur.<sup>6</sup>

#### Contexte esthétique

Aujourd'hui disparu de la vie sociale active des Polynésiens, qui se sont convertis au Christianisme, les traces des anciennes coutumes ne surgissent qu'imparfaitement lors des fêtes folkloriques. Aucune tradition ancestrale ne peut donc être complètement expliquée par les autochtones qui, depuis plus d'un siècle, sont inondés par la culture européenne. Il en est de même pour les oeuvres d'art anciennes qui ne peuvent, en dehors du contexte, rendre totalement compte de leurs significations. Du côté de l'art sacré, nous ne comprenons pas toujours très bien l'usage qu'il lui était destiné. Un mystère plane

---

<sup>6</sup> Il a été démontré que la mort du violateur n'est pas provoquée par son entourage mais qu'elle survient à la suite d'un affaiblissement intellectuel et physique "auto-généré". En d'autres termes, le profanateur se laisse mourir ayant la certitude qu'il est à jamais condamné pour la faute qu'il a commise.

encore sur ses fonctions rituelles et son système iconographique. Pourquoi, par exemple, les représentations figurées du grand dieu ne furent presque jamais effectuées alors que les dieux inférieurs étaient fréquemment imagés sous de multiples formes.<sup>7</sup>

Sculptures, masques et montages en formes d'effigies constituent les principales formes d'art sacré polynésien. Or, l'oeuvre sélectionnée pour l'analyse est une petite statuette que l'on désigne sous le nom de Tiki (pl. V). Sculptée dans du basalt gris, cette figurine de 15 cm. de hauteur provenant des îles Marquises serait la représentation d'un demi-dieu qui créa le premier être humain. Plus tard, la représentation usuelle du Tiki fut appliquée à l'ensemble des divinités, qu'elles fussent de premier ou de second ordre<sup>8</sup>. Nous avons donc choisi d'analyser un Tiki en raison de sa grande popularité dans les îles polynésiennes. Ce type particulier de représentation est effectivement le plus courant de toutes les oeuvres d'art sacré de Polynésie.

---

<sup>7</sup> Il est toutefois probable qu'il y ait une relation entre la rareté des représentations du grand dieu et la fréquence peu élevée des "contacts" ayant pris place entre les Polynésiens et leur divinité suprême.

<sup>8</sup> A la condition que les divinités représentées étaient des puissances créatrices.

### c. Synthèse

Nous devons reconnaître d'emblée que l'oeuvre analysée met en évidence le caractère rigide de la religion dans laquelle elle s'inscrit. Elle souligne également l'inflexibilité du système social polynésien. De fait, les formes simples et austères inscrites dans la pierre dénotent d'un rigorisme de conception qui ne laisse que très peu de place à la fantaisie. Le ferme équilibre plastique que la statuette suggère est synonyme de permanence mais aussi de force. Rien de fluide rappelant la mer. En regardant le Tiki, il nous est difficile de douter des préoccupations très terre à terre des peuplades insulaires de Polynésie. Accablés par le continuel souci de survivre dans un milieu difficile, luttant contre une nature hostile et constamment impliqués dans d'interminables escarmouches, les Polynésiens se sont vraisemblablement durcis et l'austérité n'a pas pu échapper à leurs créations imaginaires.

Le caractère bestial du Tiki rend compte, à l'instar de l'oeuvre précédente<sup>9</sup>, de l'importance primordiale du milieu naturel pour les Polynésiens. Le corps du dieu est expansif de même que la tête. Toutefois, malgré sa largeur, cette dernière qui fait généralement office de réceptif spirituel ne semble rien exprimer de raisonnable. Ce n'est pas une tête d'humain qui domine le corps massif du dieu représenté mais c'est plutôt celle d'un animal. Or, nous ne pouvons que constater l'intégrité de l'oeuvre qui exalte l'animal et le corps. C'est le règne de la matière sur l'esprit. A ce titre, il est intéressant de noter que la conception de la nature humaine chez les Polynésiens place au niveau des éléments supérieurs de l'âme le principe vital ou l'existence physique alors que la forme spirituelle de l'individu est contenue au niveau des éléments inférieurs.

---

<sup>9</sup> Il est à noter que l'analyse formelle de l'oeuvre polynésienne a conduit au dévoilement d'une structure globale analogue à l'oeuvre pré-incasique.

Nous ne pouvons établir des liens entre l'oeuvre analysée et le système social et religieux polynésien hautement hiérarchisé. Néanmoins, la hiérarchisation implique nécessairement un principe de dominance qui, pour sa part, transpire de façon prépondérante dans le Tiki. Il est d'ailleurs étonnant qu'une telle qualité monumentale ait pu autant ressortir d'une oeuvre mesurant à peine 15 cm. Cette monumentalité plastique rend sans doute honneur à la nature du dieu qui, comme l'ensemble des divinités polynésiennes, domine de façon absolue la vie des individus. Toujours en rapport avec ce principe de dominance, la position et la dimension des yeux du Tiki, qui devraient lui procurer un vaste champ de vision, ne peut-elle pas être associée à l'omniprésence et l'omnipotence des dieux polynésiens qui observent et jugent sans répit les actions humaines?

En résumé, le Tiki apparaît comme une divinité austère que rien ne pourra détrôner. Dieu de tous les instants, le Tiki n'est pas une entité abstraite. Il est aussi palpable que la pierre dans laquelle il a été taillé.

Animés par des craintes de toutes sortes, par la peur de la guerre, de la mort et de la souffrance, les Polynésiens ont fait un dieu dur et sévère mais également sécurisant de par la force et l'équilibre qu'il exalte.

#### 4. L'Afrique pahouine

## a. ANALYSE FORMELLE

Année: XIX<sup>e</sup> siècle après J.-C.  
 Période: Afrique traditionnelle  
 Lieu: Afrique; Gabon  
 Religion: Ancestrisme pahouin  
 Artiste: Inconnu  
 Médium: Sculpture en ronde-bosse sur bois dur avec ajouts de pièces métalliques  
 Dimension: 47 cm.  
 Titre: Tête de reliquaire Fang

## GRILLE STRUCTURALE

		UNITÉS DE BASE	UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES
ENSEMBLES AXIOMATIQUES		-Représentation sacrée.	
		-Représentation symbolique.	
		-Représentation figurative.	
		-Représentation d'une "divinité" anthropomorphe.	
		-Sexe incertain de la divinité.	
		-Représentation exclusive du personnage.	
		-Oeuvre sculptée sur du bois dur avec ajouts de pièces métalliques.	
		-Une légère incision linéaire part du centre supérieur du front et scinde le visage en deux jusqu'au bas du nez. -Deux légères incisions en demi-cercle surmontent chaque oeil et se rejoignent au centre du visage au niveau de l'incision verticale centrale. -Le visage s'inscrit à l'intérieur d'une forme en coeur produite par les incisions des "sourcils" se poursuivant le long des joues et se terminant à la pointe du menton. -Terminant l'avant de la coiffe et tombant de chaque côté de la tête à partir de la hauteur des "sourcils", des mèches de cheveux, des lobes d'oreilles ou des pendeloques descendent le long des joues pour se terminer le long du cou. -Deux paires de petits rouleaux décoratifs parent horizontalement la surface extérieure des deux mèches. -Deux petites aspérités jaillissent de chaque côté de la tête à la base supérieure de chacune des mèches. -Impression de stabilité créée par l'appui virtuel de la tête due aux deux mèches de cheveux latérales. -Représentation symétrique. -Représentation statique générale. -Position frontale.	Impression d'équilibre
		-Vue de face, la tête forme une sorte d'ovale accusée pointant vers le bas. -Le relief des yeux, du nez et de la bouche est relativement faible. -Chaque oeil est représenté comme un cercle percé d'un petit trou au centre. -Le nez est représenté comme un large rectangle vertical ouvert en éventail vers le haut jusqu'au "sourcils" et déprimant légèrement de chaque côté. -Une légère dépression creuse le centre du visage entre les "sourcils" et la lèvre supérieure. -La bouche est située à l'extrémité inférieure du visage. -Utilisation de la ligne courbe et de la droite simples. -Usage presque exclusif de la forme courbe. -Rusticité des formes.	Forte stylisation

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Type négroïde apparent de la tête (couleur, nez, lèvres).</li> <li>-Couleur noire naturelle du matériau utilisé (ébène).</li> </ul>	<p>Souci de réalisme</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La "divinité" regarde en direction du spectateur.</li> <li>-Une expression d'étonnement semble se dégager du visage (sans doute en raison de la rondeur des yeux, la fixité du regard et la position apparemment élevée des "sourcils").</li> <li>-Mise en relief du visage.</li> <li>-Configuration dynamique des éléments.</li> <li>-Dimension importante du visage et des organes des sens qu'il contient.</li> </ul>	<p>Mise en relief de l'émotion</p>	<p>Expression de la vie</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Représentation partielle du personnage.</li> <li>-Seule la représentation de la tête et du cou est effectuée.</li> <li>-Le cou, lisse et tubulaire, est relativement étroit par rapport à la tête malgré le fait qu'il en est l'unique support.</li> <li>-Un genre de coiffe recouvre l'arrière de la tête à partir de sa moitié inférieure laissant apercevoir à l'avant une mince couronne entourant le crâne. Ainsi, le visage et le front demeurent complètement lisses.</li> </ul>	<p>Mise en relief exclusive de la tête</p>	<p>Idee de personification</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Dimension relativement petite (47 cm.) de la sculpture (sa dimension est toutefois un peu plus grande que les têtes de reliquaires usuelles).</li> <li>-Cette sculpture est fixée sur la partie supérieure d'un reliquaire contenant symboliquement (crâne et objets mystiques) un ancêtre défunt.</li> <li>-Oeuvre sculptée sur du bois dur avec certaines pièces en métal ajoutées.</li> <li>-La tête regarde en direction du spectateur.</li> <li>-Caractère symbolique de la représentation.</li> </ul>	<p>La sculpture est vraisemblablement liée au mort contenu symboliquement dans le reliquaire</p>	

## STRUCTURE GLOBALE

La divinité est représentée comme la personification symbolique de l'immortalité.

## b. Description contextuelle

L'Afrique noire traditionnelle demeure une des régions les plus fascinantes et les plus démonstratives quant à l'indissolubilité socio-culturelle. Les religions africaines modèlent, pour la plupart, des structures sociales très hiérarchisées où chaque groupe possède une fonction bien définie et codifiée. Sans culte, l'Afrique n'existerait plus telle que nous la connaissons. De fait, pour le Noir d'Afrique de "confession" traditionnelle, le plus petit objet quotidien fait partie d'un système global religieux impliquant activement toute chose de l'existence.

L'étude des religions d'Afrique noire pose de nombreux problèmes aux chercheurs. Bien que les renseignements oraux fournissent de précieuses informations sur les peuples et les coutumes africaines, ils demeurent souvent imprécis et empreints de mysticisme. De plus, l'analyse des sociétés africaines par le biais du langage est quasi impossible en raison de la rareté des langues écrites et du nombre élevé des dialectes. Enfin, touchant toujours la documentation mise à la disposition du chercheur, un problème résulte de la fragilité des matériaux utilisés qui, en majorité de bois et d'argile, ne peuvent résister au climat humide tropical et sub-tropical. Conséquemment, vouloir atteindre une compréhension exhaustive des cultures, des cultes et des arts de l'Afrique noire est presque utopique.

Nous ne pouvons parler de la culture africaine comme d'un ensemble. Les différences sont si nombreuses entre les diverses sociétés d'Afrique qu'il est impossible d'en dresser un portrait global.

En Afrique noire, le particularisme culturel et artistique était et est encore lié aux formes de croyances basées sur le groupe familial et le territoire occupé. Le morcellement reli-

gieux, s'inscrivant dans un fractionnement plus général en raison des voies difficiles de communication, a donc fait de l'Afrique le plus riche continent en termes de nombre de religions différentes. La complexité et la richesse des religions d'Afrique noire sont telles qu'il nous serait impossible, même pour une société africaine très définie, d'en dresser un portrait représentatif au cours de la présente analyse. Néanmoins, nous avons cru bon de noter certaines caractéristiques essentielles du mysticisme pour situer ultérieurement en son contexte, ne serais-ce que très imparfaitement, la place de l'oeuvre d'art gabonaise qui sera à l'étude.

Pour le noir d'Afrique, fidèle à une religion traditionnelle, tout est question de signe ou de symbole, de rythme ou de son<sup>1</sup>. En raison de leur nombre et de leur apparentement au langage, les oeuvres d'art sacré d'Afrique noire sont les meilleurs guides pour celui ou celle qui tente d'approcher la mentalité et le mysticisme des sociétés négro-africaines; c'est pourquoi nous avons choisi d'imbriquer l'examen des contextes social, religieux et esthétique.

Issu de la religion, un abondant matériel comprenant statues, masques, reliques et autres objets cérémoniels sont à la disposition du chercheur. De tous les arts africains, c'est la sculpture qui, de par le nombre et l'usage qu'on en fait, constitue le plus précieux médium d'analyse. Les oeuvres en ronde bosse et les masques forment les deux principales sections de la sculpture africaine.

Sauf de rares exceptions, la statuaire africaine ne représente pas de divinités mais est presque essentiellement de nature funéraire en ce sens qu'elle est "destinée à capter la force

---

<sup>1</sup> v. Louis-Vincent Thomas et René Luneau, La Terre africaine et ses religions, Paris, Éditions l'Harmattan, 1980.

vitale des ancêtres, mortels ou immortels, laquelle est capitalisée et redistribuée au bénéfice des membres du groupe qu'elle concerne".<sup>2</sup> Par conséquent, les statues et même les masques<sup>3</sup> sont de nature pratique<sup>4</sup> en établissant des ponts entre l'univers des morts et celui des vivants. Ceci nous amène à nous pencher tout d'abord sur le cadre religieux qui anime ces oeuvres.

En Afrique noire, la base des religions s'édifie sur la croyance dans le pouvoir des âmes défuntes. Généralement, en Afrique noire traditionnelle, les âmes des ancêtres côtoient les vivants qui peuvent les solliciter au rythme de leurs besoins. Se manifestant sous diverses formes, les âmes ancestrales interviennent en faveur des vivants pour rétablir le désordre causé par divers malheurs. Justifiant l'"a-mortalité" de l'humain, cette croyance dans la persistance de l'Être après la mort génère toute la pensée mythique négro-africaine. Incidemment, les phénomènes de possession sont courants en Afrique noire et le cas de l'individu possédé par l'âme d'un ancêtre est le plus fréquent.

Etant si nombreuses en Afrique, les calamités qui frappent les vivants ne manquent pas de situer la mort à la faite des préoccupations sociales et individuelles. D'ailleurs, la mort et le mal sont généralement considérés comme frère et soeur en Afrique noire. Selon toute vraisemblance, les croyances et les pratiques religieuses et profanes sont effectuées "pour minimiser les effets de la mort"<sup>5</sup> et cela de façon hautement symbolique.

---

<sup>2</sup> Jean Laude, Les Arts de l'Afrique noire, Paris, Librairie Générale française, 1966, p. 202.

<sup>3</sup> Chez plusieurs ethnies africaines, le masque permet à celui qui le porte de transcender sa personnalité et de devenir lui-même l'objet du culte.

<sup>4</sup> Le caractère pratique des statues négro-africaines détermine probablement leur petitesse.

<sup>5</sup> Louis-Vincent Thomas et René Luneau, op. cit., p. 246.

Le désordre que la mort installe est sans cesse réparé par des pratiques rituelles qui révèlent la toute-puissance de l'existence qui jamais ne se perd. Luttant contre les forces destructrices du mal, les Africains accordent une grande importance aux "forces vitales", parfois bonnes et parfois mauvaises, que l'on croit présentes dans chaque individu.

La croyance dans le pouvoir des "âmes" des défunts amène fréquemment les individus à tenter d'en récupérer les forces vitales. Ces dernières, résidant plus particulièrement dans les os et les crânes qui sont traditionnellement colorés (rouge, noir ou blanc) et déposés dans des contenants en compagnie d'objets de nature bénéfique, sont à la base de la personnalité humaine. Surmontant ces boîtes, on retrouve souvent chez plusieurs sociétés africaines des figures sculptées de forme humaine représentant l'ancêtre contenu symboliquement dans le reliquaire et auquel un "culte" est rendu. La clef de voûte des religions traditionnelles africaines est donc constituée par ce qu'il convient d'appeler l'"ancestrisme".

Demeurant une des régions les plus populaires de l'Afrique noire et comprenant une vaste partie de la forêt équatoriale, le "Congo occidental" réunit deux importantes zones stylistiques: la zone d'influence pahouine et le pays du Congo<sup>6</sup>. Nous intéressant plus spécifiquement à la première en raison de la relative intégrité de ses modes d'expressions, nous avons choisi d'analyser une oeuvre fang du Gabon (pl. VI).

De par sa densité, la statuaire fang a longtemps éclipsé les oeuvres des populations voisines. Caractérisées par une grande stylisation des formes, les sculptures pahouines sont, plus

---

<sup>6</sup> v. Jacqueline Delange, Arts et peuples de l'Afrique noire, Paris, Gallimard, 1967, p. 127.

qu'ailleurs, fréquemment associées au thème de la mort qui tient une place de premier ordre au sein de cette société.

Sachant que l'étude des religions et de l'art sacré de l'Afrique noire doit s'effectuer en tenant compte des spécificités propres à chaque région, nous avons cru nécessaire, avant de passer à l'analyse, de résumer certains traits caractéristiques de la société pahouine.

D'une importance capitale pour la grande zone du Congo occidental, l'expansion pahouine, ayant pris son essor depuis les hauts plateaux du Cameroun au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'est largement dispersée à travers la forêt gabonaise et dans ses régions limitrophes. Peuple guerrier et voyageur à l'origine, les pahouins se sont lentement acclimatés à une vie paysanne. L'organisation sociale pahouine fortement circonstancielle du début, réglée par la vie itinérante, n'a pourtant pas brisé la stabilité des coutumes religieuses ancestrales surtout concrétisées autour du culte des crânes d'ancêtres. Malgré que les âmes des ancêtres n'interviennent pas directement dans les processus liturgiques pahouins, leur présence et l'effet de leur pouvoir sont fortement sentis. A ce titre, les spécialistes de la question pahouine nous apprennent que les Fangs du Gabon ont la croyance en sept types ou groupes d'âmes perçus comme des forces: Le principe vital, créateur; la conscience, le coeur, la volonté; le nom; la force et le signe de l'individu; la puissance active de l'âme substancielle; l'âme et l'ombre; l'âme désincarnée. Ainsi, la religiosité des Fangs est surtout tournée vers ces forces, et plusieurs autres, qui contrôlent l'ensemble des besoins quotidiens. Pour les pahouins, à l'instar de la plupart des sociétés africaines, la croyance en un dieu suprême demeure peu évidente. Bien que son existence soit admise, le dieu suprême n'est sollicité qu'en cas de graves dangers. Il n'est jamais nommé au cours des célébrations religieuses et rares sont

ses représentations<sup>7</sup>. Par conséquent, l'oeuvre qui sera analysée ne représente pas une quelconque divinité mais un humain divinisé: l'ancêtre.

Oeuvres d'art aujourd'hui très recherchés, les sculptures fangs du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> sont sans doute les sculptures africaines les plus populaires au monde. Plusieurs spécialistes de l'art africain attribuent d'ailleurs aux sociétés pahouines l'"invention" du fameux visage stylisé aux sourcils en forme de croissant se rejoignant dans un prolongement du nez et surmontant des yeux en amandes.

Malgré l'avancement des recherches, les masques et les statues fangs provenant du sud du Cameroun, du Gabon et du Congo-Brazzaville sont mal connus ou, du moins, leurs fonctions restent imprécises. Ce que nous savons avec certitude, c'est que les oeuvres rituelles ont été les principaux points de ralliement des peuples pahouins singulièrement soumis aux incessantes migrations, aux guerres, à la traite des esclaves et aux influences religieuses et culturelles occidentales.

Renvoyant à une longue tradition esthétique et démontrant "la persistance de l'autorité des défunts"<sup>9</sup> sur leur lignage, les diverses figures<sup>10</sup> fixées aux couvercles des reliquaires sont, avec les masques, les ambassadrices de l'art culturel pahouin.

---

<sup>7</sup> Exceptionnellement, certaines statuette représentent une divinité ou une force spirituelle plus abstraite.

<sup>8</sup> La plupart des oeuvres précédant le XIX<sup>e</sup> siècle sont aujourd'hui disparues.

<sup>9</sup> Jacqueline Delange, op. cit., p. 129.

<sup>10</sup> Il semble que les variations dans les formes des figures de reliquaires ne résultent pas d'une transformation chronologique mais qu'elles dépendent de changements régionaux et de l'imagination individuelle des artistes.

Par conséquent, c'est une figure de reliquaire fang datant du XIX<sup>e</sup> siècle qui a fait l'objet de cette quatrième analyse.

### c. Synthèse

L'oeuvre africaine analysée n'est pas la représentation d'une entité absolue, d'une divinité transcendante. C'est un individu sacralisé par sa mort et un représentant de la tradition. Ancêtre d'un vaste lignage, personnage sans doute influent de son vivant, l'individu représenté a acquis une puissance désormais utile à ses descendants. Ralliant les vivants aux âmes ou aux forces abstraites du défunt, le reliquaire et la sculpture qui le surmonte matérialisent le pouvoir de la vie sur l'adversité de la mort. Vigile inlassable, sorte de porte-bonheur, le "mort-vivant" est présent et ouvre les yeux sur sa progéniture.

À l'égard de l'oeuvre analysée, nous remarquons que l'opposition et l'association des éléments antithétiques et complémentaires créent l'ordre et la stabilité. Il en est de même pour l'arrangement du reliquaire qui équilibre la mort (crâne de l'ancêtre) par la vie (sculpture de la tête de l'ancêtre comme d'une personne vivante). Egalement, la multiplicité du moi (sept âmes) qui se retrouve harmonisée dans l'individu est peut-être perceptible, sous une forme différente, au niveau de la sculpture. En effet, le souci de réalisme faisant nécessairement référence à des aspects descriptifs et analytiques est compensé par des éléments symboliques éminemment prototypiques et génériques. Ainsi, la représentation est à la fois celle d'un individu particulier et celle d'une idée générale et universelle soit l'ensemble des forces vitales habitant chaque personne.

La fidélité du lignage envers son ancêtre et les valeurs traditionnelles que ce dernier représente assurent le maintien de l'équilibre social et individuel si cher aux négro-africains. Concrétisées dans la sculpture, la tradition et les règles ancestrales se reconnaissent probablement dans l'extrême pondération des composantes plastiques de l'oeuvre.

Suite à l'analyse formelle, nous avons conclu que la représentation consistait en une personnification symbolique de l'immortalité. En reliant cette proposition au contexte, il nous est peut-être permis d'affirmer que le sentiment religieux unissant le pahouin à la tête du reliquaire est vécu comme un dialogue de vivant à vivant. La mort, comme absente, ne peut ainsi venir briser la trame des forces de l'existence conçues comme éternelles.

## 5. La Grèce antique

## a. ANALYSE FORMELLE

Année: c. 438 à 430 av. J.-C.  
 Période: Grèce classique  
 Lieu: Grèce; Olympie  
 Religion: Polythéisme grec  
 Artiste: Phidias  
 Médium: Sculpture chrysaléphantine  
 Dimension: 14 mètres environ  
 Titre: Zeus Olympien

## GRILLE STRUCTURALE

UNITÉS DE BASE		UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES		
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.			
	-Représentation symbolique.			
	-Représentation figurative.			
	-Représentation d'une divinité anthropomorphe (Zeus: Divinité suprême du panthéon grec).			
	-Divinité de sexe masculin.			
	-Représentation non-exclusive de la divinité.			
	-La divinité regarde en direction du spectateur.			
	-L'oeuvre était située à l'intérieur d'un temple sacré destinée à Zeus.			
	-Divinité idéalisée.			
	-Grande dimension de l'oeuvre. -La sculpture s'inscrit dans un rectangle vertical.	Impression de domination	Impression d'une puissance pondérée	
	-Corps musclé de la divinité. -Allure massive de la divinité. -Sculpture en ronde-bosse.	Impression de solidité		
	-Position assise de la divinité. -Le bras gauche s'appuie sur un genre de sceptre qui fait la hauteur du trône. -Le bras tenant la Niké est abaissé à la hauteur du ventre.	Impression de repos		
	-La divinité est d'âge mûr. -La divinité est barbue.	Expression de la sagesse		
-Un aigle constitue le pommeau du sceptre (l'aigle est l'attribut de Zeus). -Le bras droit tient un petit personnage ailé qui présente une couronne à la divinité (représentation d'une Niké: divinité allégorique représentant la victoire). -La tête est coiffée d'un diadème composé d'une couronne de laurier en or (lors des jeux olympiques, les athlètes victorieux étaient couronnés de cette façon). -Le bras gauche tient un genre de sceptre (le sceptre symbolise, dans la tradition grecque, le droit de rendre la justice). -Représentation de nombreux éléments symboliques dans les bas-reliefs et les peintures qui décorent le trône sur lequel la divinité est assise (voir appendice B). Plusieurs éléments symbolisent la victoire et commémorent les nombreux succès militaires remportés par les Grecs; aussi, certains éléments sont relatifs aux thèmes de la délivrance et de la protection.	Mise en relief de la victoire et de la justice			

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les membres, particulièrement les bras, sont disposés de façon asymétrique.</li> <li>-La jambe gauche est plus avancée que la jambe droite.</li> <li>-La divinité est vêtue d'un himation couvrant les jambes et le dessus de l'épaule gauche.</li> </ul>	Disposition asymétrique de certaines composantes	Mise en relief du caractère temporel de l'oeuvre
<ul style="list-style-type: none"> <li>-L'oeuvre était située au fond de la cella du temple.</li> <li>-L'oeuvre touchait quasiment le plafond de la cella.</li> <li>-L'oeuvre faisait presque toute la largeur de la cella.</li> <li>-Le dossier du trône est relativement élevé (jusqu'à la hauteur de la tête de la divinité).</li> </ul>	La représentation est étroitement liée à sa situation spatiale	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sculpture chrysléphantine (or, ivoire et cuivre sur bois).</li> <li>-Les vêtements et les chaussures sont recouverts d'or.</li> <li>-La chair de la divinité est recouverte d'ivoire.</li> <li>-Le trône est richement décoré de bas-reliefs.</li> </ul>	Mise en relief de la notion de richesse	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La divinité est vêtue à la façon de l'époque.</li> <li>-La divinité est assise sur un trône.</li> </ul>	Mise en relief du réel	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Représentation relativement symétrique.</li> <li>-Position frontale de la divinité.</li> <li>-Représentation statique.</li> <li>-Expression neutre du visage.</li> </ul>	Impression d'équilibre	

**STRUCTURE GLOBALE**

La divinité est représentée comme la personnification symbolique d'une puissance temporelle, triomphante et raisonnable

## b. Description contextuelle

De toutes les époques, l'Antiquité grecque est sans doute celle qui influença le plus le développement de l'art des périodes ultérieures et même celle qui inspira le plus les structures politiques et culturelles romaines, médiévales, renaissantes, néo-classiques et même de l'occident moderne. Le choix de cette période et plus particulièrement celle de la Grèce classique comme milieu de production est donc parfaitement justifié, voire nécessaire, dans l'optique de notre étude.

### Contexte social

De nombreux historiens s'entendent pour affirmer que les Grecs de cette époque considéraient le monde d'une manière "esthétique"<sup>1</sup>; ils ne rangeaient pas les concepts esthétiques et moraux de façon distincte mais les imbriquaient en un tout indissociable. Par exemple, le laid et le vilain ou le beau et l'honorable signifiaient respectivement une notion similaire. La même conception molaire s'appliquait à l'individu qui se considérait comme un "tout irréductible".<sup>2</sup> En outre, les couches dirigeantes de la société grecque n'étaient pas uniquement impliquées dans des fonctions politiques et gouvernementales, mais s'intéressaient à tous les autres aspects de l'existence: arts, sports, loisirs, philosophie, etc. Cette conception éclectique de l'existence devait nécessairement être régie par un sain équilibre au niveau du comportement et de la pensée en général. Or, à partir de la période classique, les Grecs procédèrent de plus en plus par le raisonnement logique, par opposition à l'intuition et au mysticisme, dans la compréhension des lois de l'univers. Ce raisonnement se trouvait particulièrement

---

<sup>1</sup> v. H. D. F. Kitto, Les Grecs: autoportrait d'une civilisation, Paris, Arthaud, 1959.

<sup>2</sup> Ibid., p. 213.

nourri par un sens inné de la communication et de la participation. Comme l'a soulevé John Alford, la conscience d'être, base de tout désir de connaissance, se trouvait attisée par la communion intellectuelle des Grecs: "I am not fully myself unless I participate in the interest of others".<sup>3</sup> Cette ouverture d'esprit prit de l'ampleur à partir de la période classique grecque, c'est-à-dire lors du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

Le V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. est sans doute résumé par ce vers de Sophocle mentionnant que "de toutes les merveilles, la plus grande est l'être humain". Il est probable que l'affermissement de cette conception fut grandement tributaire du contexte historique qui modifia considérablement le monde hellénique.

Au V<sup>e</sup> siècle, bien que les bases de la dignité sociale reposaient encore sur l'agriculture<sup>4</sup>, l'essor économique qui s'y rapporta modifia sensiblement le concept du bonheur terrestre. La poussée sans précédent des échanges commerciaux qui survint à cette époque fit s'ajouter au bien de la terre le bien monétaire. Le premier était une source directe de subsistance alors que le second demeurait un moyen indirect mais efficient de pourvoir à ses besoins.

C'est à la suite de deux grandes batailles livrées par les Grecs contre l'invasion perse qu'un fort sentiment d'appartenance redonna confiance aux hellènes et leur permit de rebâtir leur unité qui s'était, depuis longtemps, passablement effritée.

---

<sup>3</sup> John Alford, "Problems of Humanistic Art in a Mechanistic Culture", Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol 20, n° 1 (1961), p. 40.

<sup>4</sup> La majorité des Grecs vivaient directement ou indirectement de l'économie rurale. L'agriculture était synonyme d'auto-suffisance et "l'assise essentielle du "vivre bien", de la vertu civique et du commerce de l'homme avec les dieux". Edouard Will, Le Monde grec et l'Orient; le V<sup>e</sup> siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 671.

Ayant pu repousser les barbares au début du V<sup>e</sup> siècle, les Grecs, qui pourtant était inférieurs en nombre, prirent conscience de leur mérite et acquirent une grande confiance en la valeur humaine. Ces victoires avaient assuré les Grecs de la supériorité de l'esprit puisqu'ils avaient vaincu par la ruse et non par la force.

C'est la ville d'Athènes qui retira le plus d'avantages des guerres médiques car c'est elle qui fut le facteur décisif de la victoire finale remportée par les Grecs en 480 avant J.-C. Le haut moment d'optimisme et de confiance qui succéda à ce conflit fut, peut-être tardivement, concrétisé à Athènes par les efforts de Périclès pour redonner aux Grecs, et plus particulièrement aux Athéniens, une véritable identité. Le gouvernement de Périclès qui, de 462 à 429 av. J.-C., conserva la direction du parti athénien contribua notamment au bien être et à la splendeur de la cité.

Périclès acquit une grande popularité auprès du peuple en raison de son humanisme, son goût pour l'art, sa largesse d'esprit, son éloquence et par l'aide qu'il distribua aux pauvres d'Athènes. De plus, il fortifia l'armée de la flotte athénienne et, par ses grandes qualités d'administrateur, remplit les goussets de la ville. C'est toutefois en consolidant la démocratie que Périclès modifia le plus le visage d'Athènes et, consécutivement, de la Grèce. Le peuple athénien avait maintenant la possibilité de voter à l'Assemblée sur les lois proposées par les politiciens. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, la raison était appliquée aux problèmes humains et non plus le code d'Hammourabi. L'être humain prenait ainsi conscience de sa possibilité de choisir.

L'importance que l'on accorda à l'individu au sein de la société conduisit les Grecs à modifier sensiblement leur conception de l'univers. Dès lors, plus que jamais, l'être humain

allait constituer la mesure de toute chose. Parmi les effets de la nouvelle prise de conscience, la religion et l'art demeurèrent le duo indissociable où l'attitude anthropomorphe s'affirma avec le plus de consistance.

Par l'institution d'un état démocratique, le peuple commença à participer aux décisions politiques. Or, les effets de la démocratie ne se firent pas uniquement sentir au niveau législatif et économique. La religion se trouva également entraînée dans le courant d'humanisation. Ainsi, la religion se voyait sécularisée jusqu'à un certain point.

#### Contexte religieux

Au cours de la période archaïque grecque, la seule manière d'accéder au monde transcendant demeurait la mort. Il en fut tout autrement à partir du V<sup>e</sup> siècle. Désormais, il était devenu possible de rendre visible la transcendance par l'effort humain qui, en cherchant à comprendre les lois de l'univers, tentait de trouver le fil d'Ariane qui le reliait à l'idéal transcendant. Dès lors, les Grecs eurent la conviction que les humains et les dieux participent ensemble au cosmos. Ainsi, tout individu pouvait prendre conscience des forces de l'univers et s'en approprier une partie. En d'autres termes, "if you could recapture the personal power of each phenomenon of nature, nature would be "ours" once more".<sup>5</sup> Aussi, pour les Grecs, atteindre la puissance des phénomènes signifiait atteindre l'essence des choses. Or, cette essence étant incluse dans le microcosme humain, une compréhension de sa nature rendait possible l'accession à l'absolue réalité. Par cette idée, il nous est facile de comprendre pourquoi le V<sup>e</sup> siècle fut si riche en recherches scientifiques, en questionnement philosophiques et en expérience artistique de toutes sortes.

---

<sup>5</sup> Albert C. Moore, Iconography of Religion, op. cit., p. 76.

Les dieux furent toujours apparentés à l'être humain dans la cosmologie polythéiste grecque, et plus particulièrement lors de la période classique. Par conséquent, la conception anthropomorphe des divinités a, depuis l'origine de la mythologie grecque, fait partie de l'imaginaire culturel. Les dieux, bien qu'immortels et plus puissants que les êtres humains, éprouvaient des sentiments comparables à ces derniers et, comme ceux-ci, n'étaient pas à l'abri de conflits pouvant prendre place tant chez eux qu'entre leur monde et celui des mortels. Incidemment, une communication entre les humains et les dieux, et vice versa, était possible. Par conséquent, les dieux jouaient un rôle actif dans la vie des Grecs et, malgré l'autonomie d'action de ces derniers au cours du V<sup>e</sup> siècle, ils pouvaient intervenir en faveur ou en défaveur des êtres humains et modifier le cours de leur existence. Donc, concrètement, la pratique religieuse n'était pas spiritualiste;

elle ressemblait plutôt à un échange de bons procédés. Si l'individu respectait certaines coutumes et accomplissait certains sacrifices, la divinité, en échange, le protégeait ou lui accordait la faveur demandée.<sup>6</sup>

A cet effet, le rituel religieux de base demeurait le rite sacrificiel où fruits et animaux étaient offerts aux dieux dans l'espoir d'attirer leur clémence et leur puissance.

Les dieux grecs représentaient et personnifiaient les vertus et les idéaux de la société. L'individu devait donc se rapprocher le plus possible du modèle que les divinités lui fournissaient. C'est à travers l'art que les Grecs parvinrent le mieux à illustrer ces idéaux. Pour les Grecs l'art était de nature religieuse en étant conçu comme un lien privilégié entre le réel à l'idéal. L'artiste d'alors, par ses oeuvres, construisait "a

---

<sup>6</sup> Everard Upjohn et col., Histoire mondiale de l'art, Verviers (Belgique), Gérard et Co, 1965, p. 207.

bridge between the seen and the unseen, the familiar world of everyday and the ideal world of divine glory and beauty."<sup>7</sup>

### Contexte esthétique

L'art grec, particulièrement à partir de la période classique, reposait sur deux théories esthétiques antinomiques pourtant conciliées en un tout parfaitement harmonisé. La première théorie était issue de la doctrine cosmocentrique pythagoricienne alors que la seconde théorie s'apparentait à la philosophie anthropocentrique de Giorgias et des Sophistes<sup>8</sup>. La première préconisait la proportion cosmique révélant l'ordre et l'harmonie régissant l'univers. Ainsi, les lois universelles feraient découvrir au chercheur éventuel le bien, la vérité et, par conséquent, la réelle beauté qu'il pourrait alors traduire dans son oeuvre. La seconde théorie maintint que l'être humain constituait la mesure de toutes choses et que la fonction de l'art constituait à imiter le réel pour créer l'illusion d'une nouvelle réalité. L'artiste devait, de cette façon, chercher à dominer la réalité pour ainsi se soustraire au fatalisme pouvant résulter de l'abandon aveugle de son être au courant hasardeux de la nature. Par cette conception, nous reconnaissons aisément les effets du courant d'optimisme "post guerres médiques" où les Grecs prirent conscience que l'être humain était garant de sa propre destinée.

L'union des deux théories se traduisait formellement par une dialectique esthétique. Ainsi, à partir du V<sup>e</sup> siècle, l'artiste grec chercha à élever son oeuvre au niveau de l'idéal en procédant par l'organisation d'éléments situés dans le réel. Malgré

---

<sup>7</sup> Albert C. Moore, op. cit., p. 83.

<sup>8</sup> v. Wladyslaw Tatarkiewicz, "Two Philosophies and Classical Art", Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 22, n° 1 (1963), p. 3-8.

le désir d'idéalisation, l'oeuvre d'art grecque ne fut pourtant jamais figée dans un pur archétype puisque les normes canoniques étaient toujours réajustées au réel, soit aux caractéristiques et aux phénomènes contingents inhérents à la nature. Donc, l'oeuvre allait du réel vers l'idéal pour enfin retourner au réel. En réorganisant la réalité, l'artiste surajoutait la raison humaine à la nature. Ainsi, les oeuvres grecques portaient toujours "l'empreinte de l'intellect"<sup>9</sup> qui les avait conçues.

C'est à Athènes que le développement de l'art se fit le plus remarquer. C'est en particulier le sculpteur et architecte Phidias qui, à partir de 450 av. J.-C., domina la scène artistique athénienne et, subséquentement, grecque toute entière. Dignes représentantes de leur époque, les sculptures de Phidias faisaient, disait-on, ressortir les qualités divines de l'humain de même qu'elles faisaient apparaître les qualités humaines du divin.

Phidias fut nommé directeur des travaux d'art à Athènes. Associé à Périclès, il dora l'image de la ville en réalisant de multiples sculptures et monuments dont le célèbre Parthénon et les statues d'Athéna Lemnia, Promachos et Parthénos. Accusé injustement par les ennemis de Périclès d'avoir détourné une partie de l'or destiné à cette dernière statue, Phidias fut banni de la ville. Son exil dura jusqu'à sa mort qui survint vers 428 av. J.-C. C'est durant ce bannissement que le sculpteur exécuta la statue colossale chrysléphantine de Zeus à Olympie (pl. VII) qui fait l'objet de la présente analyse.

Réalisée par Phidias entre 438 et 430 avant J.-C., le Zeus Olympien, édifiée pour le temple de Zeus à Olympie, servit d'étalon à plusieurs oeuvres grecques subséquentes. Qui plus

---

<sup>9</sup> E. H. Gombrich, L'Art et son histoire des origines à nos jours, Paris, Éditions René Juillard, 1967, p. 137.

est, elle qui fournit aux romains les traits iconographiques fondamentaux de Jupiter et, plus tard, du Dieu et du Christ chrétiens.

Longtemps considéré comme l'une des sept merveilles du monde, ce chef d'oeuvre fut malheureusement perdu dans un incendie à Constantinople où elle avait été transportée par les chrétiens. Malgré sa disparition, il est possible d'en faire une représentation générale, quoique conjecturale, grâce aux descriptions de l'écrivain romain Pausanias (append. E), à des oeuvres antiques apparemment influencées par le Zeus de Phidias (pl. VIII), aux revers de pièces de monnaie grecques et romaines (pl. IX), à une connaissance de la manière de Phidias, ainsi qu'à d'autres sources d'information<sup>10</sup>. Par conséquent, en l'absence du modèle original, nous avons quand même sélectionné le Zeus Olympien de Phidias pour faire l'objet de notre cinquième analyse, en nous contentant cependant de décrire l'oeuvre de façon générale. Ce faisant contrairement aux autres analyses, nous avons pris le risque de construire notre grille structurale sans l'appui d'une représentation spécifique de manière à démontrer la souplesse de la méthode d'analyse phénoméno-structurale. Ce choix nous a été également dicté par l'énorme "représentativité" du Zeus chryséléphantin et par l'extrême influence que cette oeuvre a pu exercer sur les représentations ultérieures.

Afin de comprendre davantage la sculpture de Phidias, il demeure nécessaire de se pencher sur la nature de la divinité qu'elle représente.

---

<sup>10</sup> Afin de compléter notre représentation du Zeus olympien, nous avons également utilisé une photographie d'une statuette en marbre du Musée Lapidaire de Lyon (v. planche X) qui est considérée par plusieurs comme étant la copie la plus fidèle de l'original.

Dans la mythologie grecque, Zeus était le père de tous les dieux du panthéon et de l'espèce humaine. En plus d'être le dirigeant suprême de l'univers, il accumulait les fonctions de dieu du ciel, des phénomènes atmosphériques et de la nature, de gardien de la loi et de la justice et, enfin, de protecteur des demeures. La perception de Zeus par les Grecs s'est considérablement modifiée à travers les siècles<sup>11</sup>. Dans les premiers temps, il était perçu comme un dieu guerrier et despotique que l'on craignait davantage qu'on ne l'admirait. Peu à peu son image s'est transformée pour atteindre au dernier tiers du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., sous le ciseau de Phidias, l'air d'un dirigeant mûr, sage et magestueux.

Nous savons que l'oeuvre de Phidias mesurait environ 14 mètres et que sa structure était faite de pièces de bois sculpté recouvertes d'or, d'ivoire et de cuivre. Orné de nombreuses figures peintes et sculptées, le Zeus était situé au fond de la cella du temple d'Olympe<sup>12</sup> où il devait presque toucher au plafond. Torse nu et musclé, le Zeus était assis sur un trône en bronze serti de pierres précieuses et richement décoré de bas-reliefs en or, ivoire et ébène. La peau était constituée de morceaux d'ivoire juxtaposés et les vêtements étaient parés de plaquettes d'or peintes en certains endroits. Dans la main

---

<sup>11</sup> A ce sujet, l'écrit de Arthur Bernard Cook, Zeus: A study in Ancient Religion, New York, Biblio and Tannen, 1965. démontre notamment que la disparition progressive des éclairs comme attribut principal de Zeus s'est effectué parallèlement aux changements sociaux qui survinrent au cours de l'époque classique (v. planche XI).

<sup>12</sup> En Grèce, le culte était célébré à l'extérieur des temples. L'intérieur des monuments, de dimensions modestes, n'était pas destiné à recevoir des foules. Essentiellement, les temples étaient des sanctuaires abritant la statue du dieu qui les justifiait. Incidemment, nous devons prendre note que, contrairement aux époques précédentes, les Grecs du V<sup>e</sup> siècle considéraient la statue vôtive non pas comme le dieu lui-même mais comme "l'expression matérielle de la représentation mentale qu'ils se font des dieux". Edouars Will, op. cit., p. 620.

droite de Zeus se trouvait un personnage ailé (Nike) défini comme une allégorie de la victoire<sup>13</sup>, présentant au dieu une couronne tandis que la main gauche s'appuyait sur un sceptre surmonté d'un aigle. Nous savons également que le Zeus était couronné d'un diadème de feuilles d'olives en or rappelant celui habituellement porté par le vainqueur aux jeux olympiques. Cette manière de représenter Zeus ne revenait pas entièrement à Phidias. De fait, le dieu assis sur un trône tenant un sceptre à la main gauche semble provenir d'anciennes peintures ornant plusieurs vases d'origine attique<sup>14</sup>. Il est également possible que Phidias ait emprunté et ennobli les images de Zeus qui figuraient sur certaines pièces de monnaie athénienne frappées entre 452 et 432 av. J.- C.<sup>15</sup>. Bien que Phidias ait composé son oeuvre à partir de modèles existants, il a néanmoins transformé de façon considérable l'image du dieu en le magnifiant. Ainsi, comme l'a fait remarquer Cook, le Zeus Olympien se situe "on the one side the last term of a creative series, on the other the first term of an imitative series".<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> v. Albert C. Moore, op. cit.

<sup>14</sup> v. Arthur Bernard Cook, op. cit.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid., p. 753.

### c. Synthèse

L'idée que nous nous faisons de l'oeuvre de Phidias ne rend certainement pas justice à l'original. Malgré tout, ce que nous savons du Zeus Olympien nous permet d'affirmer que le discours s'y rattachant était extrêmement dense et complexe de même que parfaitement indicatif de l'esprit de la Grèce classique. Donc, à partir de données très fragmentaires, agencées au niveau de la grille structurale, nous croyons avoir pu cerner de façon générale l'essence partielle de l'oeuvre démontrant ainsi l'avantage d'une méthode d'analyse flexible s'ajustant a posteriori à l'objet étudié.

Le Zeus de Phidias acquiert toute sa signification lorsqu'on le situe dans son contexte historique. La nature de sa spécificité morphologique est d'autant plus visible lorsqu'on la compare aux oeuvres antérieures de même nature. Par rapport aux représentations des périodes précédentes, nous remarquons d'emblée que les qualités d'un Zeus terrible et dynamique ont totalement disparu. Il n'est plus en action. De la station debout, il est passé à la position assise (pl. XI). De plus, on a remplacé la gerbe d'éclairs qu'il tenait habituellement dans sa main droite (pl. XI, fig. a) par une personnification de la victoire. Ces modifications ne furent pas le fruit du hasard mais elles s'inscrivent logiquement dans les changements sociaux qui survinrent au cours du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. En effet, comme nous l'avons précisé au cours de l'analyse contextuelle, les conflits se faisant de plus en plus rares, il est probable que le climat de paix ait directement influencé la perception et la représentation de Zeus.

Le dieu de Phidias se présente, selon la structure fondamentale dévoilée à l'analyse formelle, comme la personnification symbolique d'une puissance temporelle triomphante et raisonnable, comme un souverain victorieux en somme. Coiffé de feuilles de

laurier, Zeus est à l'image d'un athlète ayant remporté la victoire<sup>17</sup> par ses qualités exceptionnelles lors des jeux olympiques. Nous pouvons supposer que l'importance du sens de la victoire, exprimé à plusieurs niveaux de l'oeuvre, pourrait faire référence à la victoire des Grecs sur les Perses lors des guerres médiques. Le succès des Grecs aurait pu être perçu comme l'expression de la supériorité des dieux de l'Olympe sur ceux des Perses. Par l'absence d'attribut violent et de pose agressive, le dieu représenté est loin du type de la divinité terrible très présent chez les Polynésiens et les sud-américains par exemple. C'est une oeuvre de juste milieu unissant la force non violente et l'intelligence. Avec le Zeus Olympien, on reconnaît aisément la prééminence de la raison sur la force pure qui devient de plus en plus effective au cours du V<sup>e</sup> siècle. Le Zeus de Phidias apparaît comme un être complet où se mêle la sagesse à la puissance, la perfection physique à l'esthétisme intrinsèque de l'oeuvre, etc. Ainsi, le dieu est fait à l'image du Grec de l'époque qui, dans sa recherche de perfection, tentait avec éclectisme de multiplier ses champs d'intérêt en se passionnant autant pour le sport que pour la politique, autant pour l'art que pour la philosophie et la morale.

Fiers de leur appartenance et de leur puissance, les Grecs, par le biais de Phidias, ont exalté leurs divinités. Les statues chrysléphantines d'Athéna Parthénos et du Zeus Olympien en sont probablement les meilleurs exemples. La démonstration de leur magnificence est à la fois tributaire de leur attitude, de la valeur intrinsèque de leurs composantes matérielles et de leurs dimensions colossales. L'accroissement économique et l'essor de l'intérêt pour les valeurs monétaires peuvent avoir joué un rôle important dans la somptuosité des oeuvres. Pour ce qui est de l'imposante dimension de l'oeuvre, il est possible qu'elle soit

---

<sup>17</sup> Il est intéressant de noter que le mot "athlète" prend sa racine dans le terme grec "athlon" se traduisant en français par le mot "combat".

imputable à l'éveil de la conscience des capacités humaines. Ainsi, la dimension gigantesque ne distancierait pas l'espace séparant le mortel du monde divin mais, au contraire, démontrerait la nature presque divine de l'effort humain car celui qui avait réalisé l'oeuvre était un être humain et non un dieu.

L'accroissement de l'attitude anthropomorphique dans la conception du sacré au siècle de Périclès se reconnaît dans la représentation plastique du Zeus chryséléphantin. Tout d'abord, connaissant la manière de Phidias, l'idéalisme plastique de l'oeuvre, moins archaïque et stéréotypé que les créations précédentes, devait rendre plus vivante l'image de Zeus. L'organisation moins rigide des composantes devait donner l'impression que le dieu avait la possibilité de bouger, de se lever et de marcher à son propre gré. Or, devenant plus autonome, le personnage représenté fait penser aux Grecs ayant pris conscience de leur indépendance et de leur possibilité d'action sur le réel. Cette expression de la vie, donc de la réalité, peut également être rapprochée de la doctrine anthropocentrique de Giorgias et des Sophistes qui, associée à l'idéalisme inhérent à la doctrine cosmocentrique pythagoricienne, participe au fondement théorique de l'art.

Nous avons aussi remarqué, au cours de l'analyse formelle, qu'il subsistait une étroite relation entre les qualités hiératiques de l'oeuvre et sa situation spatiale. Le temple et le dieu forment un tout. En se renforçant mutuellement, ces deux entités contribuent à créer une impression de puissance et de solidité, donc de stabilité. Nous pourrions peut-être rapprocher ce sentiment de stabilité au climat social de l'époque classique où la Grèce, Athènes en particulier, était en période de renforcement, donc de nature à consolider le sentiment de stabilité sociale.

Dans un autre ordre d'idées, la situation spatiale du Zeus Olympien, doublée de ses dimensions colossales, due créer un effet important chez le spectateur. Plus on s'approchait de l'oeuvre, située au fond de la cella, plus le dieu devait paraître énorme et imposant. Toutefois, en considérant l'idéologie religieuse au V<sup>e</sup> siècle, il est peu probable que l'impression ressentie par le spectateur face à Zeus était celle de l'écrasement. Il semble plutôt qu'elle aurait été celle de la magnificence. Une magnificence émanant de l'oeuvre mais rejaillissant sur la conscience de l'individu comme l'expression de la puissance et de la dignité<sup>18</sup> humaine. Ainsi, la sculpture devait apparaître comme un faire-valoir jouant un rôle actif sur le plan de la psychologie individuelle et collective. Corroborant à ce principe anthropocentrique, un autre élément spatial venait apparemment appuyer le sentiment d'appartenance de l'être humain au monde des dieux. Contrairement aux représentations usuelles, le Zeus Olympien apparaissait en vue frontale et non de profil. Considérant que les gens faisaient face à Zeus, ils se trouvaient, d'une certaine manière, impliqués dans une interrelation avec ce dernier. Par cette disposition, l'individu n'était plus uniquement spectateur mais il était admis auprès du dieu des dieux. Il prenait la place d'Héraclès, d'Héra, d'Athéna ou des autres divinités qui faisaient habituellement face à Zeus (pl. XII). En somme, ne pourrions-nous pas attribuer ce phénomène de participation au vent de démocratie qui soufflait sur la société grecque au siècle de Périclès?

---

<sup>18</sup> La dignité constitue un principe "selon lequel un être humain doit être traité comme une fin en soi." Paul Robert et col., Le Petit Robert, Paris, Société du Nouveau Littré, 1981, p. 541.

## 6. L'Inde bouddhique

## a. ANALYSE FORMELLE

Année: II<sup>e</sup> siècle après J.-C.  
 Période: Bouddhisme Mahâyâna  
 Lieu: Inde; Gandhâra  
 Religion: Bouddhisme Mahâyâna  
 Artiste: Inconnu  
 Médium: Sculpture en ronde-bosse taillée dans la pierre  
 Dimension: 85 cm.  
 Titre: Bouddha Prêchant

## GRILLE STRUCTURALE

		UNITÉS DE BASE	UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.		
	-Représentation symbolique.		
	-Représentation figurative.		
	-Représentation d'une divinité anthropomorphe.		
	-Divinité de sexe masculin.		
	-Représentation exclusive du personnage.		
	-Dimension relativement modeste de l'oeuvre.		
	-Divinité historique (Siddhârta Gaoutama).		
	-La situation spatiale originelle de l'oeuvre est inconnue mais il est probable que la représentation ait été intégrée à un temple religieux.		
	-Une expression de satisfaction se dégage du visage de la divinité. -Le traitement de la sculpture est très poli et les angles sont adoucis. -La divinité est au repos.		Impression de calme et de bien-être
-L'arrière de la tête est posée sur un large disque. -La tête est située au centre du disque. -Une petite aspérité circulaire est située au bas du front entre les deux arcades sourcilières (Cette protubérance symbolise, selon la tradition bouddhique, les grands pouvoirs spirituels du Bouddha).		Mise en relief de la tête	
-Le centre de la sculpture est situé au niveau des jointures de la main droite de la divinité. -Situées au centre du corps, les mains sont en position asymétrique (le geste effectué par les mains, soit conter sur les doigts en les tirant vers le bas, symbolise, selon l'iconographie bouddhique, l'enseignement du Dharma). -Le regard de la divinité semble dirigé vers le bas en direction des mains.		Mise en relief des mains	
-Représentation réaliste (détails, proportions, modelé). -Le corps de la divinité est charnu, massif et d'apparence vigoureuse. -Impression de solidité. -Le vêtement de la divinité laisse transparaître le galbe du corps. -Le nez et la bouche sont relativement étroits par rapport à la largeur du visage. -Les oreilles sont de grande dimension en s'étendant de l'extrémité supérieure des arcades sourcilières au bas de la lèvre inférieure. -Les pieds sont suggérés par un léger renflement de la partie antérieure de la jambe. -Les orteilles sont épaisses et se distinguent peu des pieds. -Sculpture en ronde-bosse taillée dans le calcaire. -La divinité est vêtue d'une robe couvrant la majeure partie du corps. -Le drapé de la robe est asymétrique et laisse à découvert l'épaule droite de la divinité.		Mise en relief du corps comme objet signifiant	

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Position frontale de la divinité.</li> <li>-Représentation relativement symétrique.</li> </ul>	Mise en relief de la symétrie		
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Représentation statique.</li> <li>-Position assise de la divinité.</li> <li>-Allure massive de la divinité.</li> </ul>	Impression de stabilité		
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les jambes de la divinité sont croisées horizontalement et la plante des pieds est dirigée vers le haut (Position traditionnelle de méditation, dit du Lotus).</li> <li>-Les pieds sont réalisés de manière à se conformer à l'axe horizontal.</li> <li>-Les avant-bras et les jambes marquent l'horizontalité.</li> <li>-Les yeux sont représentés comme de minces amandes horizontales surmontées de lourdes paupières en demi-lune.</li> <li>-Le front est étroit et épouse la forme de la racine des cheveux.</li> </ul>	Mise en relief de l'horizontalité	Impression d'équilibre	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Utilisation exclusive de la ligne courbe.</li> <li>-Les plis du vêtement sont presque entièrement obliques.</li> <li>-Les plis du vêtement sont nombreux et forment des arabesques.</li> <li>-Un pli particulièrement accusé du vêtement, partant de la partie supérieure de l'épaule gauche et se terminant entre le pouce et l'index de la main droite, traverse diagonalement le corps de la divinité.</li> <li>-Partant de la racine centrale des cheveux, des lignes sinueuses couvrent et rythme la surface de la coiffure.</li> <li>-Les sourcils, ou les arcades sourcilières, sont représentés comme deux arcs de cercles aplatis.</li> <li>-La lèvre supérieure est représentée comme une courbe sinueuse qui donne une expression légèrement souriante à la divinité.</li> </ul>	Configuration dynamique des composantes	Impression de mouvement	Mise en relief d'un équilibre dynamique
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La divinité s'inscrit dans une étroite forme pyramidale pointant vers le haut.</li> <li>-La divinité est assise sur un petit socle en forme de cornet ouvert vers le haut (cette base symbolise une fleur de lotus):</li> <li>-La coiffure de la divinité est composée d'une importante masse de cheveux qui sont remontés en chignon au dessus de la tête.</li> </ul>	Mise en relief d'une verticalité ascendante		
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Stylisation relative des composantes.</li> <li>-Pureté et netteté des formes.</li> <li>-Bien qu'étant tri-dimensionnel, le traitement sculptural de l'oeuvre se fait en surface accusant ainsi la linéarité des éléments représentés.</li> </ul>		Divinité idéalisée	

<b>STRUCTURE GLOBALE</b>	La divinité est la représentation symbolique d'un état de plénitude à la fois spirituel et corporel
--------------------------	---

## b. Description contextuelle

### Contexte social et religieux

Plus qu'une vaste région géographique, l'Inde englobe une communauté culturelle relativement homogène prenant racine vers le quatrième millénaire avant Jésus-Christ. C'est sans doute par le biais d'une source mystique ancestrale uniforme imprégnant l'ensemble des cultes religieux indiens qu'une identité morale analogue baigna entièrement le "pays". Bien que les religions de l'Inde sont toutes issues de diverses influences extérieures, elles ont su, tour à tour, s'harmoniser et élaborer, même de nos jours, une conception apparentée de l'univers.

Pour une majorité d'Indiens, toute action relève du rituel et le rite est expression de l'existence. L'Indien a la croyance profonde qu'un esprit identique baigne l'ensemble de la vie et qu'il rejoint toutes choses. Ainsi, une philosophie moniste, admettant l'unicité du moi avec l'univers, est le thème prédominant de l'ensemble des religions indiennes<sup>1</sup>. L'absorption de l'individualité dans un ensemble plus vaste, dans une totalité infinie, est le summum de la félicité. De plus, croyant dans le "Karman", c'est-à-dire la loi de la cause et de l'effet, les Indiens sont persuadés que toute bonne action amène un résultat heureux de même que toute mauvaise conduite apporte le mal. Enfin, s'ajoutant à la métempsychose et au Karman pour former le trio de concepts formant la fondation de la plupart des croyances indiennes, le "Dharma" constitue le devoir d'état de tout individu ou l'ordre sacré qui, une fois accompli, aidera le fidèle à se construire une vie meilleure lors de la prochaine réincarnation.

---

<sup>1</sup> v. Michel Mourre, Les Religions et les philosophies d'Asie, Paris, La Table Ronde, 1961.

Système philosophique et religieux fondé en Inde par Siddhârta Gaoutama au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., le Bouddhisme est aujourd'hui la foi la plus répandue d'Extrême-Orient même si, détrôné par l'Hindouisme, elle a complètement disparu de l'Inde.

En Inde, vers le VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, l'expansion du commerce et de l'agriculture doublée de la croissance des villes ont favorisé le développement de l'autorité des grands royaumes aux dépens de l'organisation tribale. Le niveau de vie plus élevé de cette époque semble avoir conduit à un élan de réflexion sans précédent qui amena un délaissement progressif des anciennes valeurs. C'est au milieu de ces changements importants que Siddhârta Gaoutama, dit le Bouddha, vint transformer, par ses enseignements, le mysticisme indien.

Fortement impressionné par la misère humaine, Siddhârta Gaoutama quitta les somptueux appartements royaux où il habitait<sup>2</sup> et alla étudier auprès des moines brahmanes. Par la suite, il partit méditer en solitaire pendant plus de six années consécutives. Cette longue réflexion lui fit comprendre que le mal est inséparable de l'existence et que l'unique moyen pour se soustraire de la misère consistait à se détacher du monde par la méditation, la charité, la réflexion et, surtout, le rejet de tous désirs obligeant sans cesse les humains à passer par le cycle pénible des renaissances. Seul ce détachement pouvait conduire l'individu à la plénitude absolue ou "nirvâna" interprété à la fois comme une fusion au néant et comme une intégration au "grand Tout". Plus simplement, le nirvâna n'est en réalité qu'un état de plénitude qui, suite au délaissement des désirs terrestres, se conquiert par la voie moyenne de la Sagesse Parfaite comprenant la Compréhension Parfaite, la Volonté Parfaite, le Langage Parfait, la Conduite Parfaite, les Moyens

---

<sup>2</sup> Les parents de Siddhârta Gaoutama étaient les empereurs des Cakyas.

d'Existence Parfaits, l'Effort Parfait, l'Attention Parfaite et la Méditation Parfaite et non, comme le proposait le Brahmanisme, par l'unique chemin de la méditation ascétique.

Jusqu'au second siècle après J.-C., Le Bouddhisme demeura malgré tout très imprégné des cadres religieux de l'Hindouisme brahmanique et de son austérité. Le Bouddhisme du début resta donc très lié à la doctrine pessimiste de Bouddha où seul le détachement radical à l'égard du monde et de ses passions, conquis douloureusement à la suite d'efforts individuels sans secours divin ni même humain, conduit à la dissolution et à la délivrance de l'âme. Cette austérité avait du mal à convaincre les masses populaires. Seulement un petit nombre d'élites demeurait séduit par cette quête extrême et agnostique où l'imagination n'avait pas sa place et où l'ultime finalité de l'âme demeurait sa disparition plutôt que son achèvement dans une union mystique gratifiante.

Vers le premier siècle avant J.-C., le Bouddhisme se modifia en se libérant des formules austères des siècles précédents tout en déifiant Bouddha qui, auparavant, n'était vu que comme un sage et un prédicateur. En 120 après J.-C., le Concile bouddhiste de Kundalawa au Cachemire élaborait donc les bases d'une doctrine philosophique se démarquant considérablement du Bouddhisme antérieur même si elle en conservait les préceptes fondamentaux. Cette jeune "école", appelée Grand Véhicule ou Bouddhisme Mahâyâna, parvint à supplanter totalement le Bouddhisme "primitif" ou celui du Petit Véhicule et à faire croître la religion à l'extérieur des frontières de l'Inde pour finalement l'étendre sur tout l'Extrême-Orient, y compris le Japon.

Ce besoin de renouvellement résultait d'un changement de la mentalité sociale due principalement à l'influence grandissante des systèmes philosophiques hindouistes, toujours fortement enracinés en Inde, et de l'intention de populariser davantage la

religion bouddhiste. Alors qu'auparavant le Bouddhisme du Petit Véhicule avait préconisé la recherche du salut selon une démarche plutôt austère, et que l'édifice religieux fonctionnait par castes fermées, le Grand Véhicule élargit l'idéal bouddhiste en le démocratisant<sup>3</sup>. Le Bouddhisme Mahâyâna justifia ce changement en s'appuyant sur l'approche de Bouddha qui prôna l'égalité sociale ayant lui-même ignoré toutes distinctions de classe stipulant que le seul mérite élève l'individu. Ce précepte avait été négligé par le Petit Véhicule. Également, dans sa tentative de rendre la religion plus accessible, le Bouddhisme Mahâyâna accueillit, au sein du culte, des dieux et des idoles qui avaient été totalement bannis de la morale aride du Petit Véhicule. Ces innovations ont coloré les pratiques religieuses et ont satisfait la ferveur polythéiste toujours présente au niveau des humbles couches sociales. Subséquemment, vantant l'image rayonnante du Bouddha en plus de semer son enseignement, le Grand Véhicule sanctifia ce dernier et s'en servit comme modèle à atteindre.

Se libérant de l'"égoïsme" du Petit Véhicule, le Bouddhisme Mahâyâna encouragea l'individu à atteindre le nirvâna tout en l'incitant à devenir lui-même un enseignant de la doctrine, donc un "illuminé" actif. Cet altruisme s'appuyait sur la démarche du Bouddha historique qui, parvenu au Nirvâna, décida de retourner parmi les siens pour enseigner la voie aux miséreux puisque, selon lui, le salut des âmes ne pouvait s'accomplir parfaitement sans la compassion et le dévouement. Or, pour le Grand Véhicule,

il s'agit moins de renoncer que d'agir, moins d'échapper au cycle des renaissances que de faire son salut dans ce monde même, en travaillant au salut des autres, aidé par la

---

<sup>3</sup> v. Michel Mourre, op. cit.

grâce des bodhisattvas<sup>4</sup>, par le sourire des statues, par le faste grandiose du culte.<sup>5</sup>

Ce nouveau précepte marquait un changement important par rapport aux traditions théologiques précédentes qui concevaient l'ascétisme et le renoncement total à la vie comme des conditions sine qua non dans le cheminement vers le Nirvâna. Comme pour Bouddha, le Grand Véhicule proposa plutôt que la voie menant à l'absolue félicité se situait à mi-chemin entre l'austérité et le relâchement, car la "voie du milieu"<sup>6</sup> fournissait l'équilibre nécessaire au sage pour témoigner aux autres la Vérité et les conduire au salut de l'âme.

#### Contexte esthétique

Premier représentant du Bouddhisme Mahâyâna, l'art Gandhàra fut à l'origine des représentations anthropomorphiques du Bouddha. Jusqu'alors, les images du Bouddha avaient été exclusivement symboliques, l'attention étant entièrement portée sur le discours de Bouddha sans considération pour le personnage. Influencé de toute évidence par l'art gréco-romain, connu en Inde depuis de nombreux siècles<sup>7</sup>, le style Gandhàra a été particulièrement fleurissant du premier au cinquième siècle après J.-C. Au cours de ces siècles, la stabilité politique de l'Inde permit une croissance économique sans précédent provoquant un intérêt grandissant pour l'art et l'architecture.

---

<sup>4</sup> Sage parvenu au terme de sa quête de perfection sans avoir franchi la dernière marche qui fait de lui un Bouddha.

<sup>5</sup> Michel Mourre, *op. cit.*, p. 258.

<sup>6</sup> Mahâyâna se traduit par "la voie du milieu".

<sup>7</sup> Selon Albert C. Moore, *Iconography of Religions, op. cit.* l'art gréco-romain semble avoir été importé en Inde par l'entremise de la Syrie et de la Perse.

Considéré par Albert C. Moore<sup>8</sup> comme un exemple typique de l'art bouddhiste Mahâyâna, c'est le Bouddha Prêchant de style Gandhâra (pl. XIII), exécuté entre le second et le troisième siècle après J.- C., qui a fait l'objet de cette sixième analyse.

---

<sup>8</sup> Ibid.

### c. Synthèse

La grande logique de l'oeuvre est, encore une fois, totalement apparente. Le Bouddha Prêchant résume à lui seul la religion et l'idéal bouddhique Mahâyâna. Tel qu'il est conçu, le Bouddha prêchant est à l'image du Grand Véhicule qui invite les fidèles, quels qu'ils soient, à accéder au Nirvâna. Bien que sa représentation soit idéalisée, le Bouddha Prêchant incite le spectateur à le toucher. La douceur et la simplicité de ses formes de même que la sensualité qui s'y manifeste exaltent l'esprit apparemment affable du Bouddha historique. Tel est l'esprit du Grand Véhicule qui invite sans condition tous ceux et toutes celles qui désirent atteindre la Vérité.

Le Bouddha représenté apparaît comme un centre multidimensionnel. Tout en lui est une question de juste mesure et d'équilibre. Robuste et délicat, il appartient à la fois aux genres féminin et masculin. A cheval entre l'idéal et le réel, ce demiurge s'extirpe de son calme silencieux pour ponctuer une émotion si subtile qu'elle semble suspendue dans un éternel moment. Ce calme, cette mesure et cette pondération dans l'action<sup>9</sup> sont représentés formellement dans l'élaboration du personnage où s'équilibrent le statique et le mouvant, la stylisation et le réalisme. Ne pourrions-nous pas relier symboliquement cette expression de la juste mesure à la nature même du Bouddhisme Mahâyâna qui, contrairement au Brahmanisme et au Petit Véhicule, ne propose pas une négation complète de l'existence mais choisit la voie du milieu entre l'être et le non-être, entre la vie et le néant.

L'influence de l'art gréco-romain a sans doute amené progressivement les bouddhistes à adopter l'image figurative comme

---

<sup>9</sup> Le Bouddha n'est pas impassible puisqu'il fait l'action de prêcher.

mode d'expression. Bien que l'art gréco-romain fût connu en Inde bien avant l'avènement de la représentation figurative, il est intéressant de noter que ce n'est qu'au cours du premier siècle de notre ère que le Bouddha réaliste fit son apparition. Qu'elles peuvent être les raisons qui motivèrent les bouddhistes à adopter l'art sacré réaliste? C'est en déterminant ces raisons que nous parvenons à mieux comprendre le sens de l'oeuvre puisque, comme nous l'avons mentionné à maintes reprises au cours de cette recherche, toute activité humaine est motivée.

Il semble que les causes ayant conduit au passage de l'art symbolique à l'art figuratif soient d'origine multiples. Le principe moteur du changement demeure l'avènement du Grand Véhicule. En effet, les innovations de cette voie nouvelle ont nécessairement conduit à l'élaboration d'un objet cultuel plus actualisé. L'intention de diffuser davantage le Bouddhisme et d'adapter son idéologie à la masse de la population a précisé l'image du Bouddha qui, jusqu'alors, était perdue à travers le système abstrait et hermétique du dogme. En sanctifiant Bouddha, on permettait au croyant de s'identifier à une personne pouvant servir de modèle. Ce faisant, on conciliait le fidèle avec sa propre individualité. Suivant ces considérations, les représentations religieuses ont logiquement conféré à Bouddha une image bien humaine.

Au cours de notre analyse formelle, nous avons noté que la réalité physique du Bouddha avait une importance considérable. Nous avons pu établir que le corps et l'esprit sont indissociables dans la représentation de la divinité. A ce titre, il est intéressant de noter que le message véhiculé à travers l'oeuvre est exprimé par un élément corporel. Situées au centre de la sculpture, ce sont en effet les mains qui "parlent". Ainsi, le langage se concrétise par le corps qui, à son tour, devient langage. Ne pourrions-nous pas percevoir dans ces manifestations du corps un rapprochement au monde réel préconisé par le Boud-

dhisme Mahâyâna. L'idéal bouddhiste passe par le réel. L'être illuminé qui en est l'absolu représentant est solidement incarné pour indiquer la voie aux fidèles. De plus, dans une société aux moeurs pacifiques baignée par l'abondance d'une économie prospère, le corps est exalté comme véhicule de l'âme. De fait, devenant un lieu de bien-être, le monde physique est privilégié car les intentions de s'en libérer sont peu marquées. L'absence de tensions psychologiques, résultant de la satisfaction des besoins physiques, conduit alors à un état de sérénité et d'équilibre éminemment présent dans le Bouddha de style Gandhâra. Ainsi, le Bouddha Prêchant ne dénote pas uniquement de l'influence de la plastique gréco-romaine mais il tient également de la philosophie classique qui la motive. Demandant à l'individu de s'achever en un tout parfaitement équilibré, l'idéal classique se retrouve ainsi fortement illustré dans le Bouddha qui semble vouloir nous enseigner le célèbre adage latin: "Mens sana in corpore sano".

## 7. L'Italie médiévale

## a. ANALYSE FORMELLE

Année: Commencée en 1148 ap. J.-C.  
 Période: Moyen âge  
 Lieu: Sicile; Cefalù  
 Religion: Christianisme; Catholicisme romain  
 Artiste: Inconnu  
 Médium: Mosaïque  
 Dimension: Plusieurs mètres  
 Titre: Christ Pantocrator

## GRILLE STRUCTURALE:

UNITÉS DE BASE		UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES:	
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.		
	-Représentation symbolique.		
	-Représentation figurative.		
	-Représentation d'une divinité anthropomorphe.		
	-Divinité de sexe masculin.		
	-Représentation exclusive de la divinité.		
	-Personnage historique (Jésus de Nazareth).		
	-L'oeuvre est située à l'intérieur d'un temple sacré.		
	-Organisation relativement symétrique des composantes. -Position frontale de la divinité. -La représentation est située au centre supérieur du chœur d'une église. -Le cercle qui entoure la tête de la divinité est divisé par trois rayons d'une certaine largeur; l'un des rayons divise le cercle à la verticale en étant placé au dessus de la tête de la divinité tandis que les deux autres rayons sont disposés horizontalement de chaque côté de la tête de la divinité. -Le nez est fin et droit en formant une ligne verticale.	Représentation relativement symétrique	Impression d'équilibre.
	-Représentation statique. -La représentation s'inscrit dans un triangle pointant vers le haut. -La demi-coupole, sur laquelle s'inscrit la représentation, apparaît comme une ellipse horizontale. -L'expression faciale de la divinité est neutre. -La bouche est close. -Les lèvres sont étroites.	Impression de stabilité	
-Des formes décoratives entourent la demi-coupole. -Le vêtement est dessiné de nombreuses lignes qui figurent les plis et les ombres. -Les oreilles épousent les courbes qui sont tracées par les cheveux.	Configuration dynamique des composantes		

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Dimension importante de la représentation.</li> <li>-La représentation est située à la verticale du spectateur.</li> <li>-La divinité domine d'autres personnages en vertu de sa dimension et de sa situation spatiale.</li> </ul>	Impression de domination	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La surface sur laquelle la représentation de la divinité s'inscrit est uniforme et de couleur or.</li> <li>-La couleur dominante est l'or.</li> <li>-Une inscription située de chaque côté de la tête de la divinité ("IC" à la gauche et "XC" à la droite) se traduit par "celui qui est".</li> </ul>	Mise en relief de l'identité de la divinité	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Plusieurs rides sillonnent le visage de la divinité.</li> <li>-La tête est coiffée d'une épaisse et longue chevelure qui tombe en vague derrière les épaules.</li> <li>-La divinité est barbue.</li> </ul>	Mise en relief de l'âge de la divinité	Impression d'autorité paternelle
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La main droite est légèrement relevée à la hauteur des épaules et exécute un geste avec les doigts (geste de bénédiction).</li> <li>-En raison de sa couleur pâle, la main droite se détache du fond et du vêtement.</li> <li>-Le visage est légèrement tourné vers la droite.</li> </ul>	Mise en relief du geste de la bénédiction	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La main gauche tient un livre qui est ouvert face au spectateur.</li> <li>-Un texte, écrit à la fois en grec et en latin, figure sur les deux pages visibles du livre. Ce texte se traduit par: "Celui qui ne suit ne marche pas dans l'ombre".</li> <li>-En raison de sa couleur blanche, le livre se détache du fond et du vêtement.</li> <li>-Les pupilles semblent légèrement tournée vers la gauche.</li> </ul>	Mise en relief de l'écrit qui invite le spectateur à suivre la divinité	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La tête et le cou sont entourés d'une ligne circulaire qui forme un disque.</li> <li>-Représentation partielle de la divinité (buste).</li> <li>-La tête de la divinité surplombe le spectateur.</li> <li>-Les lignes qui dessinent la tête et le cou sont sinueuses et contrastent avec les lignes des vêtements plutôt rigides.</li> <li>-Les cheveux sont cernés d'une ligne noire assez épaisse (particulièrement du côté droit).</li> <li>-Le tracé du cercle entourant la tête est de couleur brune.</li> <li>-Les trois rayons sont de couleur brune.</li> <li>-La surface de chaque rayon est parsemée d'anneaux verts disposés symétriquement.</li> </ul>	Mise en relief de la tête	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le visage carmin pâle se détache de la masse sombre des cheveux et de la barbe.</li> <li>-Les couleurs du vêtement sont foncées et contrastent avec la couleur pâle du visage.</li> <li>-Les lèvres, les joues, l'arête du nez et les plis des paupières sont de couleur rouge.</li> </ul>	Mise en relief du visage	Mise en relief de la dimension spirituelle
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La divinité regarde en direction du spectateur.</li> <li>-Les yeux sont ouverts et cernés de traits.</li> <li>-Les plis des paupières sont nombreux et de couleur rouge.</li> <li>-Les deux rayons horizontaux du cercle entourant la tête sont situés au niveau des yeux.</li> </ul>	Mise en relief des yeux	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Stylisation des composantes de l'oeuvre.</li> <li>-Utilisation presque exclusive de la ligne.</li> <li>-Bi-dimensionalité de l'oeuvre.</li> <li>-Netteté du dessin.</li> <li>-Effet décoratif.</li> <li>-Les composantes de l'oeuvre sont majoritairement cernées de lignes.</li> </ul>	Divinité idéalisée	

## STRUCTURE GLOBALE

La divinité est représentée comme la personnification symbolique d'une autorité (père) spirituelle

## b. Description contextuelle

Les trois dernières oeuvres étudiées se rapportent à l'iconographie religieuse chrétienne. Par conséquent, le tiers des analyses est entièrement consacré aux représentations d'inspiration chrétienne. L'analyse de trois oeuvres chronologiquement successives a pour objet de déterminer si la nature des changements qui surviennent à l'intérieur d'une seule et même religion peut être définie à travers son imagerie.

### Contexte religieux

Faisant suite aux grandes invasions barbares qui détruisirent, à partir du III<sup>e</sup> siècle après J.-C., l'Empire romain d'Occident, l'Europe fut morcelée en de nombreux royaumes. L'unité politique romaine était désormais chose du passé. Cependant, au-delà des frontières séparant les diverses puissances occidentales, une nouvelle forme d'unité apparut de façon progressive mais combien plus solide que la simple appartenance politique: il s'agissait de l'unité religieuse. Le rayonnement du monothéisme chrétien sur une grande partie de l'Europe et du Moyen-Orient amena les peuples à prendre conscience de la convergence des multiples mystiques vers une conception relativement similaire de l'univers.

La religion chrétienne s'étendit pendant tout le moyen âge sur l'ensemble de l'Europe, allant jusqu'à déloger complètement toute autre pratique religieuse. Comme chacun le sait, les fondements du christianisme remontent au début de notre ère avec l'enseignement moral de Jésus de Nazareth, personnage vraisemblablement historique, qui professa sa vie durant une conception de la réalité proche de celle de la religion juive déjà existante en Judée. La religion chrétienne ne devint une religion distincte qu'à la suite de la mort de Jésus où des apôtres de sa pensée, se dissociant tout à fait de la religion juive, entreprirent d'éri-

ger les bases du christianisme et de transmettre le culte en s'appuyant sur la vie et l'enseignement du "prophète" nazaréen.

Les dogmes de la religion chrétienne sont complexes et variés en raison de l'existence de nombreux courants idéologiques internes au culte qui se développèrent au cours de l'histoire. Néanmoins, toute foi chrétienne se veut "une révélation définitive de Dieu aux hommes"<sup>1</sup> par l'entremise de l'enseignement professé par Jésus.

La religion chrétienne est un système de croyance monothéiste voyant en Jésus l'incarnation de Dieu, Amour absolu et Créateur transcendant, effectué par l'intermédiaire du Saint-Esprit. Ainsi, le Christianisme est basé sur le dogme de la Trinité où Dieu, le Christ Jésus son "fils" envoyé sur terre et le Saint-Esprit unissant Jésus à Dieu, bien qu'étant d'identités différentes, participent à une même substance. Incidemment, cette question de la consubstantialité a longtemps occasionné des dissensions au sein du Christianisme amenant, en partie, la tenue de conciles et la création de groupes religieux ou d'Eglises distinctes possédant leur propre idéologie et leur propre liturgie malgré leur appartenance à une seule et même religion.

La base commune de toutes les religions chrétiennes demeure la Bible, c'est-à-dire le recueil des textes saints inspirés par la religion juive (Ancien Testament) et par la biographie et la transcription différée<sup>2</sup> de la parole du Christ. Durant ses prédications, ce dernier annonça que le royaume céleste, lieu de béatitude éternelle où, à la fin des temps, l'être humain est censé se fondre dans l'Amour absolu de Dieu, était imminent et

---

<sup>1</sup> Roger Caratini et col., Encyclopédie thématique universelle, Paris, Bordas, 1972, p. 108.

<sup>2</sup> Le texte du Nouveau Testament a été rédigé plus de cent ans après la mort de Jésus. Certaines parties ont même été écrites au cours du III<sup>e</sup> siècle après J.-C.

qu'il fallait se préparer moralement pour y accéder. Il convia les gens à croire en Dieu<sup>3</sup> et à purifier leur âme en se libérant de toute faute, en évitant le mal et en cherchant à faire le bien autour d'eux.

Au début du IV<sup>e</sup> siècle, la religion chrétienne s'était solidement implantée autour de la Méditerranée, c'est-à-dire en Asie mineure, en Syrie, en Egypte, dans l'Italie péninsulaire, dans la Gaule du sud-est et en Andalousie. Toutefois, à cette époque, le Christianisme était toujours réprouvé par les romains qui le considéraient dangereux pour la stabilité de l'Empire. Or, l'aube du IV<sup>e</sup> siècle fut pour l'empire romain une période de troubles politiques et de conflits frontaliers avec les Germains. L'Empire avait un besoin pressant de coalition pour faire face aux barbares venus du Nord. C'est Constantin qui, le premier, lui redonna une relative unité. D'abord païen, cet empereur prit en 312 position en faveur du Christianisme<sup>4</sup> qu'il utilisa pour unifier son empire. Subséquemment, il parvint à fusionner l'Eglise et l'Etat et, en 324, il convertit son royaume à la religion chrétienne. Les dirigeants qui succédèrent à Constantin se donnèrent pour mission de convertir les peuples conquis au Christianisme et, en 391, une loi interdit toute pratique polythéiste et promulgua le Christianisme comme religion officielle

---

<sup>3</sup> La Bible mentionne que le Paradis ne sera accessible qu'à ceux et celles qui auront eu la foi en Dieu et en son fils Jésus. Par conséquent, la question de la foi s'ajoute à la quête de l'âme pure et à l'amour de son prochain dans les devoirs que l'être humain doit accomplir durant sa vie s'il désire parvenir au royaume de Dieu et éviter d'aller périr dans le lieu des tortures éternelles, soit l'enfer.

<sup>4</sup> L'histoire nous rapporte que Constantin, alors qu'il était païen, fit graver sur les boucliers de ses soldats un emblème christianique dans l'espoir que cet insigne lui procure la victoire sur les troupes ennemies. Il remporta la bataille et attribua son triomphe au symbole qu'il avait fait graver. Il semble que sa sympathie à l'égard des chrétiens découle de cette croyance en la toute puissance du signe de la religion monothéiste sur l'armée païenne qu'il avait vaincue.

de l'Empire. Plus encore, cherchant à appuyer et justifier les actions politiques de leur gouvernement, les empereurs se lièrent de très près aux patriarches religieux en soutenant qu'ils étaient élus et appuyés par la grâce divine<sup>5</sup>.

Au V<sup>e</sup> siècle, le Christianisme devint la religion la plus répandue en Europe. Malgré la prépondérance du culte, l'empire romain qui était alors passablement mutilé s'écroula en 476 sous la puissance des nations nordiques. Dès lors, le seul territoire qu'on jugea digne d'être appelé "État" demeurait l'Empire byzantin comprenant la Grèce, l'Asie mineure et le sud-est de la Méditerranée.

Contrairement aux nouvelles possessions barbares d'Occident, l'Etat byzantin était synonyme de stabilité. Des lois écrites, une armée de fonctionnaires, une monnaie stable et une religion officielle contribuaient à l'équilibre de la société. Après le règne de Justinien I<sup>er</sup>, empereur byzantin du VI<sup>e</sup> siècle, la tradition byzantine se renferma de plus en plus dans un système théocratique, c'est-à-dire que les pouvoirs politiques impériaux furent doublés des pouvoirs religieux. Ainsi, l'autorité de

---

<sup>5</sup> Le comportement théocratique des empereurs tirait principalement son origine de l'histoire politique romaine. Au cours des siècles précédant l'apparition du christianisme comme religion d'État, les empereurs furent souvent victimes des ambitions de certains militaires qui bafouaient les élections en s'emparant impunément du pouvoir. C'est pour éviter cette situation que la monarchie vint à justifier son autorité par le biais d'une légitimation religieuse qui devait lui conférer tous les droits. C'est ainsi que les empereurs devinrent des personnes sacrées. Cette pratique se perpétua de plus belle dans l'Empire romain devenu chrétien puisque, à l'opposé du polythéisme, le monothéisme cautionnait avantageusement le pouvoir absolu et théocratique de l'empereur. Subséquemment, les rituels religieux et les fêtes impériales prirent une saveur analogue. Comme l'affirme Louis Bréhier en parlant de cette époque "la liturgie se modèle de plus en plus sur l'étiquette de la cour; les cérémonies religieuses et les solennités civiles présentent bientôt le même aspect". Louis Bréhier, L'Art chrétien, Paris, Librairie Renouard, 1928, p. 108.

l'empereur devenait absolue et inébranlable. Ce monolithisme politique eut pour effet d'imposer profondément de conformisme les domaines artistiques, la pratique religieuse en général et l'administration politique.

Au VI<sup>e</sup> siècle, en dépit de la conversion des barbares à la religion chrétienne, l'empereur catholique Justinien I<sup>er</sup>, hostile à l'hérésie arienne<sup>6</sup>, conquiert l'Italie, l'Afrique du Nord et le Sud de l'Espagne qui étaient alors aux mains des hérétiques. Cette conquête demeura insuffisante pour rétablir le catholicisme byzantin sur tout le territoire européen. Par conséquent, les populations et les idéologies romaines et germaniques d'Occident s'amalgamèrent tandis qu'en Asie mineure l'Eglise catholique maintint son orthodoxie. La scission définitive entre les catholiques d'Occident et les orthodoxes de l'Eglise orientale était sérieusement engagée.

Les différends qui, en 1054, séparèrent finalement l'Eglise orthodoxe grecque ou byzantine de l'Eglise latine étaient inhérents à des attitudes divergentes et non à des démarcations profondes au niveau des bases de la religion chrétienne. La plupart des thèmes exposés par les "Grecs" et les "Latins" demeuraient similaires, tels l'importance de la foi, la recherche de la perfection et l'utilisation des sacrements. C'est principalement à l'endroit du mode de déification du Christ, de l'expression du dogme trinitaire et de la place de l'Eglise dans la société qu'il y avait désaccord. Alors que les orthodoxes mettaient en relief les aspects transcendants et sublimes du Christ et qu'ils s'attachaient à révéler le lien spirituel unissant l'être humain à Dieu, les Latins insistaient sur le mystère de l'incarnation, sur l'action concrète de l'Eglise dans le monde et sur la conception fondamentale de l'être humain comme

---

<sup>6</sup> La plupart des barbares se sont convertis à la religion chrétienne arienne qui niait la consubstantialité du Christ.

étant un être pécheur. Ainsi, pour ces derniers, "la terre est moins une "terra lucida" qu'une "vallée de larmes" sur laquelle l'homme doit accomplir son pèlerinage".<sup>7</sup> Incidemment, les thèmes de la souffrance, de la pénitence et de la lutte constante contre le mal furent donc plus apparents dans l'Eglise occidentale qui demeurait plus attachée au réel qu'au monde supranaturel tant illustré par les orthodoxes<sup>8</sup>.

### Contexte social

Suivant le schisme grec, le Pape de Rome et le Patriarche de Constantinople exercèrent un pouvoir indépendant l'un de l'autre sur leur territoire respectif. Ils demeurèrent longtemps sous l'influence des empereurs. Toutefois, en Occident, on s'efforça plus tôt qu'à Constantinople d'affranchir le pouvoir spirituel du pouvoir temporel.

Succédant aux nouvelles invasions et aux troubles politiques qui durèrent du milieu du IX<sup>e</sup> siècle au X<sup>e</sup> siècle, l'Europe devint progressivement florissante et connut, du début du XI<sup>e</sup> jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, un grand essor économique, culturel et artistique. Au XII<sup>e</sup> siècle, l'Europe presque toute entière baigna dans un climat général d'équilibre politique. Cette renaissance était grandement tributaire du pouvoir grandissant des sociétés féodales occidentales qui, hautement hiérarchisées, s'acharnaient à maintenir un ordre statique et immuable en s'appuyant principalement sur la religion chrétienne qui représentait une force importante dans la balance politique en exerçant sur

---

<sup>7</sup> M.- M. Daby et col., Encyclopédie des mystiques, Paris, Robert Laffont, 1972, p. 165.

<sup>8</sup> Malgré que nous ne connaissons pas de façon précise le sentiment religieux de la population occidentale de l'époque, nous pouvons affirmer que la vie de l'individu était extrêmement dépendante du culte. Le premier devoir de l'individu était de croire aux dogmes et le pire châtement demeurait l'excommunication.

l'existence des individus convertis un pouvoir émotif et moral qu'aucune autre religion ne parvenait à égaler. Conséquemment, la stabilité politique se fit souvent au dépens du clergé, c'est-à-dire des chefs de l'Eglise, qui demeuraient esclaves des puissances gouvernementales et aristocratiques détenant la richesse, les terres et l'épée. Au XI<sup>e</sup> siècle, le clergé passa progressivement sous la tutelle des laïcs. Les papes d'alors étaient désignés par les chefs d'état qui s'accaparaient souvent des trésors de l'Eglise pour subvenir à leurs besoins. Ce n'est qu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle que l'Eglise regagna son autorité par des décrets interdisant aux laïcs de s'ingérer dans les questions religieuses. Or, dès le début du XII<sup>e</sup> siècle, l'Eglise constitua une monarchie pontificale indépendante des chefs politiques. Cette réforme des ordres religieux donna les atouts nécessaires à l'Eglise pour qu'elle puisse également, à l'instar des rois, des nobles et des marchands, accroître sa richesse et affirmer son rôle de propriétaire foncier.

La septième oeuvre étudiée a été réalisée en Sicile sous le règne de Roger II à partir de 1148 après J.-C. Fils du Normand Roger I<sup>er</sup>, comte de Sicile de 1062 à 1101, Roger II se sacra lui-même roi de Sicile en 1130 et prit le contrôle de tout le sud de l'Italie en fondant un royaume indépendant. Bien qu'elle devint un état féodal indépendant, la Sicile se lia avec la papauté romaine. Roger II parvint même, pendant un certain temps, à contrôler les activités des dirigeants catholiques même si l'Eglise était officieusement indépendante des États politiques. L'implantation du catholicisme romain en Sicile transforma progressivement le visage culturel musulman et grec qui, jusqu'alors, animait l'île. Cette transformation s'effectua sans aucune persécution, ce qui était tout à fait inusité à l'époque. Les Normands avaient compris que "la tolérance, le libéralisme, les arts de la paix sont, mieux que la contrainte ou la terreur,

des instruments efficaces de gouvernement".<sup>9</sup> Ainsi, malgré qu'il ait cherché prioritairement à créer l'unité de son royaume, Roger II sut respecter les groupes dissidents. Conséquemment, il prit le rôle de pacificateur et d'arbitre souverain en professant la tolérance.

La pacification et l'ordre que Roger II imposa ne furent réalisés qu'au prix d'une forte centralisation des pouvoirs qui rapprochait le style de son gouvernement du modèle autocratique et théocratique de l'Empire byzantin. Ce rapprochement est également très perceptible au niveau de l'art religieux réalisé sous la domination normande. Par conséquent, hormis que les Normands aient été convertis à l'Eglise latine, ils adoptèrent l'art byzantin pour décorer leurs édifices religieux. Cette constatation nous amène à nous pencher sur l'origine et le rôle de l'art religieux à l'époque médiévale.

#### Contexte esthétique

En ce qui a trait à l'art religieux, le VIII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècles furent marqués par de nombreuses querelles au sujet de la légitimité des images sacrées. Au sein de l'Empire Byzantin, la question qui était à l'origine des affrontements entre les iconoclastes et les iconolâtres visaient à savoir si l'humain était en mesure de représenter le divin ainsi que de rendre un culte aux images saintes. Les oppositions, souvent sanglantes, durèrent de 726 à 843 et eurent des répercussions jusqu'en Occident. Après la querelle des images, Constantinople appliqua des lois très strictes au sujet des représentations religieuses en les ordonnant selon des hiérarchies thématiques précises et selon un symbolisme rigide cristallisant le langage de l'art sacré. C'est ainsi que, jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> siècle et même

---

<sup>9</sup> Jean Décarreaux, Normands, Papes et moines en Italie méridionale et en Sicile du XI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1974, p. 38.

beaucoup plus tard au Moyen-Orient et dans certaines régions européennes, les formes de l'art religieux restèrent fondamentalement tributaires de la plastique byzantine.

Le Christianisme demeure sans aucun doute la religion qui inspira le plus de représentations plastiques sacrées. En voyant Jésus comme l'incarnation de Dieu, l'être humain devenait une source intarissable d'inspiration pour illustrer la réalité invisible si abstraite de l'Être absolu. Plus encore, stipulant que l'être humain est créé à l'image de Dieu et que ce dernier se manifeste à travers l'amour et les bonnes actions individuelles, le Christianisme rapprochait le croyant de l'objet de sa dévotion.

Le Christ étant l'incarnation de l'Être absolu, c'est l'image de Jésus qui, on s'en doute, fut la plus utilisée par les artistes chrétiens pour exprimer de façon formelle la gloire de Dieu. A cet effet, l'imagerie traditionnelle byzantine représenta le Christ en Pantocrator, c'est-à-dire comme le dirigeant de l'Univers. Suite aux crises iconoclastes on fixa l'iconographie du Christ en demandant aux artistes de le représenter comme un être exprimant l'énergie divine et le caractère éternel de Dieu. Pour cela, on devait se garder de dépeindre Jésus sous les traits d'un être souffrant en optant plutôt pour le caractère triomphal et solennel de sa mission en le représentant comme un rédempteur serein. Formellement, les représentations sacrées ne devaient pas être réalistes (clair-obscur, tridimensionalité, etc.) puisque l'artiste devait réaliser son oeuvre comme un "window or mirror reflecting supernatural light as enabling the viewer to experience the power of the Holy from beyond".<sup>10</sup> Ainsi, on demandait à l'artiste d'exclure la nature trop humaine de Jésus et d'en exprimer les valeurs plus abstrai-

---

<sup>10</sup> Albert C. Moore, Iconography of Religions, op. cit., p. 247.

tes. L'image du Christ Pantocrator, qui apparut à Constantinople au IX<sup>e</sup> siècle à la suite de la crise iconoclaste, ne résultait pas uniquement du désir de représenter le pouvoir divin. Selon André Grabar, cette forme d'art aurait pu également découler des tentatives des monarques byzantins pour assimiler leurs pouvoirs à celui du Christ. En effet, il nous fait remarquer que le Pantocrator:

exprime le pouvoir suprême du monarque céleste et fait pendant au titre officiel du basileux "autocrator", qu'"Evergète" est l'une des appellations les plus fréquentes de l'empereur byzantin, dans les acclamations rituelles des cérémonies auliques, et que celles-ci le magnifient également comme "Philanthrope", la "philanthropie" du souverain étant considérée, par ailleurs, comme l'une des vertus essentielles du monarque byzantin. Il semble donc qu'en reprenant ainsi des expressions archaïques (Evergète, Philanthrope), mais au profit du Christ et de l'empereur simultanément, les Byzantins aient voulu donner une forme saisissante à l'idée du lien mystique qui lie le Christ au monarque byzantin.<sup>11</sup>

Poursuivant cette idée d'union mystico-politique, André Grabar note plus loin que la représentation du Christ ne fut pas effectuée comme s'il s'agissait d'une représentation du Jésus historique mais qu'elle se voulut comme la réunion du Père et du Fils pour ainsi "représenter le Pantocrator du Credo par le Christ consubstantiel".<sup>12</sup> Cette manière de figurer le Christ aurait été plus directement reliée aux prérogatives iconographiques instituées après la crise iconoclaste lesquelles obligèrent les artistes de tenir compte de l'idée de la Trinité. Conséquemment, ils cherchèrent à exprimer le lien mystique unissant Jésus

---

<sup>11</sup> André Grabar, L'Art religieux de l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens, Paris, Melum, 1939, p. 16.

<sup>12</sup> Ibid., p. 19.

à Dieu en vieillissant l'image du Christ de manière à faire allusion au Père et à l'idée de la majesté royale.

Considérant la place privilégiée occupée par l'art officiel byzantin, le choix de l'oeuvre analysée s'est arrêté sur un Christ Pantocrator (pl. XIV) qui, comme nous venons de le mentionner, demeure le thème le plus usuel et le plus éloquent de l'art post-iconoclaste. Réalisé en mosaïque et faisant partie d'un vaste programme décoratif destiné à embellir le choeur de la cathédrale de Cefalù en Sicile, le Pantocrator met en relief les caractères majestueux et solennels de l'art des Commènes qui dirigèrent l'Empire byzantin du milieu du XI<sup>e</sup> siècle à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Malgré son appartenance à une Eglise latine, le Christ Pantocrator fut conçu selon le mode d'expression plastique byzantin qui influença l'art de l'ouest européen bien après le schisme grec. Derrière plusieurs siècles d'influence grecque, trois siècles de domination byzantine et deux vieillards d'occupation arabe en Sicile, on ne pouvait que donner naissance à un art pouvant concilier les multiples facettes de la population. Les Normands qui, depuis 1071, régnaient sur l'île se sont donc montrés tolérants en accueillant les tendances les plus diverses dans l'élaboration de l'imagerie religieuse. "Ne faisant aucune distinction entre les adeptes du catholicisme, de l'orthodoxie ou de l'Islam, ils confièrent aux artistes de toute croyance de décoration des constructions somptueuses, qu'ils faisaient édifier à Palerme, leur nouvelle capitale, et dans les environs".<sup>13</sup> Ainsi, en Sicile, l'architecture occidentale a su incorporer les décorations arabes et byzantines en un tout parfaitement équilibré et harmonieux.

---

<sup>13</sup> Rodolphe Guillant et Jean Vaudoyer, Mosaïques byzantines en Italie, Paris, Librairie Plon, 1952, p. 5.

L'exécution des mosaïques de la cathédrale de Cefalù débuta autour de 1148 et fut confiée à des ateliers dirigés par des Grecs formée selon la tradition byzantine. Ces mosaïques byzantines furent adaptées à l'architecture occidentale grandiose et basilicale de l'église de Cefalù qui se démarquait considérablement des constructions du Proche-Orient. Cette adaptation eut pour effet de modifier quelque peu l'ordonnance des oeuvres habituellement soumises à des règles très strictes. Malgré ces quelques écarts, les oeuvres de la cathédrale de Cefalù demeurent une "des créations très pures de l'art des Commènes".<sup>14</sup>

Située sur la demi-coupole de l'abside, le Christ Pantocrator est considéré presque unanimement comme un des plus grands chefs-d'oeuvre de l'art médiéval. Sous le Christ figurent des représentations humaines de taille plus modeste réalisées également en mosaïque. Parmi celles-ci on retrouve au centre, immédiatement au bas de Jésus, la Vierge entourée d'archanges en costume d'empereur et, plus bas, sur d'autres registres superposés, la représentation des apôtres.

---

<sup>14</sup> André Grabar, La Peinture byzantine, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1953, p. 127.

## c. Synthèse

Comme l'a écrit André Grabar, le Christ Pantocrator de Cefalù représente bien "cette image de Dieu à travers les traits du Christ, c'est bien ce que les théologiens grecs, après l'iconoclasme, demandèrent aux artistes et qui eut à exprimer la présence de l'"énergie" divine dans les images de Jésus".<sup>15</sup> Cette remarque de Grabar, mettant en évidence la consubstantialité du Fils au Père et la transcendance du Christ, est tout à fait pertinente lorsqu'il s'agit de décrire l'idée qui vient à l'esprit à la contemplation de la mosaïque. Or, l'expression du sublime et le thème de la consubstantialité qui se dégagent du Pantocrator ne se rattacherait pas uniquement au caractère du dogme mais résulteraient largement, comme nous l'a fait remarquer Grabar, d'intentions politiques bien définies. A cet effet, la présence marquée de l'art des Commènes en Sicile procéderait probablement d'objectifs politiques relativement analogues des Byzantins et des Normands de Sicile ayant amené ceux-ci à utiliser le style artistique de ceux-là puisqu'il était en mesure de correspondre logiquement à leur idéologie théocratique. Ainsi, l'interprétation triomphale et paisible du Christ annonçant le salut éternel, procéderait vraisemblablement du désir partagé par le gouvernement de Constantinople et celui de Palerme cherchant tous deux à affirmer la nature bienveillante et souveraine de leur politique dans le dessein manifeste d'encourager l'unité et la stabilité de leurs royaumes. En mettant l'emphase sur l'image positive du Christ exprimant la gloire de Dieu et révélant aux fidèles la clef du Paradis par l'entremise de l'écrit: "Je suis la lumière du monde. Celui qui me suit ne marche pas dans l'ombre", le gouvernement Théocratique, s'iden-

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 126.

tifiant au pouvoir spirituel<sup>16</sup>, aurait invité le peuple à adhérer indirectement à l'idéologie politique normande sans devoir procéder de façon contraignante<sup>17</sup>. Cette hypothèse demeure tout à fait plausible dans la perspective d'une étude phénoménologique ayant pour précepte que le choix d'un mode particulier d'expression est toujours motivé, c'est-à-dire qu'il ne peut découler d'une simple influence extérieure sans répondre d'abord à des fonctions motrices déterminées. Ceci expliquerait en partie l'utilisation par Roger II, pourtant de confession latine, de l'art d'ascendance byzantine exprimant de façon manifeste l'aspect très spiritualisant de la mystique orthodoxe. En effet, la qualité presque abstraite du Pantocrator, cherchant à rendre visible la nature invisible de Dieu, ne correspondait pas au nouveau courant artistique occidental de l'époque s'attardant plutôt à représenter le mystère de l'incarnation divine et la mission salvatrice de Jésus, soit deux thèmes éminemment concrets.

Malgré les intentions politiques qu'on y a surajoutées, l'art sacré byzantin, cristallisant les principales spécificités stylistiques de l'art médiéval en général (hiérarchisation des

---

<sup>16</sup> Il est intéressant de noter que Roger II se fit occasionnellement représenter sous les traits de Jésus. La plus célèbre représentation du genre se trouve à l'Eglise de la Martorana à Palerme. Elle illustre le couronnement de l'Empereur sicilien par le Christ (pl. XV).

<sup>17</sup> Roger II opta pour une conduite philanthropique et humanitaire rapprochant ainsi son administration de celle de l'empereur byzantin où la philanthropie demeurait l'une des principales vertus des gouvernants. Se rapportant aux propos de Grabar définissant les liens unissant le Pantocrator au monarque byzantin, nous ne pouvons que constater à nouveau le caractère similaire des gouvernements byzantin et sicilien optant tous deux pour la mise en relief de l'air bienveillant du Christ dans ses représentations. Ce caractère qui se dégage du Pantocrator est à la fois celui du père et du sage exhalant une impression de force tranquille qui laisse chez le spectateur un profond sentiment de sécurité. Du haut de sa coupole, le Christ bénit et enseigne mais de ses bras ouverts il protège également.

thèmes, symbolisme accusé des composantes picturales, schématisation des formes, gestes et attitudes stéréotypés des personnages, expressions faciales neutres des personnages, représentation bidimensionnelle, importance de la ligne, cloisonnement des motifs, importance de l'ornementation, emploi de couleurs vives), résulte d'abord et avant tout d'une mentalité particulière qui semble avoir baigné la plus grande partie du moyen-âge. En d'autres termes, les modalités stylistiques qui animent ce type d'art sacré seraient inhérentes à une intentionnalité implicite de la conscience sociale qui déterminerait directement la perception et l'évocation du divin. Or, au cours de l'analyse formelle, nous avons pu repérer les principales caractéristiques propres à la représentation sicilienne qui, placées dans le cadre contextuel, nous amènent à définir certains paramètres composant cette intentionnalité implicite.

L'organisation du programme iconographique de la cathédrale de Cefalù gravite autour de l'image dominante du Christ perçu comme une image trinitaire malgré qu'il s'agisse de la représentation de Jésus prêchant. Cette image globale et consubstantielle invitant les croyants à suivre le Christ fait référence aux notions d'unité, d'exclusivité, de dépendance et de stabilité.

La fusion entre la nature réelle du Christ et la nature spirituelle de Dieu jointe au symbolisme de l'oeuvre et ses qualités archétypes<sup>18</sup> masque le caractère concret propre à la seconde personne de la Trinité. Ainsi, il s'agit de la représentation transfigurée et transcendante du Christ, donc de la nature permanente, supérieure et extérieure au réel et à toute causalité. S'ajoutant à cette spécificité descriptive, la divinité représentée apparaît, suivant notre analyse formelle, comme un

---

<sup>18</sup> Adjectif qui, selon la définition platonicienne, fait référence à la forme idéale et immuable des choses.

père spirituel. Conséquemment, le concept du père, généralement associé aux notions d'autorité, de force, de sagesse et de protection, réfère à une notion d'équilibre et de stabilité mais également à un sentiment de dépendance et d'obédience résultant de la piété et du respect de nature filiale qui devait émaner des croyants à l'égard de leur divinité. Or, l'adjonction de cette image à la fois rassurante et dominante du père spirituel au caractère consubstantiel, transcendant et symbolique qui se dégage du Christ Pantocrator ajoute à la croyance mystique un fort sentiment de confiance qui, selon les explications psychologiques courantes, trahirait un intense besoin de sécurité, soit le besoin d'un invariant existentiel devant les fluctuations de la vie. Ce besoin de sécurité était recherché dans l'équilibre de l'Un matérialisé à travers l'image du Père qui est également universelle et unitaire. Cependant, à l'opposé du père terrestre, le Père céleste est idéal, c'est-à-dire libre des contingences du réel en étant présent dans l'esprit de tous ceux qui en ont la foi. Ainsi, l'image idéale et symbolique semble plus apte que l'image réaliste à transmettre le sentiment d'unité et d'équilibre, comme si le réel ne pouvait satisfaire à ce besoin.

Cette quête d'unité perçue au niveau de la représentation sacrée semble également perceptible dans l'attitude générale de la société de l'époque où le Pantocrator de Cefalù a été réalisé. Malgré la relative prospérité économique du milieu du XII<sup>e</sup> siècle en Sicile<sup>19</sup>, on continuait à être préoccupé par le besoin d'unité qui fut une des grandes obsessions du monde médiéval. Obsession qui se traduisit de façons multiples allant de la fusion de l'Église et de l'État aux discussions sur la consubstantialité de Dieu en passant par les croisades religieuses combattant les non-chrétiens, les guerres contre les hérétiques, la centralisation

---

<sup>19</sup> Même si la Sicile est prospère, la vie demeure généralement austère et difficile. Seuls les seigneurs peuvent vraiment profiter de l'essor économique.

des pouvoirs et la croissance des villes. Dans un monde multi-culturel où de nombreuses nations se rencontraient, où le spectre des conquêtes était toujours présent, où diverses opinions politiques et théologiques morcelaient l'Europe, on comprend que le croyant ait pu éprouver la nécessité de rechercher l'équilibre dans l'image sécurisante et unificatrice du Père spirituel qui lui servait de phare dans une réalité obscure tout en lui donnant un sentiment d'appartenir à une réalité indissoluble et inaltérable.

## 8. L'Italie de la Renaissance

## a - ANALYSE FORMELLE

Année: 1428  
 Période: Renaissance italienne  
 Lieu: Italie; Florence  
 Religion: Christianisme; Catholicisme romain  
 Artiste: Masaccio  
 Médium: Fresque  
 Dimension: 680 x 475 cm.  
 Titre: La Sainte-Trinité.

## GRILLE STRUCTURALE

UNITÉS DE BASE		UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES	
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.		
	-Représentation symbolique.		
	-Représentation figurative.		
	-Représentation de divinités anthropomorphes (la majorité) et zoomorphe.		
	-Les deux principales divinités sont de sexe masculin.		
	-L'oeuvre est située à l'intérieur d'un temple religieux.		
	-Organisation symétrique des composantes architecturales. -Organisation symétrique des personnages. -Position centrale des deux divinités supérieures. -Position relativement centrale de la colombe. -Le visage de la divinité supérieure est frontal et situé dans l'axe de la composition. -Utilisation de la perspective mathématique à un point de fuite (le point de fuite est situé au centre de l'oeuvre, à la hauteur de la table de l'autel). -Les couleurs-rouge et bleue s'intercalent et sont disposées symétriquement dans la composition. -Les deux personnages féminins sont vêtus d'une couleur sombre (bleu foncé). -Les deux personnages masculins inférieurs sont vêtus de couleur claire (rouge). -La divinité supérieure est vêtue de couleur rouge et bleue (cette dernière couleur est en proportion beaucoup plus importante). -Sur le côté visible du cercueil, trois caissons rectangulaires peu profonds et de même dimension occupent presque toute la surface du panneau de la bière.	Représentation symétrique	
	-Représentation statique. -Rigidité des postures des personnages. -Les personnages s'inscrivent dans la forme imaginaire de deux triangles imbriqués pointant vers le haut et ayant leurs arêtes supérieures au centre de la composition. -L'expression des visages des personnages est plutôt neutre. -La couleur dominante est le blanc.	Impression de stabilité	Impression d'équilibre
	-Mise en relief de l'âge avancé de la divinité supérieure (barbe et cheveux gris). -Les quatre personnages supérieurs et la colombe (Dieu, le Saint-Esprit et le Christ formant la Trinité; Sainte Marie et saint Jean Baptiste) sont situés à l'extérieur de l'enceinte. -Les deux personnages inférieurs, soit un homme à la gauche et une femme à la droite (il semblerait que ces deux personnages soient les donateurs de l'oeuvre), sont situés à l'extérieur de l'enceinte. -De haut en bas sont représentés Dieu, le saint-Esprit, le Christ, Sainte Marie et saint Jean Baptiste, et enfin les deux donateurs. -De l'arrière vers l'avant sont représentés Dieu, le Saint-Esprit, le Christ, Sainte Marie et saint Jean Baptiste, et enfin les deux donateurs. -Les deux personnages inférieurs (les donateurs) sont agenouillés et disposés de profil dans une attitude de prière. -Les deux personnages en position debout sur le plancher de l'enceinte sont disposés de trois quart (Saint-Marie et saint Jean Baptiste). -La seconde divinité supérieure est en position frontale quoique sa tête et ses jambes sont légèrement tournées vers la gauche de l'oeuvre. -La divinité supérieure est en position frontale. -Les personnages qui sont à l'intérieur de l'enceinte possèdent des auréoles alors que les personnages qui sont situés à l'extérieur de l'enceinte en sont dépourvus. -Les deux divinités supérieures portent des barbes à la différence des autres personnages masculins.	Mise en relief de l'ordre hiérarchique	

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Représentation réaliste des éléments de la composition.</li> <li>-Utilisation ostentatoire de la perspective.</li> <li>-Suggestion de tri-dimensionnalité (trompe-l'oeil).</li> <li>-L'oeuvre est réalisée en fonction de l'environnement qu'elle occupe.</li> <li>-La morphologie de chaque personnage est caractérisée.</li> <li>-Personnification de la divinité supérieure (Dieu).</li> <li>-La divinité supérieure (Dieu) a les pieds appuyés sur une corniche horizontale fixée sur le mur du fond de l'enceinte.</li> <li>-Représentation du Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.</li> <li>-Les donateurs sont vêtus à la mode de la Renaissance.</li> <li>-Tous les personnages sont appuyés sur le sol.</li> <li>-La table d'autel repose sur un marche-pied de couleur blanche.</li> </ul>	<p>Mise en relief du réel</p>	<p>Mise en relief de la réalité tangible</p>			
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les quatre personnages qui prennent place à l'intérieur de l'enceinte sont coiffés d'auréoles de couleur or qui, posées à la manière d'assiettes sur l'occipital, suivent la position de leurs têtes.</li> <li>-Les composantes de l'oeuvre sont modelées par la lumière (la tri-dimensionnalité des composantes est accusée).</li> <li>-Les personnages semblent sculptés dans la pierre.</li> </ul>	<p>Mise en relief de la matière</p>				
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Dimension importante de l'oeuvre (680 x 475 cm.).</li> <li>-Effet monumental de l'ensemble de l'oeuvre.</li> <li>-Formes massives des composantes architecturales.</li> <li>-Les personnages sont d'apparences monolithiques.</li> </ul>	<p>Impression de solidité</p>				
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Représentation de la Trinité chrétienne.</li> <li>-La divinité supérieure (Dieu) est située derrière la seconde divinité supérieure (Christ) et soutient de ses bras la travée horizontale de la croix sur laquelle cette dernière est clouée.</li> <li>-Un oiseau blanc (colombe définit comme la représentation du Saint-Esprit) est situé entre la tête de la divinité supérieure et la tête de la divinité inférieure. Cet oiseau plane les ailes déployées en pointant vers le bas.</li> <li>-De la tête de l'oiseau jaillissent des rayons dorés qui forment un éventail ouvert en direction de la divinité inférieure.</li> </ul>	<p>Mise en relief de la notion de filiation</p>	<p>Mise en relief de la notion de relation</p>	<p>Mise en relief de l'idée d'une fusion de l'humain au divin</p>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La divinité supérieure regarde en direction du spectateur de l'oeuvre.</li> <li>-Le personnage féminin qui est situé à l'intérieur de l'enceinte semble désigner au spectateur, avec sa main droite, la seconde divinité supérieure.</li> <li>-L'effet en trompe-l'oeil de l'oeuvre fonctionne par rapport à la position précise du spectateur.</li> </ul>	<p>Importance du spectateur</p>				
<ul style="list-style-type: none"> <li>-À l'intérieur de l'enceinte et à la droite de la seconde divinité supérieure, est représenté un personnage féminin en position debout (personnage identifié comme étant Marie, la mère du Christ. Dans la tradition chrétienne, Marie a souvent un rôle de liaison entre les êtres humains et Dieu).</li> <li>-La seconde divinité supérieure a la tête penchée en direction du personnage féminin qui se trouve à l'intérieur de l'enceinte.</li> <li>-Le personnage masculin (personnage identifié comme étant saint Jean Baptiste) qui se trouve en position debout sur le sol de l'enceinte regarde en direction du personnage féminin qui lui fait face.</li> <li>-Le personnage féminin, qui est situé à l'intérieur de l'enceinte, effectue un geste de la main droite. Par ce geste, ce personnage se distingue des autres personnes qui sont plutôt statiques.</li> <li>-Hormis les deux divinités supérieures, le personnage féminin qui est situé à l'intérieur de l'enceinte est le seul à ne pas avoir les mains jointes.</li> </ul>	<p>Mise en relief du personnage féminin</p>				
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Les deux personnages inférieurs se regardent mutuellement.</li> <li>-Le personnage masculin qui se trouve debout sur le sol de l'enceinte regarde en direction du personnage féminin qui lui fait face.</li> </ul>	<p>Mise en relief du contact visuel</p>				

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Représentation non-exclusive des divinités.</li> <li>-Les dimensions des deux divinités supérieures sont similaires à celles des autres personnages de la composition.</li> <li>-La représentation des corps des deux divinités supérieures est similaire celle des autres personnages de la composition.</li> <li>-Représentation de personnages non hiératiques (les donateurs de l'oeuvre) dans une oeuvre d'art sacré.</li> </ul>	<p>Mise en relief d'un rapprochement entre le divin et l'humain</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La représentation d'une construction architecturale (genre d'arc de triomphe romain) occupe presque entièrement l'espace de l'oeuvre.</li> <li>-Les personnages occupent une position précise déterminée par l'espace architectural.</li> <li>-L'espace où prennent place les personnages est constitué d'un vestibule quadrangulaire fermé au fond (peut-être également sur les côtés).</li> <li>-Le vestibule, ou l'enceinte, est couvert d'une voûte en berceau qui est supportée au quatre coins par des colonnes cylindriques lisses d'ordre ioniques (deux colonnes semble supporter chaque coin de la voûte. Six colonnes sont visibles).</li> <li>-La surface interne de la voûte est ornée de caissons colorés alternativement de rouge et de bleu.</li> <li>-De nombreuses moulures décoratives couronnent le haut de la structure architecturale.</li> <li>-Deux massifs pilastres d'ordre corinthiens, carrés et cannelés, supportent l'architrave et les angles extérieurs de la construction en donnant l'impression de comprimer les éléments de la composition vers l'intérieur.</li> <li>-Les deux personnages du premier plan sont situés à la base de chacun des piliers corinthiens.</li> <li>-Les deux personnages, en position debout au second plan, sont situés devant chacune des deux colonnes ioniques du fond de l'enceinte qui supportent la voûte.</li> <li>-La tête du personnage supérieur est située au centre de la voûte et au niveau des chapiteaux ioniques antérieurs.</li> <li>-La ligne prédomine dans l'oeuvre (en particulier la verticale).</li> <li>-La table d'autel est supportée par quatre colonnes ioniques blanches possédant des bases et des chapiteaux de couleur rouge.</li> <li>-Les colonnes supportant l'autel sont réunies en pair à chacune des extrémités de la table.</li> <li>-L'ensemble de la composition donne l'impression d'un mouvement ascendant.</li> </ul>	<p>Mise en relief du cadre architectural (Arc de triomphe romain)</p>	<p>Mise en relief de l'art antique</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-L'inscription qui figure au dessus du cercueil est d'apparence antique.</li> <li>-Le cadre architectural est de style antique.</li> </ul>	<p>Mise en relief du style gréco-latin</p>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sous la table de l'autel, est représenté un cercueil rectangulaire de couleur blanche. Ce cercueil est clos.</li> <li>-Sur le couvercle du cercueil, repose un squelette couché faisant presque toute la longueur de la bière.</li> <li>-La deuxième divinité supérieure (identifiée comme étant le Christ) est représenté mort, cloué sur une croix.</li> <li>-Le cercueil et le squelette sont représentés en vue latérale.</li> </ul>	<p>Mise en relief de l'idée de la mort</p>	<p>Mise en relief de la notion que l'existence est éphémère</p>	<p>Mise en relief de la notion que Dieu assure la vie éternelle</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Une inscription horizontale en langue italienne, faisant presque toute la longueur du squelette et situé juste au dessus de lui, se traduit par: "Je fus jadis ce que tu es; ce que je suis devenu, tu le deviendra."</li> <li>-L'inscription figurant au dessus du squelette est placée au centre d'un caisson rectangulaire horizontal faisant presque toute la longueur du cercueil. Ce caisson est d'une hauteur légèrement plus petite que la hauteur du dit cercueil.</li> </ul>	<p>Mise en relief de la nature mortelle de l'être humain</p>	<p>Mise en relief de la notion que l'existence est éphémère</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Représentation de la crucifixion (thème central du Nouveau Testament de la Bible).</li> <li>-La tête de la seconde divinité supérieure est située à peu près au centre de la composition.</li> <li>-Le corps de la seconde divinité supérieure est de couleur plus pâle que celle des corps des autres personnages.</li> <li>-La seconde divinité supérieure est le seul personnage à avoir les yeux clos.</li> <li>-Le torse de la seconde divinité supérieure est aligné avec la médiane verticale de la composition.</li> <li>-La seconde divinité supérieure est la seule à être représentée nue (mis à part un pagne de couleur blanche).</li> <li>-Le personnage féminin qui est situé à l'intérieur de l'enceinte désigne de la main droite la seconde divinité supérieure.</li> </ul>	<p>Mise en relief de la seconde divinité supérieure (le Christ)</p>	<p>Mise en relief de la notion que le divin est salvateur</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La deuxième divinité supérieure est représenté crucifié (Symbole du Christ sauvant l'humanité par son sacrifice).</li> <li>-Sous la première marche d'escalier, est représenté une table d'autel de couleur blanche.</li> <li>-Le point de fuite de la composition est situé au niveau de la table de l'autel et au centre de celle-ci.</li> </ul>	<p>Mise en relief de l'idée de sacrifice</p>	<p>Mise en relief de la notion que le divin est salvateur</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-L'éclairage, quelque peu tamisé, de la composition semble parvenir d'une source située à l'avant-centre de l'oeuvre.</li> <li>-Les têtes des deux personnages supérieurs sont légèrement décalées vers la gauche de la composition.</li> <li>-L'oiseau est légèrement tourné vers la gauche de la composition.</li> <li>-La croix est légèrement décalée vers la gauche de la composition.</li> </ul>	<p>Léger mis en relief du côté gauche de la composition</p>		

**STRUCTURE GLOBALE**

La divinité est la représentation symbolique de l'humain et de l'art antique pérennisés dans la matière

## b. Description contextuelle

### Contexte social

La deuxième représentation chrétienne analysée appartient à la Renaissance italienne. Cette période de l'histoire, comprise entre la fin du XIV<sup>e</sup> et la fin du XVI<sup>e</sup> siècles, est appelée Renaissance en raison d'un retour à certaines valeurs et à l'esthétique de l'antiquité classique qui, disait-on, avaient été oubliées après la chute de l'empire romain. Bien que la Renaissance semble avoir surgi du néant au tournant du XIV<sup>e</sup> siècle, elle était en germe dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle. À partir de cette époque, les changements se firent sentir tant au niveau de la pensée intellectuelle qu'au niveau de la religion et de l'art.

Au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, les activités intellectuelles se développèrent de façon intensive sous l'autorité des papes et des ecclésiastiques qui fondèrent des écoles et des universités. Dans les milieux intellectuels, on s'intéressa plus particulièrement aux écrits de l'antiquité grecque. C'est ainsi que l'Occident prit connaissance des oeuvres d'Aristote, d'Euclide, d'Hippocrate et de Ptolémée.

Un siècle plus tard, c'est en Italie que fut complétée la métamorphose de la mentalité européenne. C'est sans aucun doute Pétrarque (1304 à 1374) qui fut le principal initiateur de la Renaissance italienne en tentant consciemment d'adapter les modèles antiques aux problèmes matériels, intellectuels et spirituels de son époque dans le dessein manifeste d'édifier une nouvelle image de l'être humain. Ce nouveau mouvement d'esprit allait devenir la pierre angulaire de la Renaissance: l'humanisme.

Philosophe, historien, archéologue et poète, Pétrarque fut, par sa sensibilité et son esprit eclectique, le point de

ralliement de nombreux auteurs, artistes, penseurs et réformateurs religieux de la Renaissance. Néanmoins, malgré que l'humanisme italien "ne peut être compris sans Pétrarque"<sup>1</sup>, il faut prendre note que l'aube de la Renaissance ne tient pas tant à l'esprit éclairé d'un seul homme qu'elle ne résulte de l'esprit général d'une époque.

Il est essentiel de reconnaître l'importance de l'évolution historique sur le changement des mentalités. Alors que le classicisme, vanté par Pétrarque au XIV<sup>e</sup> siècle, allait foncièrement modifier le visage de l'Europe, l'engouement pour l'antique au début de la période carolingienne avec Charlemagne et Pépin le Bref n'avait été qu'un feu de paille. Pourquoi aurait-il fallu attendre jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle pour que l'"âme" antique vienne s'inscrire en profondeur dans la société? Une phrase toute simple de Daniel Rops nous en donne peut-être la réponse; "la Renaissance est née de la rencontre entre un climat et un état d'esprit".<sup>2</sup>

Lorsque les famines, les épidémies de peste, les guerres et les faillites s'atténuèrent à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les individus commencèrent à s'intéresser à leur condition proprement humaine en se détournant progressivement de leur préoccupation pour la question spirituelle qui avait jusque-là occupé la plus grande place dans leurs coeurs. Se sentant peut-être comme des rescapés de la dernière heure, ils réagirent comme s'ils avaient éprouvé le besoin de jouir davantage de la vie qui leur était offerte en prenant conscience des joies que pouvait procurer le confort matériel et monétaire. Dans l'élan d'optimisme qui baignait ainsi la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, on basa sa réussite sur les

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Margolin, L'Humanisme en Europe au temps de la Renaissance, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 15.

<sup>2</sup> Daniel Rops, L'Église de la Renaissance et de la Réforme, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1955, p. 201.

efforts personnels plutôt que de dépendre avec fatalisme des grâces divines. À Florence où, grâce aux activités des banquiers, des marchands et même des humbles travailleurs, l'économie prospéra plus rapidement que partout ailleurs en Italie et en Europe, on exalta plus que jamais le pouvoir de l'humain sur la course de sa destinée tout en vantant ses mérites. C'est alors qu'on célébra la puissance de la raison dans la compréhension des mystères de la vie et qu'on se mit à accorder une grande importance aux domaines artistiques et littéraires. Ceci conduisit inévitablement les individus à appréhender le monde de façon réaliste et pragmatique tout en s'attribuant une place centrale dans l'organisation de l'univers. Cet anthropocentrisme amena la montée de l'individualisme où la soif de renommée devint très présente. Or, dès le début de la Renaissance, dans les plus grandes villes italiennes, la soif de renommée et le besoin de puissance ne se fit plus uniquement sentir chez les nobles de la cour et chez les membres du haut clergé; presque tous aspiraient à cette gloire, seule garante de l'immortalité.

Etant situés à la croisée des routes commerciales européennes, les marchands de Florence surent mieux qu'ailleurs tirer profit de leurs commerces et ils accrurent leur richesse à tel point que la classe bourgeoise allait devenir la véritable force politique de la ville. Ainsi se concrétisa la lente et silencieuse réaction du peuple contre l'esprit féodal théocratique du moyen âge. A partir de ce moment, les valeurs séculières allaient de plus en plus remplacer les valeurs spirituelles qui servaient jusque-là de leitmotiv à tous les niveaux de la société. Désormais, bien que la religion continua d'exercer une certaine influence sur le monde profane, la science, le politique et la philosophie réclamèrent l'autonomie. Quels furent les signes avant-coureurs qui justifiaient l'impératif besoin pour les populations occidentales de restreindre le rôle de la religion dans la destinée de l'humanité

et d'accorder aux autres domaines de l'activité humaine des rôles propres et une autonomie jusqu'alors inconcevable?

### Contexte religieux

Une des principales causes ayant mené à l'effritement de l'hégémonie de l'Eglise sur les affaires politiques était inhérente à des problèmes internes qui diminuèrent de beaucoup la crédibilité de la hiérarchie au sein du clergé. La crise commença sérieusement à ébranler l'Eglise occidentale dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle alors que les plus hauts dirigeants religieux durent quitter leur état d'Italie en raison de graves troubles politiques qui minaient sérieusement leur pouvoir. Les papes quittèrent donc l'Italie pour aller se réfugier, entre 1307 et 1376, en France, à Avignon. Riches et corrompus, les papes et les évêques furent souvent blâmés par les fidèles italiens qui exhortèrent le Saint-Siège à retourner à Rome. Certains évêques finirent par regagner l'Italie mais des dissensions ne tardèrent pas à éclater entre les cardinaux demeurés en France et les nouveaux évêques romains. Ceci provoqua le grand schisme d'Occident qui dura de 1378 à 1417. Il fallut attendre au concile de Constance (1414 à 1418) et, de façon plus décisive, au concile de Bâle (1431 à 1449) pour que l'Eglise retrouve une relative unité. Néanmoins, ces multiples querelles diminuèrent considérablement les pouvoirs, jadis absolus, de la papauté qui dut désormais se résigner à partager et même subir l'autorité des souverains politiques. Ainsi, les conciles ne suffirent pas à réformer les abus grandissant du clergé. Il faudra patienter jusqu'aux réformes de l'Eglise catholique au XVI<sup>e</sup> siècle pour que les papes, devenus des princes fortunés, s'affranchissent définitivement de la politique.

L'évident assujettissement de l'Eglise au monde politique, ayant eu cours du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, contribua sans doute à faire prendre conscience de la nécessité, pour la survie de

l'Eglise, de séparer les pouvoirs spirituels des pouvoirs temporels. L'isolement progressif de l'Eglise qui se produisit à partir du XIV<sup>e</sup> siècle n'était toutefois pas exclusivement relié à des aspects politiques et à des impératifs de subsistance. La maturation de la société, doublée de la croissance des centres intellectuels, amena indirectement les individus à dissocier les domaines de la pensée et ceux de la foi. Le moyen âge avait été caractérisé "par l'intime union de la foi et de la pensée: la littérature, la philosophie, les sciences, tout y avait une base religieuse. A partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, la rupture se consomme. L'intelligence va se vouloir autonome".<sup>3</sup>

L'autonomie de l'intelligence favorisa la séparation du raisonnement logique de la pensée mystique conduisant les êtres humains à se pencher sur l'examen de leur propre nature et à la libérer de la transcendante volonté divine. Or, dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, l'intérêt soulevé par cette introspection fit naître le mouvement d'esprit humaniste mettant en valeur l'être humain dans toute sa dimension. L'être médiéval avait été préoccupé par une quête métaphysique et mystique de son identité spirituelle; celui de la Renaissance allait être plutôt intéressé par l'exploration plus directe de sa personnalité individuelle et le besoin de l'étaler.

Annonçant l'humanisme au XIII<sup>e</sup> siècle, Pétrarque nous offre le premier exemple concret de l'esprit qui allait baigner la Renaissance. Bien que son intérêt fut, comme nous le verrons plus loin, principalement axé sur la découverte et l'édition de textes anciens, il s'intéressa à sa propre identité en décrivant sa personnalité intellectuelle et émotive. C'est dans ce même esprit que les êtres humains commencèrent à attirer l'attention sur eux-mêmes en tant qu'êtres uniques et individuels.

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 166.

L'intérêt pour la nature humaine, tel que célébré à travers l'oeuvre de Pétrarque, n'était pourtant pas totalement nouveau. Une autre dimension avait, depuis plus d'un siècle, commencé à faire prendre conscience de l'individu de sa propre identité: la création des ordres mineurs. La fondation des ordres mendiants franciscains et dominicains à l'aube du XIII<sup>e</sup> siècle fut déterminante dans la transformation de la mentalité religieuse et même de l'état d'esprit général en Occident. La popularité croissante de la philosophie des moines dominicains et surtout franciscains convia les fidèles à se libérer de l'abstraction de la théologie dogmatique pour se rapprocher davantage des valeurs humaines, de la piété et de la vie du Christ telles que racontées dans la Bible. On quittait donc la sphère métaphysique de la religion pour aller se poser sur la terre ferme, au niveau du réel vécu. Contrairement aux ordres bénédictins, fondés depuis le VI<sup>e</sup> siècle, les Franciscains et les Dominicains ne vécurent pas à l'écart du monde dans des monastères "imprenables", ils se mêlèrent au peuple en lui enseignant de façon imagée et émotive, le catéchisme et la foi en Dieu.

Dominicain, saint Thomas d'Aquin contribua par sa vie et par ses écrits à rapprocher la philosophie profane des dogmes religieux. Influencé par le symbolisme de saint Augustin, saint Thomas affirma que tout être humain était le signe incarné de la Trinité divine. Conséquemment, il soutint qu'au moyen de la raison, quoique toujours guidée par la grâce de Dieu, l'individu était en mesure d'accéder à la révélation divine. Ainsi, il redonnait confiance dans la nature humaine. Les mots de Lamartine: "Humaniser le Christ et diviniser l'homme " allait exprimer, quatre siècles plus tard, le mode de pensée qui baigna l'époque renaissante.

Comme nous avons pu le constater, le nouvel esprit humaniste eut nécessairement des répercussions sur la mentalité religieuse. Il va de soi que l'humanisme influa aussi grandement sur la

nature même de la religion qui vit modifier son contenu dogmatique et ses modes d'expression. Aussi, au XIV<sup>e</sup> siècle, l'engouement sans cesse grandissant au XIV<sup>e</sup> siècle pour l'antiquité gréco-romaine avait été, en partie, tributaire de l'intérêt porté au phénomène humain qui convia certains intellectuels à retourner à l'enseignement des penseurs de l'Antique qui, on le sait, accordaient à l'être humain et aux valeurs terrestres une place de choix dans l'organisation de l'univers. Ce fut encore Pétrarque qui, peut-être le premier, chercha très consciemment à marier l'héritage antique à la foi chrétienne. S'étant inspiré de la poésie de Dante, du lyrisme de Virgile, du don de la communication de Cicéron et de la méditation religieuse de saint Augustin, Pétrarque exposa la nécessité de maintenir et d'encourager l'usage du "double héritage païen et chrétien, celui de la joie, de la sérénité et de la fortune, d'une part, celui de la foi, de l'espérance et de la charité, de l'autre".<sup>4</sup> Il invita donc ses contemporains à marier "amour de la liberté et sentiment aristocratique, amour des valeurs terrestres, aspiration aux valeurs spirituelles"<sup>5</sup> rejetant par le fait même les dogmatismes qui, selon lui, faisaient office de barrières en empêchant l'ouverture d'esprit nécessaire à l'appréhension de l'immense champ du savoir ouvert à la raison humaine<sup>6</sup>. Cet ardent désir de concilier le classicisme

---

<sup>4</sup> Jean-Claude Margolin, op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> Ibid., p. 8.

<sup>6</sup> L'éclectisme de Pétrarque ne tomba nullement dans une utilisation syncrétique des champs de la connaissance. Raisonner par le biais de voies différentes l'amena à une définition nouvelle du réel perçu comme un ensemble composite et multidimensionnel où toute chose était totalement dépendante du tout divin. Pétrarque explique ce point de vue par une courte allégorie extrêmement révélatrice. "Mais parce que je préfère ceux-ci, je ne répudie pas les autres. (...) Je crois pouvoir les aimer tous ensemble, à la condition toutefois de ne pas ignorer lesquels d'entre eux sont à consulter pour les mots, et lesquels pour les choses. Qu'est-ce qui empêche, je le demande, un sage père de famille de faire deux parts dans ses meubles,

au christianisme empêcha la religion de tomber dans l'oubli. Suivant les traces de Pétrarque, les humanistes de la Renaissance redonnèrent un souffle nouveau au christianisme en cherchant à faire correspondre de façon logique les préceptes religieux à la pensée antique<sup>7</sup>. Conséquemment, la religion chrétienne s'ouvrit à la mise en valeur de la dimension humaine qui devenait ainsi l'instrument de mesure par excellence de la pensée et de l'expression.

### Contexte esthétique

A la Renaissance, l'individu fut amené à se questionner sur sa propre identité. Motivé par le pouvoir de la raison, il éprouva également la nécessité de comprendre l'origine des choses, ce qui l'incita à observer les phénomènes<sup>8</sup> et à tenter de définir leurs structures internes. Pour l'humaniste, deux voies permettaient d'atteindre les causes génératrices de son être et de la vie en général: la science et l'art. Celle-là s'exprimait par des formules abstraites en dégageant les causes et les lois régissant les phénomènes alors que celui-ci parvenait à exprimer les mêmes phénomènes de façon sensible et accessible.

---

l'une destinée à l'utilité et l'autre à l'ornement, et d'avoir de même des serviteurs, les uns pour la garde de ses enfants, et les autres pour le divertissement?" Henry Cochin, François Pétrarque, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1961, p. 188.

<sup>7</sup> Durant la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, le Platonisme plutôt vague de Pétrarque fut systématisé dans l'oeuvre de Ficin qui popularisa et enrichit le neo-platonisme élaboré par Plotin au III<sup>e</sup> siècle après J.- C.

<sup>8</sup> Ici, la notion de phénomène se rapporte à la définition Kantienne. Elle signifie "tout ce qui est objet d'expérience possible, qui apparaît dans l'espace et dans le temps." Paul Robert et col., "Phénomène", Le Petit Robert, op. cit., p. 1422.

Aux yeux des humanistes, l'art apparaissait donc à la fois "supérieur et populaire".<sup>9</sup>

Dans l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle, l'humanisme et la passion pour les penseurs de l'Antiquité occasionnèrent, on s'en doute, un ardent intérêt pour l'art classique allant même jusqu'à provoquer une rupture quasi totale avec l'art médiéval. Dans l'esprit des Italiens du quattrocento, les siècles qui s'échelonnèrent entre la chute de l'empire romain, due aux invasions germaniques, et leur époque avaient été ténébreux et presque dépourvus de recherches valables sur les plans scientifique et artistique. L'attraction grandissante des esthètes pour les antiquités romaines avait conduit les italiens à prendre conscience que leur pays avait jadis été le "centre du monde". Pour eux, les "Goths" avaient détruit la culture raffinée des anciens. Le temps était maintenant venu de la faire renaître en s'inspirant non seulement des philosophes et des poètes de l'Antiquité mais également des oeuvres plastiques qui demeuraient les expressions les plus achevées et les plus éloquents de l'idéologie classique.

Nous ne pourrions expliquer le soudain intérêt pour l'art antique, dans un pays où plusieurs monuments architecturaux et de nombreuses sculptures avaient pourtant résisté au délabrement en demeurant exposées au su et à la vue de tout le monde, sans le relier à de profondes motivations. De toute évidence, la résurgence de l'art classique répondait au même besoin fondamental qui avait déjà commencé à préoccuper l'individu du XIV<sup>e</sup> siècle, soit se redonner confiance en exaltant ses propres capacités, tant intellectuelles que physiques.

Durant la période historique, qualifiée depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, de moyen âge, l'être humain s'était considéré comme une

---

<sup>9</sup> Taine, Philosophie de l'art, Paris, Librairie Hachette, 1930, p. 48.

créature totalement assujettie à Dieu. De ce fait, les louanges accordées à l'oeuvre humaine étaient sciemment transmises à ce dernier. L'individu, né dans le péché, n'était en fait qu'un exécutant docile soumis aux désirs divins, prenant ainsi place entre la matière et l'esprit. Petit à petit, l'être humain libéra sa conscience captive de la domination céleste pour y substituer des concepts jusque-là inadmissibles. L'individu put alors s'exalter de ses qualités de créateur. On perçut en l'être humain un maître de la nature et un seigneur de la création (sans toutefois le considérer comme le Seigneur absolu). Dès lors, l'être humain eut le loisir d'agir par lui-même, de choisir sa destinée et de guider celle des autres, de remettre en question certaines valeurs morales et de produire des oeuvres d'art affranchies de l'anonymat.

Nous avons vu que la popularité croissante des ordres mineurs au XIV<sup>e</sup> siècle conduisit la religion à se rapprocher des problèmes humains. Il en fut de même pour l'art sacré qui devint plus accessible. L'illustration de la vie du Christ, telle que racontée dans la Bible, devint de plus en plus courante. Conséquemment, en tentant de faire revivre l'histoire, les artistes conférèrent aux oeuvres d'art un aspect plus réaliste et plus dramatique. Les moines franciscains et dominicains exhortèrent les individus à contempler les souffrances du Christ comme modèles d'amour, d'abnégation et de dévotion. Les scènes de la Passion devinrent alors les thèmes par excellence de l'art sacré du XIV<sup>e</sup> siècle. Suivant ces nouvelles tendances, l'art populaire vint donc à évincer rapidement l'art officiel d'influence byzantine. Subséquemment, les artistes optèrent progressivement pour le réalisme descriptif qui se substitua au symbolisme rigide des siècles passés, démontrant ainsi un intérêt croissant pour le phénomène humain.

A la Renaissance, on ne se contenta pas de copier l'art antique. On chercha à découvrir les secrets de la beauté

classique par le biais de l'étude scientifique. Artistes et théoriciens humanistes étaient de plus en plus convaincus que la beauté n'est pas arbitraire mais qu'elle est inhérente à la réalité et qu'il est possible de l'extraire de façon rationnelle. Cette quête se concrétisa notamment par l'observation systématique des effets de la lumière et de l'atmosphère sur les objets, par l'éloge de la géométrie et par la codification des lois qui régissent la perspective. En outre l'idéal du beau à la Renaissance devait résider "dans l'expression harmonieuse de la sensibilité et de la vérité".<sup>10</sup> Ainsi, la mesure du beau se situait entre la sensation pure et l'intellection marquant par cela les deux pôles du comportement humain.

C'est peut-être le peintre italien Giotto di Bondone (1266-1337) qui fut le premier artiste à chercher de façon sérieuse à rapprocher l'art de la réalité telle qu'elle est perçue par l'oeil humain et telle qu'elle est vécue par l'émotion. Au début du XIV<sup>e</sup> siècle, Giotto s'était démarqué des autres peintres de son époque en humanisant davantage l'expression des personnages et en donnant du volume aux éléments inscrits dans ses oeuvres. Malgré ce nouvel intérêt pour le réalisme, la peste noire et les problèmes sociaux qui survinrent autour de 1350 eurent vite fait de mettre à l'écart cette nouvelle manière pour la remplacer par un art accentuant le caractère "abstrait" et décoratif de la peinture tout en mettant l'emphase sur la nature miraculeuse et autoritaire des personnages divins illustrés. Ainsi, on retourna rapidement à cette division iconographique comme si on avait voulu s'assurer du pouvoir et du soutien des entités divines en les soustrayant, par l'"abstraction" aux misères terrestres. Ce ne fut que lorsque les malheurs se résorbèrent que les artistes, paraissant reprendre confiance dans la vie sur terre,

---

<sup>10</sup> Edouard Perroy, Le Moyen âge, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 568.

s'intéressèrent à nouveau à la description réaliste du monde et à l'expression des émotions.

L'humanisme provoqua, dès le début de la Renaissance, une certaine remise en question des classes sociales et amena les gens à s'intéresser davantage aux activités mettant en valeur les diverses facettes de l'esprit humain. Ainsi, dans plusieurs cités italiennes, on vit des individus riches et puissants<sup>11</sup> se pencher sur les problèmes des classes défavorisées et encourager les domaines scientifiques et artistiques qui étaient plus aptes à démontrer et à vanter les mérites de l'être humain. Nous devons toutefois noter que, malgré la présence de réformes sociales à la Renaissance, les modifications ne furent que superficielles. Néanmoins, le nouveau vent de démocratie qui souffla sur l'Italie contribua à consolider l'unité de quelques-unes des villes latines les plus dynamiques, telles Florence et Venise.

A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, on commença à reconnaître la valeur individuelle de l'artiste. Bien que peintres, architectes et sculpteurs étaient encore considérés comme des artisans, au même titre que le charpentier ou le cordonnier, on distingua dans leurs oeuvres la marque du génie. Cette nouvelle perception de l'artiste se confirma à la Renaissance. Dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, chefs d'État, hommes religieux importants et riches commerçants se firent un heureux devoir d'accueillir et de protéger les artistes qui, en plus de démontrer les capacités créatives de l'être humain, allaient illustrer l'éclat de leurs réussites personnelles en les inscrivant dans la pierre, sur la toile, le bois ou le plâtre perpétuant ainsi leur image après leur mort. Même si le passage d'un art d'archétype à un art

---

<sup>11</sup> Citons notamment les efforts entrepris par la famille Medici pour aider financièrement et sauver de la misère les petites gens de Florence. A ce titre, des politiques d'impositions instituées par les Medici obligèrent notamment les riches à payer davantage que les pauvres.

descriptif ne peut être relié à des considérations "publicitaires", il reste que l'art, en tant que faire-valoir, eut un rôle important à jouer dans la diffusion et la consolidation du style réaliste d'influence antique.

S'ajoutant au mécénat, la réalisation et la diffusion d'oeuvres d'art à la Renaissance reposaient également sur une question monétaire. Même si la Renaissance artistique suivait l'essor d'une nouvelle perception de la dignité humaine, aucun changement durable ne serait survenu s'il ne s'était pas produit un renforcement de l'économie et un certain équilibre politique. C'est fondamentalement cette nouvelle prospérité qui permit aux villes d'investir des sommes importantes dans leurs "cures de rajeunissement".

Florence fut la première ville italienne à s'engager dans une reconstruction et une décoration d'inspiration classique. C'est en majeure partie grâce au mécénat des Médicis que Florence devint la plus foisonnante cité d'artistes en Italie. Ayant travaillé tous les quatre sous le patronage de Florence, ce furent Lorenzo Ghiberti (c. 1378-1428), Filippo Brunelleschi (1377-1446), Donatello (c. 1386-1466) et Masaccio (1401-1428) qui réanimèrent définitivement le tournant artistique entrepris trois quarts de siècle plus tôt par Giotto.

\* \* \*

La deuxième oeuvre chrétienne analysée a été réalisée par Tommaso di Ser Giovanni di Monte Cassai, dit Masaccio. Il s'agit d'une fresque peinte autour de 1426 intitulée La Saint-Trinité (pl. XV). Elle orne l'autel de Saint Ignace sur le mur gauche de l'église de Santa Maria Novella de Florence. Comme nous le verrons lors de la synthèse, cette peinture rend compte de l'extrême lucidité de l'artiste.

Fresquiste de métier, Masaccio est considéré aujourd'hui comme "the undisputed father of Renaissance painting, and all the Florentine masters of the Renaissance who came after him looked upon his wall-paintings as the definitive expression of Humanistic Man".<sup>12</sup>

Malgré que Masaccio ait emprunté à Giotto la technique de la fresque, l'utilisation de thèmes religieux obligeant une mise en scène dynamique des personnages, l'usage de la représentation réaliste empreint d'émotion et l'utilisation spatiale de la lumière et de la couleur, il dissocia définitivement l'art médiéval de celui de la Renaissance en libérant la peinture de l'irrationnel et du flottement symbolique qui étaient encore présents dans l'oeuvre de Giotto. A cet effet, l'architecte, peintre et écrivain Giorgio Vasari écrivit vers 1568 que Masaccio "s'est rendu compte que la peinture n'est autre chose que l'imitation vivante de tous les objets de la nature tels que la nature les produit".<sup>13</sup> Nous ne pouvons affirmer avec certitude si Masaccio a effectivement conçu la fonction de la peinture de la même manière que Vasari l'a décrite mais cette assertion nous renseigne toutefois assez bien sur l'issue du rôle de l'art à la fin de la Renaissance. Cela étant, il demeure plausible que la fonction de l'art commençait déjà, dès le début du quattrocento, à être perçue de la sorte par un nombre croissant d'humanistes et d'artistes<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Ian Barras Hill, The Italian Renaissance, Amsterdam, Galley Press, 1980, p. 11.

<sup>13</sup> Enrico Somaré, Masaccio, Milan, Botlega di Poesia, 1925, p. 164.

<sup>14</sup> Nous devons noter qu'au début du XV<sup>e</sup> siècle, la Renaissance artistique, proposée par Masaccio et ses alliés, était encore l'apanage d'une minorité. Le goût du jour était toujours le gothique international.

Masaccio fut le premier à appliquer en peinture la théorie de la perspective telle qu'élaborée par Brunelleschi. Il fut également le premier à utiliser l'éclairage naturel pour modeler ses formes. Dans ses peintures, la lumière provenait donc d'une source imaginaire unique et distincte créant ainsi un jeu de clair-obscur à peu près absent des oeuvres médiévales où les formes étaient généralement éclairées de tous les côtés à la fois. C'est en observant les bas-reliefs et les sculptures de Donatello (pl. XVIII) et de Brunelleschi<sup>15</sup> que Masaccio fut amené à "sculpter" les composantes de ses oeuvres en utilisant la lumière comme "plasticien". Conséquemment, Masaccio chercha à utiliser systématiquement les langages de l'espace et des volumes. Vraisemblablement, cette manière d'aborder la représentation peinte résulta de l'influence qu'exercèrent l'architecture et les oeuvres sculpturales classiques sur Masaccio: "les motifs classiques sont entrés dans la peinture italienne surtout par l'intermédiaire de la sculpture ou de l'architecture ou des deux ensemble".<sup>16</sup>

L'effet monumental des constructions de Brunelleschi et la plastique sculpturale des oeuvres de Donatello sont très présents dans La Sainte-Trinité de Masaccio. Une courte description de l'oeuvre par Vasari démontre jusqu'à quel point l'aspect architectural, qui prend une place importante dans la composition de Masaccio, attire l'attention du spectateur:

A Santa Maria Novella, il a également peint à la fresque dans le milieu de l'église une trinité placée sur l'autel de Saint Ignace, avec Notre-Dame et Saint Jean l'Évangéliste de

---

<sup>15</sup> Le Christ en bois de Brunelleschi, réalisé vers 1412, a sans aucun doute influencé le Christ peint par Masaccio. La ressemblance entre les deux Christ est d'ailleurs frappante (pl. XIX).

<sup>16</sup> Erwin Panofsky, La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident, Paris, Flammarion, 1976, p. 176.

chaque côté, en contemplation devant Jésus crucifié. On voit, à droite et à gauche, deux figures agenouillées qui sont, autant qu'on en peut juger, le portrait de ceux qui ont commandé la fresque. Mais, on les voit peu parce qu'ils sont recouverts d'une ornementation d'or. Une chose extrêmement belle, en dehors des personnages, c'est la voûte en plein cintre peinte en perspective. Elle est divisée en compartiments qui se rapetissent si bien suivant le raccourci, que le mur a l'air d'être percé.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Enrico Somaré, op. cit., p. 167.

### c. Synthèse

Au cours de la description contextuelle, nous avons exposé les multiples causes sociales, politiques et économiques ayant pu influencer, à l'aube du quattrocento, sur le passage d'un art d'achétype à un art descriptif. Or la resucée de certains éléments contextuels font croire que, fondamentalement, cette transformation semblait tenir d'un profond changement de conscience concernant la perception de la nature humaine; on commençait à considérer l'humain comme un être autonome et digne d'estime propre. A cet égard, la popularité croissante de la pensée du théologien et philosophe italien Thomas d'Aquin (1227-1274) au cours de la Renaissance nous semble tout-à-fait cohérente.

En affirmant que l'être humain est le signe incarné de la Trinité divine, Thomas d'Aquin avançait indirectement que la parole divine ne pouvait être actualisée autrement qu'à travers l'être humain qui devenait ainsi le terme essentiel à l'existence de Dieu. A l'image du Christ, l'être humain constituait ainsi le substrat de Dieu, c'est-à-dire sa voix, son logos. La Sainte-Trinité de Masaccio illustre parfaitement cette conception. Elle en est un véritable porte-parole. A notre sens, la synthèse phénoméno-structurale permet d'atteindre la signification profonde de cette oeuvre tout en apportant des éclaircissements quant à la mentalité et la pensée religieuse de la Renaissance.

\* \* \*

Bien que la représentation de la Trinité proposée par Masaccio offre plusieurs similitudes avec les oeuvres gothiques

portant sur le même thème (pl. XVI)<sup>18</sup>, elle n'en demeure pas moins très différente. D'entrée de jeux, l'examen de ces différences fournit déjà des indices quant à la nature des changements qui ont pu frapper les consciences au tournant du XIV<sup>e</sup> siècle.

Tout d'abord, dans les versions médiévales de la Trinité, la taille de Dieu est toujours plus importante que celle de Jésus. Or, dans La Sainte-Trinité de Masaccio, Dieu et le Christ sont de taille identique. Au demeurant, ils sont d'apparence analogue en étant tous les deux décrits sous la forme d'individus bien en chair. Ainsi, alors que les oeuvres médiévales proposaient une divinité transcendante, la fresque de Masaccio confond le divin à l'humain en faisant descendre Dieu du ciel à la terre ferme. Compte tenu du contexte dans lequel l'oeuvre du XV<sup>e</sup> siècle a été réalisée, le fait de ne plus distinguer de façon marquée le Père du Fils ne viserait-il pas à rapprocher l'essence divine de la nature humaine? En poussant plus avant l'examen de la fresque, nous avons tendance à appuyer cette hypothèse.

De par sa nouveauté, l'oeuvre de Masaccio a sans doute, à l'époque de sa réalisation, provoqué l'étonnement. Selon toute vraisemblance, cet étonnement ne devait pas résulter de la disposition particulière de la Trinité. La surprise tenait plutôt à la description très réaliste du groupe divin et de ses acolytes. En effet, à l'opposé de la miniature du XII<sup>e</sup> siècle, qui nous sert toujours de comparaison, La Sainte-Trinité de Masaccio est traitée de façon réaliste. Comme nous avons d'ailleurs pu le constater lors de l'analyse formelle, le réel y est manifesté de manière très ostensible. L'harmonie et les composantes de l'oeuvre relèvent des principes de la réalité

---

<sup>18</sup> Dieu soutient, par la travée horizontale de la croix, Jésus crucifié. De plus, une colombe, symbole chrétien du Saint-Esprit, relie le Père au Fils.

(matière, lumière, gravitation, etc.)<sup>19</sup>. Ce recours au réel a-t-il un sens autre qu'un simple attrait pour le monde visible? Nous le supposons.

La stabilité politique et économique, l'élargissement du pouvoir populaire et la montée de l'individualisme, l'intérêt pour le confort matériel et monétaire ainsi que la passion pour les sciences au début du XV<sup>e</sup> siècle ont sans doute contribué à mousser l'attrait pour la réalité. Toutefois, compte tenu des principes de la phénoménologie, il est permis de croire que ces événements découlent d'une intentionnalité sous-jacente plus fondamentale encore. En utilisant, à titre de guides, quelques-unes des unités structurales issues de l'analyse formelle, il nous est possible de préciser cette intentionnalité.

A partir de la grille phénoméno-structurale, nous avons pu déterminer que la mise en relief du cadre architectural constitue l'une des unités structurales les plus marquantes de l'oeuvre analysée. La Trinité dépeinte par Masaccio est effectivement absorbée par le décor architectural qui l'entoure. Par sa dimension imposante et par le rôle qu'il joue dans la disposition des personnages, le cadre architectural apparaît en quelque sorte comme le véritable protagoniste de la fresque. Il est possible que Masaccio ait choisi d'accorder à l'architecture une place privilégiée dans son oeuvre en raison de son intérêt pour

---

<sup>19</sup> Formellement, la miniature médiévale est organisée selon une ornementation (ligne, dessin, motifs décoratifs) qui est extérieure aux objets représentés. Ce traitement "abstrait", caractéristique de l'art médiéval, nous semble logique dans la mesure où il correspond à la mystique transcendantaliste ayant eu cours au moyen âge. De fait, n'était-il pas normal pour le croyant, qui percevait le divin comme étant étranger à sa propre réalité, de transposer symboliquement sa cosmologie à ses oeuvres d'art en "séparant" le sujet de sa représentation?

l'architecture de Brunelleschi<sup>20</sup>. Il se peut également que la mise en relief de l'élément architectural ait été nécessaire au fonctionnement de l'effet en trompe-l'oeil<sup>21</sup>. Quoi qu'il en soit, ces explications ne paraissent pas justifier à elles seules le choix d'un décor aussi massif et monumental dans la représentation d'une divinité, même si celle-ci occupe une situation centrale<sup>22</sup>. Nous sommes plutôt porté à croire que l'artiste a intégré a posteriori ces mobiles sur une base motivante plus profonde. En comparant deux peintures de Masaccio, soit La Sainte-Trinité de 1428 et La Crucifixion de 1426 (pl. XX), cette intuition nous semble tout-à-fait justifiée.

Hormis qu'elles partagent le sens du réalisme, les deux oeuvres de Masaccio diffèrent considérablement quant à leur dimension (celle de 1426 mesure 77 x 64 cm. alors que celle de 1428 est de 680 x 475 cm.), à leur contenu émotionnel (la première est empreinte d'une intense charge émotive tandis que la seconde est toute de contenance, de sérénité et de raison) et surtout à leur cadre scénique (l'une s'inscrit sur un fond doré

---

<sup>20</sup> Comme le précise Peter Murray dans: The Architecture of the Italian Renaissance, New York, Schocken Books, 1963, p. 33., La Sainte-Trinité, telle que conçue par Masaccio, n'aurait pu exister sans l'influence de la construction florentine "Spedale degli Innocenti" de Brunelleschi (pl. XVII). À ce titre, il apparaît évident que les architectures peintes par Masaccio tiennent davantage de la conception brunelleschienne et donatellienne (pl. XVIII) de l'Antique que du style antique lui-même.

<sup>21</sup> Afin de produire l'impression d'une scène réelle, l'artiste se devait de représenter les personnages en grandeur nature. Conséquemment, il était tenu de les disposer dans un vaste décor qui respecterait leur proportion tout en assurant une parfaite intégration de la fresque à son milieu spatial, comme si on avait pratiqué un alvéole dans le mur de l'église.

<sup>22</sup> Jamais auparavant la divinité chrétienne (Dieu, Christ ou Trinité) n'avait occupé un espace aussi restreint dans une oeuvre d'art sacré.

alors que l'autre est représentée au centre, à l'intérieur même, d'une vaste construction architecturale de style classique). Or, ce qui se produit de plus manifeste entre ces deux peintures demeure la transposition du divin d'un lieu abstrait (fond d'or gothique) à un lieu concret (monument classique). Ce nouveau lieu appartient à la nature; une nature néanmoins construite par l'être humain, c'est-à-dire une culture<sup>23</sup>. En somme, l'oeuvre de Masaccio est, pour reprendre une expression chère à René Huyghe lorsqu'il parle de l'art en général, l'apparence visible de la civilisation<sup>24</sup>. Partant, force est de constater que cette structure renvoie à nouveau à l'expression de ce qui est humain, en particulier à l'humain socialisé.

La référence à la société sous-entend évidemment la notion de relation puisque la société est entendue comme une relation de personnes mettant quelque chose en commun. Or, il appert que cette notion de relation compose une des unités structurales importantes de La Sainte-Trinité. C'est dire que, dans l'oeuvre de Masaccio, l'invariant "humain" désignerait non seulement l'être humain en tant qu'individu mais l'humain en tant que membre actif d'une communauté. A ce titre, en choisissant de situer les donateurs à la base des pilastres et des colonnes, Masaccio n'aurait-il pas voulu exprimer, consciemment ou inconsciemment, que la bourgeoisie constitue la classe privilégiée de cette société: qu'elle en serait même le fondement?

Dans La Sainte-Trinité, l'effet en trompe-l'oeil recherché par Masaccio implique une position précise du spectateur. Ainsi,

---

<sup>23</sup> Comme le précise Jean-Claude Margolin, dans la pensée des humanistes de la Renaissance, "le milieu spécifique de l'homme, c'est le monde de la culture, et non celui de la pure nature." Jean-Claude Margolin, "Humanisme", Encyclopédia Universalis, Encyclopedica Universalis Éditeur, Paris, 1989, n° 11, p. 728.

<sup>24</sup> v. René Huyghe et col., L'Art et l'Homme, (2 volumes), Paris, Librairie Larousse, 1958.

comme nous l'avons d'ailleurs relevé à l'analyse formelle, ce dernier a une importance notoire dans le "fonctionnement" de la représentation. L'expression accomplie de La Sainte-Trinité nécessite donc la présence humaine. Ce faisant, même la situation spatiale de l'oeuvre fait ressortir cette mise en relief de l'humain. Par ailleurs, toujours en relation avec la question du trompe-l'oeil, ne pourrait-on pas déceler à nouveau une mise en relief de l'humain dans les efforts de Masaccio à vouloir représenter fidèlement le réel? En effet, en insistant à ce point sur l'illusion de la réalité, l'artiste n'efface pas la présence du pictural mais, au contraire, l'affirme. De cette façon, il dénote des capacités humaines à égaler la nature, voire à la surpasser. L'artiste entrevoit ainsi la possibilité "de transcender les déterminants de sa nature par la force de sa volonté et la puissance de son intelligence."<sup>25</sup> Ainsi, vient s'ajouter le talent, le don ou l'aptitude à l'expression de l'humain en tant qu'individu et en tant que membre dynamique d'une collectivité.

A partir de notre grille d'analyse, nous avons pu établir que la référence à l'Antiquité latine est formulée de façon explicite en divers endroits de la fresque, en particulier dans les éléments architecturaux. Or, ce renvoi à l'Antique ne nous semble pas tenir à un simple intérêt de l'artiste pour l'esthétique gréco-romaine. A dire vrai, comment ne pas voir dans l'emploi aussi apparent de ce style une intention de renouer avec les valeurs de l'Antiquité, soit avec l'humanisme? A plus forte raison, comment ne pas voir dans La Sainte-Trinité une apologie de cette philosophie, qui transparaît notamment derrière la mise en relief de l'humain, la "célébration" du talent et l'expression de la relation sociale? De surcroît, le rationnel, qui viendrait compléter admirablement ce portrait, y est présent

---

<sup>25</sup> Jean-Claude Margolin, L'Humanisme en Europe au temps de la Renaissance, op. cit., p. 14.

de façon notoire. Tout bien considéré, nous sommes même porté à croire que le rationnel constitue l'élément clef de la fresque, ce par quoi la représentation toute entière signifie.

On sait que Masaccio appliqua dans La Sainte-Trinité, pour la première fois avec une telle précision d'ailleurs, la théorie mathématique de la perspective telle que formulée par Brunelleschi. Partant, considérant que c'est par la structure architecturale, manifestation tangible de cette théorie, que toutes les composantes de l'oeuvre fonctionnent, Masaccio n'aurait-il pas voulu démontrer par là que ce qui ordonne l'univers est de nature rationnelle? L'extrême rigueur avec laquelle les éléments de la représentation sont disposés ne renforcent-elles pas d'ailleurs cette idée de rationnel? Du reste, lorsque l'on compare La Sainte-Trinité à La Crucifixion présentée plus haut, on observe que l'une des différences fondamentales qui distinguent ces deux compositions réside dans le traitement du contenu émotionnel. Alors que les personnages de La Crucifixion sont en proie à une intense réaction affective, ceux de La Sainte-trinité manifestent l'intériorité et la mesure. Ils sont dominés par ce qui est convenu d'appeler un esprit rationnel. Ceci dit, n'est-ce pas là une autre "preuve" que le rationnel constitue un élément important de la fresque?

Enfin, qu'en est-il du thème de la mort qui occupe également une place importante dans La Sainte-Trinité. En regard des faits précédents, il demeure peu probable que le traitement particulier du thème de la mort vise simplement à exposer le caractère éphémère de la vie, soit la nature mortelle de l'être humain. Au contraire, il pourrait signifier que la pérennité de l'être humain est assurée, non seulement par le sacrifice du Fils, mais surtout par le biais de la raison qui, contrairement aux fonctions vitales, est inaltérable. Ainsi, le Dieu que représente Masaccio manifeste l'intelligence ou la raison

humaine<sup>26</sup>, non pas une raison purement abstraite mais, en fonction des unités structurales élucidées, une raison agissante qui se concrétise dans le réel par l'action des individus sur la nature, sur le monde. Aussi, la divinité de La Sainte-Trinité représenterait également l'esprit humain triomphant sur la fatalité, cet état de soumission qui avait été le quotidien des peuples chrétiens au moyen âge. A ce propos, l'utilisation aussi ostensible du motif de l'arc de triomphe ne viserait-elle pas, par un glissement de sens, à accuser cette signification? De cette façon, la peinture de Masaccio représenterait, au-delà du triomphe de Dieu sur la mort, le triomphe de la volonté et de l'intelligence humaine, voire de l'art, sur le destin de l'humanité. N'étant plus fatalement subordonné à une pure question de foi, le Mystère était désormais accessible à la raison.

Au delà des apparences, ce que semble signifier la structure globale de La Sainte-Trinité, soit: "la divinité est la représentation symbolique de l'humain et de l'art antique pérennisés dans la matière", n'est ni plus ni moins qu'une célébration de l'humanisme, c'est-à-dire cet effort pour relever et mettre en valeur la dignité humaine et ce culte de la Raison. En définitive, la fresque de Masaccio c'est l'exaltation de l'Antiquité qui avait fait de l'être humain la mesure de toute chose. Bref, ce que dépeint Masaccio n'est pas tant la louange de Dieu comme l'éloge de l'esprit humain tel qu'il était exprimé par les avant-gardistes de l'époque; Brunelleschi, Donatello et, bien entendu, Masaccio lui-même.

---

<sup>26</sup> Comme le constate d'ailleurs Eugenio Battisti, "La différence entre le Moyen âge et la Renaissance est donc surtout d'ordre intellectuel. Le passage de l'un à l'autre marque l'introduction dans les arts d'un plus grand esprit de méthode, d'un contrôle rationnel (...)." Eugenio Battisti, "Renaissance", Encyclopédia Universalis, Paris, Encyclopedica Universalis Éditeur, 1989, n° 19, p. 780.

## 9. L'Italie du Baroque

## a. ANALYSE FORMELLE

Année: c. 1640  
 Période: Baroque  
 Lieu: Italie  
 Religion: Christianisme; Catholicisme romain  
 Artiste: Guido Reni  
 Médium: Huile sur toile  
 Dimension: 261 x 174 cm.  
 Titre: Christ Crucifié

## GRILLE STRUCTURALE

		UNITÉS DE BASE	UNITÉS ET SOUS-UNITÉS STRUCTURALES
ENSEMBLES AXIOMATIQUES	-Représentation sacrée.		
	-Représentation symbolique.		
	-Représentation figurative.		
	-Représentation d'une divinité anthropomorphe.		
	-Divinité de sexe masculin.		
	-Représentation exclusive de la divinité.		
	-Personnage historique (Jésus de Nazareth).		
	-L'oeuvre était située à l'intérieur d'un temple sacré.		
	-Quoique figurative, la représentation est idéalisée. -La divinité est complètement nue mis à part un drapé entourant le bassin. -Le corps de la divinité paraît assez robuste et bien constitué. -Le corps de la divinité est lisse et glabre. -La divinité porte une courte barbe clairsemée.		Représentation idéalisée
	-Divinité solitaire. -La divinité est de dimension relativement importante (environ deux mètres). -La divinité apparaît pâle sur un fond plutôt sombre. -Situé derrière la divinité, un ciel orageux formé d'un amoncellement de nuages sombres est dépeint. -Le fond de la scène apparaît plutôt uniforme et opaque. -À la base de la croix, allant du bout des oreilles de la divinité jusqu'au bas du tableau, il est représenté un sol formé de petits monticules (environ trois) irréguliers, quasi planiformes et superposés les uns sur les autres en formant ensemble une petite colline qui ne se détache que très peu de l'arrière-plan nuageux. -La croix est de couleur foncée. -La couleur dominante est le brun.		Mise en relief du personnage
-Représentation de la crucifixion (d'après la Bible, le Christ a souffert et est mort sur la croix pour racheter le péché originel de l'humanité. La crucifixion fait référence à la notion de sacrifice et de don). -Une inscription, (INRI) signifiant "Roi des Juifs", est située sur un petit rectangle horizontal placé au centre supérieur de la traverse verticale de la croix.		Représentation de la scène "apogée" de la passion	
-Expression faciale de la divinité suggérant l'adjuration mêlée de douleur. -Les yeux de la divinité sont ouverts et dirigés vers le haut. -Les sourcils sont minces et légèrement relevés à leurs extrémités intérieures. -Le front est légèrement strié par deux plis situés en haut de chacun des sourcils. -La bouche est entr'ouverte.		Expression accentuée et affectée de l'émotion (adjuration mêlée de douleur)	
-La tête de la divinité est ceinte d'une grosse couronne d'épines qui paraît lourde. -La couronne d'épines est formée d'une tresse grossière en branches d'épineux. -Les clous servant à river les membres de la divinité sur la croix sont de couleur noire. -Quelques gouttes de sang perlent sur les deux mains, sur le pied droit, sur le visage, sur le cou et sur la poitrine de la divinité (le sang résulte des blessures infligées à la divinité par les épines de la couronne et par les clous).		Mise en relief de la notion de la souffrance	Mise en relief de l'expression pathétique (adjuration mêlée de douleur)

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le visage, illuminé par la lumière, apparaît comme une tache pâle au centre d'un ovale grossier de tonalité foncée formé de la combinaison de la couronne, des cheveux et de l'ombre du cou.</li> <li>-Les cheveux qui se mêlent à la couronne d'épines sont foncés et retombent en broussaille sur le dessus des épaules du personnage.</li> <li>-Les oreilles sont représentées comme de faibles taches de lumière diffuse qui ne se détachent que très légèrement de l'ombre qui entoure le visage.</li> <li>-La tête est entourée d'un halo de lumière diffuse.</li> <li>-La tête est située à peu près au niveau de la travée de la croix.</li> </ul>	<p>Mise en relief du visage</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le drapé entourant le bassin de la divinité est formé par une bande de tissus blanc qui est croisée de façon diagonale à l'avant.</li> <li>-Les plis du vêtement forment des diagonales légèrement curvilignes.</li> <li>-Le centre de l'oeuvre se situe au niveau du pubis de la divinité, soit au niveau de la partie supérieure du pagne.</li> <li>-Un certain mouvement se dégage des lignes courbes du corps du personnage et des plis du vêtement.</li> <li>-Les traits de pinceau sont visibles et donnent l'impression que l'oeuvre a été exécutée rapidement.</li> </ul>	<p>Impression de mouvement</p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La ligne du tronc de la divinité ondule légèrement et forme avec les cuisses et la tête un "S" irrégulier inversé.</li> <li>-Les genoux sont légèrement fléchis.</li> <li>-La position de la tête est légèrement plus basse que la croisée des deux madriers formant la croix et est décentrée par rapport au madrier vertical de la croix.</li> <li>-Le visage est légèrement renversé vers l'arrière.</li> </ul>	<p>Impression d'instabilité</p>	<p>Mise en relief de la partie supérieur gauche de l'oeuvre</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La tête est penchée vers la gauche.</li> <li>-Au travers des nuages perce une lumière diffuse provenant de la partie supérieure gauche de la représentation. Cette lumière éclaire une portion du tiers supérieur du ciel selon une diagonale descendante.</li> <li>-Le corps de la divinité est modelé par une lumière provenant de la gauche supérieure de l'oeuvre.</li> <li>-Une extrémité de la bande de tissus formant le pagne s'élève en zigzagant dans les airs, à partir de l'arrière du vêtement, créant ainsi une diagonale ascendante à la droite de la divinité. La pièce de tissus s'élève jusqu'à la hauteur des hanches de la divinité.</li> <li>-Les deux pieds sont croisés l'un sur l'autre.</li> <li>-Suivant une diagonale descendante, le pied droit est cloué par dessus le pied gauche.</li> </ul>	<p>Dynamique ascensionnelle et oblique de l'oeuvre</p>	<p>Impression de tension résultant de la juxtaposition de forces contraires (stabilité/instabilité)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La composition est généralement symétrique.</li> <li>-La divinité occupe le centre de l'oeuvre.</li> <li>-Position frontale de la divinité.</li> <li>-Les deux bras sont étendus de chaque côté du corps en formant ensemble un "V" surabaissé, la pointe du "V" étant située au niveau supérieur du sternum.</li> <li>-Les deux mains sont ouvertes du côté des paumes qui sont chacune percées d'un clou qui les rive à la travée horizontale de la croix à égale distance du centre de celle-ci.</li> <li>-Les doigts des deux mains sont enlignés avec la travée horizontale de la croix et vont toucher, comme pour cette dernière, les bordures verticales limitant l'oeuvre.</li> <li>-Les deux jambes sont serrées l'une contre l'autre en longeant la travée verticale de la croix.</li> <li>-Chacune des extrémités de la croix touche aux bordures limitant les côtés horizontaux de l'oeuvre.</li> <li>-L'oeuvre est contenue dans un rectangle vertical.</li> <li>-Le regard de la divinité est dirigé vers le centre supérieur de l'oeuvre.</li> </ul>	<p>Mise en relief de la symétrie</p>	

## STRUCTURE GLOBALE

La divinité est représentée comme l'expression symbolique d'une tension émotive

## b. Description contextuelle

La troisième et dernière oeuvre analysée a été réalisée en Italie au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, vers 1640. Elle prend donc place au centre de la période connue sous le nom de "Baroque" en histoire de l'art. Succédant à la Renaissance et au maniérisme, ce style s'est développé au début du XVI<sup>e</sup> siècle pour se poursuivre jusqu'au terme du XVII<sup>e</sup> siècle en Italie et même persister au-delà dans certains pays du nord de l'Europe, particulièrement en Allemagne. C'est à partir de l'Italie que le style baroque rayonna sur toute l'Europe. C'est également à partir de ce pays qu'a germé la mentalité qui allait refaire de l'être humain un "objet" de Dieu où l'individu, dominé par la crainte du péché et des forces du mal, dut à nouveau plier son existence à l'ordre de la religion qui avait guidé les âmes du moyen âge.

### Contextes social et religieux

Au cours de la Renaissance, la conception néo-platonicienne avait fait accorder beaucoup d'importance à la dignité humaine et à l'effort libre de l'individu dans son ascension vers Dieu. A partir du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, l'idéal humaniste, qui avait tant donné confiance à l'être humain, s'évanouit graduellement sous le poids d'une nouvelle perception de la condition humaine désormais teintée de fatalisme:

Le sac de Rome de 1527, la domination espagnole sur l'Italie, l'Empire de Charles Quint et l'essor des grands royaumes à tendance unitaire et absolue, écrasants pour l'individu, contribuèrent sans doute à faire sentir les limites de cet idéal et à porter l'attention plus que précédemment vers la faiblesse et la servitude de l'homme,

misérable pêcheur, racheté seulement par le sacrifice de Jésus sur la croix.<sup>1</sup>

A l'instar de Roland Mousnier, la plupart des historiens considèrent les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme deux siècles troublés. Ainsi que Mousnier l'a démontré, les difficultés qui accablèrent les populations européennes au cours de cette période furent d'origine multiple. Les pires moments d'infortunes survinrent au cours du deuxième quart du XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, le climat économique fut radicalement bouleversé lors de la crise sociale de 1619-1622. Déjà, vers 1580, l'économie européenne avait commencé à montrer des signes de ralentissement. De même, le taux de natalité déclina de façon sensible à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle sur une grande partie du territoire européen et particulièrement en Italie. La diminution de la population fut principalement imputable à des épidémies de peste (1576-1579, 1630-1632, 1656-1657) qui firent périr plus de 10 p.-c. de la population. Celle de 1630-1632 fut sans doute la plus meurtrière puisque plusieurs villes virent disparaître au-delà du tiers de leurs habitants. Or, en Italie, la baisse de la main d'oeuvre causée par les pestes, les guerres, les conflits religieux, les nombreux exodes<sup>2</sup>, les mauvaises récoltes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la crise monétaire de 1570 à 1610 contribuèrent à ralentir considérablement les activités commerciales et industrielles. Aucune ville italienne ne fut épargnée. Conséquemment, la crise économique conduisit les classes sociales à s'opposer davantage. L'inégalité des classes provoqua des émeutes paysannes qui, de surcroît, déstabilisèrent l'économie rurale et, inévitablement,

---

<sup>1</sup> Roland Mousnier, Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Paris, Presse Universitaires de France, 1961, p. 51.

<sup>2</sup> Plusieurs italiens quittèrent le pays afin de fuir les guerres d'influences qui sévissaient entre Français, Suisses, Autrichiens, Espagnols et Anglais qui se disputaient le pays. De plus, la baisse de population était également imputable à l'exode de nombreux Italiens qui allèrent quérir du travail à l'étranger, là où l'emploi était moins menacé.

celle des villes. Enfin, la crise économique de l'Italie fut hâtée par la domination espagnole sur les territoires italiens à partir de 1559. En effet, pour l'Espagne, l'Italie était devenue une véritable "vache à lait". Les Espagnols se chargèrent donc d'en épuiser les dernières ressources sans veiller à assurer à l'Italie une quelconque forme de récupération. Pour toutes ces raisons, le XVII<sup>e</sup> siècle italien demeure préoccupé par un besoin pressant d'équilibre. "L'État, le corps, la classe sociale, l'individu luttent sans cesse pour rétablir dans leur milieu et en eux-mêmes l'ordre et l'unité."<sup>3</sup> Incidemment, le XVII<sup>e</sup> siècle a vu naître une profusion de philosophes et d'hommes de science qui s'efforcèrent plus que jamais d'ordonner la pensée et de bâtir des théories susceptibles d'organiser de façon stable les connaissances. Ce fut entre autres le cas pour Descartes, Galilée, Kepler, Bacon, Fermat, Torricelli, Harvey, etc.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la tradition constituait également un moyen essentiel pour atteindre l'équilibre. Elle déterminait la majorité des rapports sociaux. "Le refus des innovations, le respect des plus anciennes traditions représentent pour l'opinion commune la meilleure solution de tous conflits politiques ou sociaux."<sup>4</sup> Partant, les rapports sociaux s'établissaient surtout sur des liens de dépendance et de protection ainsi que sur des devoirs de soumission et de défense motivés par une insécurité et une violence quotidiennement ressenties. C'est ainsi que l'Église vint à constituer le plus important bastion des valeurs traditionnelles. Dès lors, "les questions religieuses dominent l'histoire européenne après le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle"<sup>5</sup> amenant

---

<sup>3</sup> Yves-Marie Bercé, Alain Molinier, Michel Péronnet et col., Le XVII<sup>e</sup> siècle: De la Contre-Réformes aux Lumières, Paris, Classiques Hachette (Hachette Université), 1948, p. 5.

<sup>4</sup> Ibid., p. 171.

<sup>5</sup> Henri Hauser, La Prépondérance espagnole (1559-1660), Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 5.

inévitablement les peuples et leurs dirigeants à rester attachés à la doctrine religieuse qui devint au XVII<sup>e</sup> siècle, le plus stable des phénomènes sociaux.

### Contexte religieux

L'église catholique du XVII<sup>e</sup> siècle s'enferma de plus en plus dans une orthodoxie rigoureuse. Orthodoxie qui devait lui assurer la stabilité, l'ordre et la discipline nécessaire pour surmonter les divisions qui avaient fortement secoué la chrétienté au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Quelles furent les origines de ces déchirements?

Au XVI<sup>e</sup> siècle, on s'était particulièrement interrogé sur la façon d'obtenir la récompense de la vie éternelle. Cette quête du Salut se traduisit non seulement par un accroissement de la foi et une application à se conformer à la doctrine chrétienne, mais elle entraîna également un intérêt grandissant des croyants pour les sacrements, c'est-à-dire les objets ou les pratiques symboliques visant à gratifier ou à sauver les âmes. Or, la cupidité des membres du clergé incita ceux-ci à profiter indûment de leur situation en pratiquant la vente des sacrements et des indulgences. L'exploitation commerciale de la mystique fut accompagnée d'un relâchement des mœurs du clergé en commençant par les papes et les évêques qui, épris de luxe et de gloire, s'intéressèrent davantage à la magnificence de leurs domaines, à la politique et aux conquêtes militaires qu'à leur mission spirituelle. Enfin, sous l'impulsion des nouvelles aspirations culturelles, la doctrine de l'Eglise se compliqua et l'on vit apparaître de nombreuses pratiques religieuses extérieures au culte habituel. Bref, tout ces abus menèrent l'Eglise à se diviser. Division qui, pour certains, était devenue impérative pour sauver la foi chrétienne.

C'est en Allemagne, sous le patronage de Martin Luther, que la séparation de l'Eglise chrétienne se concrétisa. C'est contre la désacralisation manifeste du culte que Luther débuta sa rébellion autour de 1520. Ce fut également contre la notion du libre-arbitre de l'être humain face à sa destinée, professée par l'humaniste Erasme, qu'il entreprit d'ériger une doctrine où l'unique moyen pour le pécheur de sauver son âme demeurait la foi dans un abandon total à Dieu. L'idée de Luther s'étendit rapidement dans les milieux universitaires allemands si bien qu'on vit s'édifier une religion chrétienne distincte du catholicisme romain. Le succès du luthéranisme finit par enflammer presque toute l'Europe où le besoin d'une réforme se faisait sentir depuis déjà un quart de siècle. C'est ainsi que de nombreux catholiques joignirent les rangs de l'Eglise protestante. Les luthériens, suivis des calvinistes, anglicans et presbytériens se partagèrent finalement une grande part de l'Europe, en particulier de l'Europe nordique. Ce faisant, certains allèrent jusqu'à craindre la disparition complète du catholicisme.

Suivant la réforme protestante, les divisions culturelles qui survinrent furent actualisées par des querelles sanglantes qui débutèrent autour de 1530. Ces guerres religieuses sévirent surtout en Suisse et en Allemagne durant plus de 20 ans et se poursuivirent de plus belle entre 1562 et 1589 se transformant parfois en guerres civiles. En de nombreuses occasions, des villes et villages européens furent pillés et rasés au nom de la religion. Ceux qui, de part et d'autre, étaient considérés comme des hérétiques étaient impitoyablement massacrés. Incidemment, les homicides devinrent à ce point nombreux qu'ils furent en cause dans la baisse de la population européenne.

A la réforme protestante fut opposée une contre-réforme catholique vigoureuse par laquelle on espérait éviter de nouveaux épanchements de fidèles et même reconquérir une partie des chrétiens qui s'étaient éloignés de la doctrine romaine. C'est

au concile de Trente, qui dura de 1545 à 1563, que l'Eglise catholique tenta "in extremis" de faire face aux protestants en élaborant une reconstitution interne de son dogme. Durant 25 sessions, les prélats entreprirent de clarifier les points de la doctrine et de combattre les abus qui avaient mené à la rupture du christianisme occidental. C'est ainsi que l'Eglise de Rome vint à durcir ses positions. On condamna le cumul des bénéfices ecclésiastiques et obligea les clercs à demeurer actifs dans leurs diocèses. On renforça également l'autorité du pape en créant un tribunal de l'Inquisition chargé de faire respecter les décrets de Rome et les points de la doctrine officielle. Conséquemment, faisant suite au concile de Trente, on rédigea et imprima des textes religieux traitant point par point de tous les aspects de la religion catholique, allant du rôle du clerc à celui de l'art sacré en passant par les obligations cultuelles du simple croyant.

L'Italie fut sans doute le pays où, avec l'Espagne, la Flandre et la Bohême, la Contre-Réforme catholique remporta le plus de succès. Ailleurs en Europe, catholiques et protestants allaient désormais devoir se côtoyer. Les effets de la Contre-Réforme ne tardèrent pas à se faire sentir au sein du culte mais également au niveau de la perception même du croyant face à sa propre condition. Désormais, les valeurs spirituelles allaient s'opposer définitivement à celles qui furent professées au cours de la Renaissance. Comme l'exprime judicieusement Anthony Blunt,

the movement was just as much a Counter-Renaissance as a Counter-Reformation, and it set itself to destroy the human scale of values in which the Humanists believe and to replace it once again with a theological scale such as had been maintained during the Middle Ages.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Antony Blunt, Artistic Theory in Italy, 1450-1660, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 105.

En outre, Blunt poursuit en affirmant que, "One of the first objects of the Counter-Reformers was to abolish the right of the individual to settle all problems of thought or conscience according to the judgement of his own personal reason."<sup>7</sup> Bien que les impératifs de la Contre-Réforme eurent un effet déterminant sur le passage définitif de l'humanisme au mysticisme, ils demeurent une conséquence et non une cause du changement de mentalité qui s'était graduellement opéré depuis presque un demi siècle en Italie et un peu partout en Europe.

Tel que précisé plus haut, les troubles politiques, économiques et sociaux qui affectèrent la majeure partie de l'Occident au XVI<sup>e</sup> siècle contribuèrent à créer un besoin pressant de sécurité qu'on chercha à combler par une union plus intime avec sa divinité. Toutefois, en plus de ces événements, une cause peut-être plus fondamentale avait déjà commencé à miner l'esprit de la mystique renaissante. La séparation de la religion d'avec les autres activités humaines à la Renaissance avait conduit les croyants à pratiquer le culte de manière détachée, c'est-à-dire qu'on s'était progressivement désintéressé du sens du geste religieux. La religion était devenue

une succession de rites mécaniques, de prières vocales, de psaumes et de formules répétés machinalement, en pensant qu'ils auraient de la valeur par eux-mêmes et par la bonne intention, mais sans souci de la présence d'un Dieu inaccessible, sans chercher à les vivre, sans rien qui puisse parler au coeur, animer la sensibilité, devenir un motif de vie et d'action.<sup>8</sup>

Or, ce détachement spirituel avait fini par isoler l'être humain plutôt que de lui donner une autonomie. Les problèmes qui

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Roland Mousnier, op. cit., p. 55.

survinrent au cours du XVI<sup>e</sup> siècle firent prendre conscience de l'isolement et semble avoir entraîné la nécessité pour le croyant de s'associer à une force plus grande. Dès lors, on éprouva le besoin d'une vie supérieure et spirituelle dérobant l'individu à la gravité du quotidien et à son implacabilité. A ce titre, il est intéressant de noter que le XVII<sup>e</sup> siècle fut la période de l'histoire où l'on vit foisonner le plus grand nombre de croyants extatiques. Pour s'en convaincre, rappelons les Thérèse d'Avila, Ignace de Loyola, Philippe de Neri, Joseph de Copertino, Louis de Gonzague, Marie-Madeleine de Pazzi. En résumé, nous ne pouvons que conclure, aux côtés de Roland Mousnier, que "le mysticisme, la vie avec Dieu et en Dieu, est l'essence de la Renaissance catholique et de la Contre-Réforme."<sup>9</sup>

#### Contexte esthétique

Le changement de la mentalité religieuse apparut déjà chez Michel-Ange qui, avec sa fresque de la chapelle Sixtine, terminée en 1512, nous montre une humanité tourmentée et préoccupée par la rédemption. Un peu plus tard, en 1542, Le Titien peignit dans une crucifixion un Christ accablé parmi une foule en tumulte. Il en sera de même pour Le Tintoret qui, autour de 1565, nous propose une version agitée et troublée du Christ crucifié. On était maintenant loin du Christ serein et souvent triomphant de la Renaissance. Contrairement à l'art chrétien de la Renaissance qui avait exprimé la sérénité, le repos dans la foi et l'union consommée du croyant avec Dieu, les oeuvres sacrées commencèrent, au XVI<sup>e</sup> siècle, à se charger d'un mysticisme patent empreint d'angoisse. L'art religieux devenait passionné et tragique, comme prêt à exploser. Partant, les artistes s'intéressèrent de plus en plus à l'illustration de la douleur des martyres, de la lutte contre l'hérésie et de l'élan de l'être

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 200.

vers Dieu, comme si on avait perdu la trace de ce dernier et que l'on cherchait désespérément à l'atteindre. L'art, conçu dans des années tragiques pour la chrétienté, était maintenant dans l'impossibilité d'exprimer le repos dans la foi.

"Chaque époque a son idéal social, son système de valeurs. Ils dessinent les modèles de comportement et les moyens de parvenir convenables en tel lieu et tel temps."<sup>10</sup> C'est l'Eglise romaine qui a concrètement défini et précisé, à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les modèles comportementaux et la nature de l'art sacré qui allait redevenir, comme au moyen âge, l'interprète de la doctrine religieuse. C'est en rattachant les oeuvres du XVII<sup>e</sup> siècle à l'histoire de l'église qu'on parvient à mieux comprendre ce qui a animé l'esprit des croyants à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. "Vouloir étudier chacun des grands artistes de ce temps, comme des individus isolés, sans se demander ce qu'ils doivent à la pensée de l'Eglise, ce serait vouloir étudier les planètes sans savoir qu'elles tournent autour du soleil".<sup>11</sup>

Nous ne pouvons passer sous silence les effets de la Contre-Réforme sur l'art religieux. Le protestantisme iconoclaste avait indirectement contribué à l'explosion de l'art sacré et à l'ampleur de sa diffusion dans le monde resté fidèle au pape romain. En s'opposant aux protestants qui avaient proscrit l'art religieux et détruit toutes les images vôtives en édifiant des églises aux intérieurs nus dépourvus de tout artifice, le catholicisme construisit des églises somptueuses où l'ornementation devait exprimer avec splendeur la gloire divine. L'amour du faste qui succéda à la simplicité de la Renaissance fut donc, en grande partie, tributaire de l'opposition qui survint entre les protestants et les catholiques. Ainsi, dans la

---

<sup>10</sup> Yves-Marie Bercé, op. cit., p. 168.

<sup>11</sup> Émile Mâle, L'Art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, Librairie Armand Colin, 1951, p. VII.

lutte contre le protestantisme qu'elle avait entreprise depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'Eglise catholique se servit, au XVII<sup>e</sup> siècle, de l'art comme instrument de propagande. De cette façon, "aux protestants qui ne voulaient contempler le Christ qu'en esprit, l'Eglise répondit en multipliant les images, où elle voyait, comme jadis, un perpétuel enseignement"<sup>12</sup> et une exaltation de la transcendance et de la splendeur de Dieu. Par conséquent, à l'instar de l'art du moyen âge, l'art baroque vint à exprimer l'enseignement dogmatique de l'Eglise. La définition médiévale de la peinture comme étant la Bible des illettrés refit surface dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

Toujours en réaction à l'austérité de la Réforme protestante, l'Eglise catholique demanda aux artistes d'accentuer le caractère sensible et spectaculaire du culte par l'image dans le but manifeste d'émouvoir la foi du croyant et de l'inciter à se rapprocher de Dieu, en l'occurrence du catholicisme romain:

Religion must not be made so grim in its appearance and so discouraging in its unattainable ideals that ordinary people would be frightened away altogether from the Church. So they set about making religion more accessible, not by giving it a more rational foundation as the Protestants had done, but by making it appeal to the emotions.<sup>13</sup>

Plus l'art sacré était diffusé au niveau d'une large population, plus il devenait mélodramatique et sentimental. Conséquemment, les peintures et les sculptures représentant des scènes de la Passion, des martyrs et des mystiques en extase ne tardèrent pas à devenir très populaires. Le croyant torturé se transforma rapidement en symbole par excellence de la foi catholique. On

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 29.

<sup>13</sup> Antony Blunt, op. cit., p. 133.

alla même jusqu'à parler des vertus du sacrifice. "En représentant le martyr et l'extase, c'est-à-dire la souffrance et l'amour, l'art du XVII<sup>e</sup> siècle atteignait les profondeurs de la sensibilité."<sup>14</sup> Les représentations de la mort et de l'angoisse vinrent s'ajouter à ces deux composantes émotionnelles pour ainsi clore l'expression des sentiments les plus extrêmes de la conscience humaine. Les effets dramatiques qui étaient ainsi créés dans les sculptures et les peintures rapprochaient l'art visuel de l'art théâtral<sup>15</sup>. Transposé à l'art visuel, le procédé théâtral servit admirablement l'affirmation dogmatique de l'Eglise et de l'anti-intellectualisme qui la caractérisait. On comprend ainsi pourquoi l'art atteignit de plus en plus le grand public généralement peu enclin à l'intellectualisme.

En prenant le contrôle de l'art, c'est l'Eglise qui fournit aux artistes les programmes à réaliser<sup>16</sup>. On demanda d'ailleurs à ces derniers de collaborer étroitement avec les autorités religieuses. Cette mainmise de l'Eglise sur l'art conduisit inévitablement à l'élaboration de restrictions thématiques et formelles au niveau de l'expression plastique. Conséquemment, l'art profane vint à se séparer définitivement de l'art religieux. Les scènes de nus<sup>17</sup>, la plupart des épisodes

---

<sup>14</sup> Émile Mâle, op. cit., p. 203.

<sup>15</sup> Il faut mentionner que le théâtre passa près d'être interdit en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (A ce sujet, voir l'ouvrage de Henri Hauser mentionné plus haut) puisqu'il avait tendance à véhiculer des valeurs qui allaient à l'encontre de la morale chrétienne. Or, à défaut de pouvoir s'exprimer librement, la pensée théâtrale comme outil d'introspection du cœur humain trouva dans l'art visuel son meilleur interprète.

<sup>16</sup> La presque totalité des oeuvres religieuses du XVII<sup>e</sup> siècle avait été des commandes du clergé.

<sup>17</sup> L'interdiction de la nudité, mis à part le nu héroïque et quelques rares nus mythologiques, toucha également les oeuvres déjà existantes. C'est d'ailleurs à cette époque que des artistes s'appliquèrent notamment à voiler le sexe des figures

mythologiques, les natures mortes, etc. ne purent être exposés qu'hors de l'enceinte de l'Eglise. En 1563, lors de la dernière session du concile de Trente, le pape appuyé de la prélature défendit :

que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples, il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des attraites provoquants. Pour assurer le respect de ces décisions, le Saint Concile défend de placer en aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont pas assujetties à la visite de l'ordinaire, aucune image insolite, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée.<sup>18</sup>

Au cours de la même session, on décréta également certains canons concernant le rôle de l'art dans l'Eglise. L'une des principales règles prescrites fut de maintenir les représentations du Christ, de la Vierge et des saints dans les églises, non comme des objets idolâtriques mais comme des symboles de foi, d'amour et d'abnégation. Incidemment, les images constituaient également un affront au protestantisme qui avait nié le caractère hiératique de Marie, mère de Jésus, et des saints. D'un autre côté, on accorda une grande importance à l'examen du contenu des oeuvres réalisées dans l'intention manifeste de ne pas donner lieu aux incrédules et aux protestants de qualifier d'hérétiques d'éventuelles représentations non conformes aux valeurs chrétiennes.

---

nues de la fresque de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Cette dernière oeuvre faillit même être effacée complètement. D'autres peintures jugées trop offensantes n'eurent pas cette chance et furent tout simplement brûlées. De nombreuses sculptures n'échappèrent pas non plus à la destruction. Cette vague de censure a fait dire à Emile Mâle qu'"il semble que les yeux, qui ne voyaient jusque-là dans le corps humain sans voile que la beauté, y découvrent tout à coup la nature déchue." Emile Mâle, *op. cit.*, p. 2.

<sup>18</sup> Traduction d'Emile Mâle d'une partie du texte approuvé par le Concile de Trente. *Ibid.*, p. 1.

Malgré la période d'austérité, l'Eglise se montra souvent indulgente en permettant à plusieurs artistes de s'inspirer des thèmes et des formes du passé, à la condition toutefois de ne pas déroger aux principes dogmatiques. Il en fut de même pour le style qui, en dépit de la demande du concile de Trente d'être exclusivement motivé par les principes de l'Eglise et de la morale, se trouva principalement généré selon des considérations esthétiques personnelles et populaires. A cet effet, au XVII<sup>e</sup> siècle, artistes et esthètes furent très préoccupés par les discussions entourant les styles et les mouvements. La Renaissance et le maniérisme avaient conduit à l'élaboration de différents mouvements qui devenaient source d'inspiration. "L'art était arrivé à un point où les artistes ne pouvaient pas ne pas être conscients du choix qui s'offrait à eux entre plusieurs méthodes."<sup>19</sup> Devait-on suivre la manière simple et classique d'un Raphaël ou emprunter plutôt le langage expressif et audacieux d'un Michel-Ange? Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Annibale Carrache et ses cousins puis Michel-Ange de Caravage devinrent à Rome les premiers représentants de ces deux "écoles" rivales sur qui les artistes jettèrent leur dévolu tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle et même durant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Bien qu'étant opposés, le classicisme académique des Carraches et le caractère dramatique, contrasté, souvent violent du Caravage ont apporté en commun à l'art de la Contre-Réforme certaines caractéristiques stylistiques que l'on reconnaît aisément dans à peu près toutes les oeuvres religieuses du XVII<sup>e</sup> siècle.

En quelques mots, qu'elles se soient rattachées à l'une ou l'autre des écoles, les oeuvres de cette période sacrifiaient généralement l'ordre conceptuel à la sensation. Au lieu de la prédominance de la symétrie et de l'équilibre raisonné, comme ce fut le cas au cours de la Renaissance, la composition générale

---

<sup>19</sup> E. H. Gombrich, L'Art et son histoire des origines à nos jours, Paris, René Julliard, 1967, p. 95.

était emportée dans un élan ascensionnel et mouvant procédant du sujet, de la liberté de la touche, de l'éclat du coloris et du clair-obscur contrasté. De plus, par opposition aux oeuvres d'art sacré de la Renaissance, où les divinités représentées se fondent souvent avec les mortels, l'image du Christ et des personnages religieux fut isolée et amplifiée à l'époque baroque<sup>20</sup>. Ainsi, "l'austérité des temps nouveaux avait presque banni le paysage de l'art religieux. On aimait que rien ne vînt distraire la piété de la contemplation de la vie du Christ."<sup>21</sup> De cette façon, peintures et sculptures devenaient cosmiques et panthéistes et traduisaient bien l'idéal spirituel de l'époque.

La plupart des auteurs ont défini le Baroque comme étant fait de contrastes et de contradictions empreints d'une "multiplicité d'intentions."<sup>22</sup> A cet effet, Albert C. Moore affirme que l'art baroque "complex and dazzling style lay in its combination of tensions - the spirituality of Gothic along with the worldly classic humanism of the Renaissance."<sup>23</sup> De son côté, Lionello Venturi a remarqué que la conscience artistique du XVII<sup>e</sup> siècle est moralement déséquilibrée entre l'intention et la réalisation en raison du climat créé par la Contre-Réforme qui, d'une part, semble avoir partiellement sclérosé la recherche créative et, d'autre part, conduit à des "exagérations" au niveau des émotions exprimées dans les oeuvres d'art. Après analyse, il semble que les artistes se soient généralement réfugiés soit dans un idéal classique "paralysateur", soit dans une recherche excessive de l'effet dramatique. Néanmoins, Venturi poursuit sa remarque en observant que, selon les écrits de l'époque, l'art

---

<sup>20</sup> Une des premières oeuvres du genre appartient au Titien qui, déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, utilise une grande part du langage qui sera utilisé au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>21</sup> Émile Mâle, op. cit., p. 256.

<sup>22</sup> Roland Mousnier, op. cit., p. 193

<sup>23</sup> Albert C. Moore, op. cit., p. 266.

baroque était loin d'être considéré comme un genre figé ou compassé mais qu'il était vu "comme la véritable résurrection de la grande tradition artistique italienne."<sup>24</sup> Qui plus est, l'art italien du XVII<sup>e</sup> siècle devint un modèle pour l'art des autres sociétés catholiques occidentales.

Alors qu'à la Renaissance Florence avait été le centre artistique le plus prolifique d'Occident, à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est depuis Rome que l'art allait rayonner sur toute l'Europe. Après le concile de Trente, Rome attira donc les artistes du monde entier qui y venaient pour apprendre la "bonne manière". Dans le monde des arts, le "séjour à Rome" était devenu une tradition et les grands maîtres italiens étaient révéérés comme de véritables guides spirituels. Le peintre Guido Reni fut, sans conteste, un des artistes les plus importants de la période baroque:

Si on devait juger de la grandeur du peintre d'après l'enthousiasme qu'il suscita de son vivant parmi le public ou en se fiant à la renommée qui l'entoura après sa mort pendant presque deux siècles, il est probable que Guido Reni viendrait en tête de tous les artistes.<sup>25</sup>

Guido Reni fut donc probablement, avec les Carraches et le Caravage, le plus célèbre peintre de son temps. "Le succès de Guido Reni était tel qu'il avait été invité par les rois d'Angleterre, d'Espagne, la régente de France, et avait toujours décliné ces invitations."<sup>26</sup> Lionello Venturi analyse ainsi la popularité du Guide (comme il est appelé en France): "L'art de

---

<sup>24</sup> Lionello Venturi, La Peinture italienne: du Caravage à Modigliani, Genève, Albert Skira, 1952, p. 49.

<sup>25</sup> Ibid., p. 53.

<sup>26</sup> E. Benezit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Paris, Librairie Gründ, 1976, p. 687.

Guido Reni était le reflet véritable de ce que les contemporains et, après eux, plusieurs générations recherchèrent dans la peinture."<sup>27</sup>

Peintre bolonais au même titre que le Caravage et les Carraches, Guido Reni dit le Guide (1575-1642) étudia la peinture chez ces derniers à partir de 1595 bien qu'il fut également fort impressionné par la peinture du Caravage. Son ambition était d'ailleurs d'égaliser et même de surpasser l'art du Caravage, dont l'influence sur sa peinture demeura toutefois assez faible dans la mesure où sa préoccupation première fut la quête de la beauté idéale et de l'esthétique classique, malgré qu'il chercha également à traduire avec verve les émotions humaines.

Son talent fut remarqué très tôt par la cour papale alors qu'il poursuivait ses études à Rome<sup>28</sup>. Sa manière ne tarda pas à attirer les égards du public et des jeunes peintres venus se ressourcer dans la Ville Sainte. On copia à ce point le style du Guide qu'on créa une véritable mode esthétique. Même de nos jours, dans l'imagerie populaire religieuse, certaines oeuvres ne vont pas sans rappeler son style. Ces représentations, tout comme les oeuvres qui ont été inspirées de la manière du Guide depuis le XVII<sup>e</sup> siècle <sup>29</sup>, dénotent de manière ostentatoire l'expression pathétique et compassée des émotions.

Hormis tout ce qu'on ait pu dire de mal sur l'oeuvre du Guide depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, il "reste un témoignage valable de ce siècle de contraste"<sup>30</sup> qui a suivi la réforme

---

<sup>27</sup> Cité par Benezit, Ibid.

<sup>28</sup> Tout au long de sa vie, Guido Reni fit la navette entre Bologne, son port d'attache, et la Ville Sainte.

<sup>29</sup> L'art de Guido Reni fut à l'origine du style de Saint-Sulpice popularisé à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en France. Il n'est pas impossible que ce soit par l'entremise des sulpiciens que la manière du Guide ait pu parvenir jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>30</sup> Lionello Venturi, op. cit., p. 55.

catholique. Les tendances qui se manifestèrent au XVII<sup>e</sup> siècle sont tout à fait perceptibles dans l'oeuvre de Reni qui semble nourri de diverses sources artistiques contemporaines.

La perpétuelle quête de perfection que l'artiste a poursuivi tout au long de sa vie<sup>31</sup> a pu éloigner la peinture du Guide des sentiments véritables. Quoi qu'il en soit, l'oeuvre de Guido Reni demeure largement représentatif de son époque. D'ailleurs, "on jugeait que Guido Reni avait donné le parfait modèle de la Crucifixion, et Hilaire Pader, le peintre poète de Toulouse, nous assure, dans son poème sur la peinture, qu'un artiste ne saurait rien faire de mieux que de l'imiter."<sup>32</sup> Conséquemment, le choix de la dernière oeuvre d'art qui servira à notre analyse s'est arrêté sur une crucifixion de Guido Reni (pl. XXII); celle-là même qui, pour reprendre une expression du Guide lui-même, a tant fait lever les yeux des fidèles vers le ciel.

Le Christ Crucifié de la galerie Estense de Modène<sup>33</sup> exécuté par Guido Reni autour de 1640 apparaît comme un modèle du genre. C'est cette image du Christ crucifié solitaire qui devint de plus en plus populaire dans l'art baroque. De surcroît, l'expression faciale du Jésus imaginée par Reni (pl. XXIII) servit d'étalon pour nombre d'artistes qui désiraient

---

<sup>31</sup> Cette quête de perfection dans le domaine de l'art l'était également dans la vie morale de l'artiste. En effet, il semble que Guido Reni, comme la majorité des peintres et des sculpteurs de son temps, ait été un homme très pieux où la vie pure et la charité le faisaient considérer "comme le type de l'honnête homme." Émile Mâle, op. cit., p. 12.

<sup>32</sup> Ibid., p. 276.

<sup>33</sup> Il existe des tableaux à peu près semblables qui sont maintenant disséminés un peu partout à travers l'Europe. Les plus connus sont peut-être celui de la National Gallery de Londres (Christ en croix) et celui de l'église San Lorenzo in Lucina de Rome (Christ crucifié avec trois clous).

représenter le Christ souffrant sur la croix<sup>34</sup>. Cette expression tant recherchée était moins l'image de la souffrance physique que le désir de montrer la douleur psychologique et la profonde soumission du Christ "à la volonté de son Père."<sup>35</sup> En termes plus généraux, "It is a more psychological version of the Gothic portrayals of Christ's sufferings."<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> La description peinte de l'expression faciale du Christ en croix était généralement effectuée conformément à deux traditions iconographiques selon que Jésus était représenté mort ou vivant. Il semblerait que ce soit Guido Reni qui ait fourni le modèle le plus achevé de cette dernière variante (pl. XXIII), que l'on retrouve chez tant d'artistes qui ont suivi sa manière. Dans l'art baroque, l'expression usuelle du Christ souffrant sur la croix dans l'art est la suivante: "Il rejette toujours la tête en arrière, lève les yeux au ciel et exhale un soupir de sa bouche entr'ouverte." Émile Mâle, op. cit., p. 277.

<sup>35</sup> Ibid., p. 278.

<sup>36</sup> Albert C. Moore, op. cit., p. 266.

## c. Synthèse

Comme nous l'avons mentionné à maintes reprises, les représentations, en l'occurrence les oeuvres d'art, sont toujours dépendantes du contexte dans lequel elles s'inscrivent et sont également profondément liées à l'évolution de la mentalité<sup>37</sup>. En d'autres termes, bien que les événements circonstanciels influent sur le cours de l'histoire de l'art, la nature de leur influence est relative à la structure mentale qui les appréhende. Cette dernière analyse nous donne un autre exemple probant de ce principe.

Lorsque nous observons la représentation plastique du thème de la crucifixion en Italie depuis le XI<sup>e</sup> siècle, force nous est de reconnaître qu'il n'est pas uniforme et qu'il subit des changements au cours des années. Du XI<sup>e</sup> siècle au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, soit une période économiquement florissante où une organisation féodale de la société maintenait un ordre statique en s'appuyant principalement sur la religion qu'elle contrôlait, la représentation du Christ crucifié fut peu fréquente et consista généralement en une image plutôt idéalisée et symbolique de la crucifixion (pl. XXIV). A partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la terrible épidémie de peste noire de 1347, le thème de la crucifixion devint très populaire en s'humanisant progressivement. Au cours de ces années, qui furent marquées par la fondation des ordres mineurs, la désintégration du pouvoir de l'Eglise, le Grand Schisme, les guerres, les famines, etc., on représentait le Christ qui se tord sous le poids apparent de la douleur physique (pl. XXV) jusqu'à le faire ressembler en tout point à un être humain qui subirait le même supplice (pl. XXVI).

---

<sup>37</sup> La mentalité est l'"ensemble des croyances et habitudes d'esprit qui informent et commandent la pensée d'une collectivité, communes à chaque membre de cette collectivité." Paul Robert et col., "Mentalité", Le Petit Robert., op. cit., p. 1182.

Au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, au cours des pires années de malheur où la peste noire fit périr plus du quart de la population européenne, la représentation du Christ crucifié devint moins courante et s'éloigna des caractères humain et affligé qu'on lui avait progressivement conféré depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle (pl. XXVII) comme si la souffrance humaine était devenue trop pénible pour être illustrée. Ces années de malheur résorbées, on retourna à la représentation réaliste de la crucifixion, mais à un réalisme embelli (v. La Sainte-Trinité de Masaccio, pl. XV). Le développement de la pensée humaniste, l'essor économique, la stabilité politique et la laïcisation de l'Eglise ont peut-être contribué à donner à la représentation de la crucifixion un caractère à la fois réaliste et idéalisé.

Suivant ce survol, lorsque nous nous penchons sur l'image du Christ crucifié qui apparut au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, nous nous apercevons qu'elle emprunte souvent au passé plusieurs caractéristiques stylistiques, soit: la représentation dominante du Christ et la composition simplifiée de la première période (XI<sup>e</sup> siècle au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle); l'expression du mouvement, de la souffrance et de l'émotion de la deuxième période (Milieu du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle) et enfin; la beauté idéale ou l'esthétique classique de la Renaissance (XV<sup>e</sup> siècle). La crucifixion de la Contre-Réforme ajoute cependant à ces emprunts une dimension psychologique jusque-là peu manifeste. En tant que modèle du genre, le Christ Crucifié de Guido Reni rend compte avec netteté des spécificités stylistiques usuelles de sa période de production et, semble-t-il, illustre allégoriquement la mentalité qui prévalait dans les années qui ont suivi la Réforme.

Bien que la période baroque ait été troublée par des guerres, des scissions religieuses, des épidémies, des problèmes économiques et politiques qui la rapprocheraient, en certains points, des années difficiles vécues antérieurement du milieu du

XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle, l'art religieux du Baroque ne semble pas emprunter le même discours. Par conséquent, nous pouvons supposer que le Sacré n'était perçu, compris, ni vécu de façon similaire dans les deux cas.

De toute évidence, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, on ne pouvait reprendre un langage semblable à celui des périodes sombres du moyen âge puisque le temps séparant cette époque de la Contre-Réforme fut suffisant pour transformer la mentalité. Une série d'événements, dont la Renaissance, avait contribué à ce changement.

En se référant à la description contextuelle, on observe que les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont marqués par un esprit d'opposition<sup>38</sup> et un besoin pressant d'équilibre autant social que religieux. Cette combinaison a sans doute contribué à définir la conception de la divinité et, conséquemment, à modeler le caractère de sa représentation. En rapprochant l'analyse formelle de la description contextuelle, nous sommes en mesure de comprendre le sens probable que les croyants de la Contre-Réforme ont pu donner à leur divinité. En effet, guidé par les structures dégagées lors de l'analyse formelle, nous avons pu repérer dans le contexte plusieurs phénomènes qui permettent de préciser une mentalité.

Ce qui attire principalement notre attention dans le Christ Crucifié de Reni demeure l'aspect dramatique résultant de l'expression émotionnelle et de la présence marquée de tensions.

---

<sup>38</sup> La pensée et les activités ayant eu cours durant le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles originaient presque toujours d'une attitude générale d'opposition face aux valeurs morales et aux événements malheureux. En ce sens, la Contre-Réforme apparaît fondamentalement comme une période de réaction construite d'oppositions. Oppositions à la Réforme protestante, à l'humanisme de la Renaissance et au pouvoir de la raison humaine, au régime politique, etc.

Notre analyse formelle a d'ailleurs fait ressortir que la divinité apparaît essentiellement comme une expression symbolique d'une tension émotive. Or, bien que l'Eglise de la Contre-Réforme aie demandé aux artistes d'accentuer le caractère émotionnel de l'art sacré, il nous semble que l'émotion présente dans l'oeuvre de Reni ainsi que dans l'art sacré baroque en général relève d'une motivation plus profonde. Selon nous, l'intérêt pour l'expression des émotions relèverait plutôt d'une opposition fondamentale du XVII<sup>e</sup> siècle italien à l'intellectualisme proposé à la Renaissance.

Lors de la description contextuelle, nous avons mentionné qu'une modification importante dans l'échelle des valeurs humaines se produisit graduellement à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'hypothèse alors émise quant aux origines de ce changement soulignait la perte de confiance dans la toute-puissance de la raison humaine. Or, cette perte de confiance qui semble avoir conduit les croyants à se tourner vers Dieu dans un moment d'insécurité semble également avoir mené les gens à troquer la "réflexion" pour la "sensation". Le Christ Crucifié de Guido Reni est chargé de cette sensibilité et apparaît en soi comme une réaction<sup>3\*</sup> contre le monde de la pensée. Cette oeuvre n'appelle pas au raisonnement mais elle convie le spectateur à partager les sentiments du Christ. La divinité représentée est l'image du sentiment. Elle n'est pas l'image d'une réalité transcendante ou parfaite. Elle est conscience vécue et non réfléchie.

Par ailleurs, dans l'oeuvre du Guide, la représentation du Christ, bien qu'elle soit chargée d'émotion, est idéalisée.

---

<sup>3\*</sup> Il faut noter que la sensibilité répond parfaitement à la notion de réaction en ce sens qu'elle est par définition "la propriété (d'un être vivant, d'un organe) d'être informé des modifications du milieu (extérieur ou intérieur) et d'y réagir par des sensations." Paul Robert et col., "Sensibilité", Le Petit Robert, op. cit., p. 1798.

C'est en partie cette juxtaposition entre l'idéal et le sentimental qui crée la tension émanant du Christ; tension engendrée dans un moment d'oscillation entre l'idée et le sentiment vécu ou exprimé. Ainsi, le Christ Crucifié correspond à la nature contradictoire de la période baroque où artistes et esthètes se sont notamment déchirés sur la question des styles, les uns choisissant le parti du classicisme et les autres optant pour un art excessif et animé.

Hormis la question de l'opposition entre l'idée et le sens, l'organisation des motifs dans l'oeuvre de Reni demeure néanmoins la principale source de tension ou, du moins, elle en est la plus apparente. Le corps du Christ, ondulé, fait contraste à la rigidité de la croix. Les diagonales occasionnées par la lumière et le vent (la partie arrière du vêtement du Christ semble poussée par le vent) paraissent également vouloir contredire l'ordre statique fixé par la croix. C'est un peu comme si le Christ se tordait sur la croix dans l'espoir de s'évader en s'élevant dans les airs, là où son regard se perd, poussé par le vent ascendant et attiré par la lumière tombante. Ainsi, le Christ Crucifié de Reni exprime tout le drame qui accablait le croyant de l'époque. Isolé, ne pouvant s'appuyer sur la raison, seule l'émotion permettait d'accéder à Dieu.

Pour les nombreux chrétiens restés fidèles à Rome après la Réforme, Dieu s'était fragmenté: il fallait maintenant le reconstruire. Aussi, cette quête acharnée d'équilibre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles n'était-elle pas en réalité la quête profonde de l'Être perdu. Sur la croix, le Christ que nous propose Reni ne soupire t-il pas: "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?"<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Évangile selon saint Marc. 15, 34: École Biblique de Jérusalem (dir.), La Bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1973, p. 1478.

## **B. Synthèse phéno-méno-structurale**



## b. SYNTHÈSE CONTEXTUELLE

## TABLEAU COMPARATIF

## UNITÉS SIGNIFICATIVES

	Australie aborigène	Amérique Pré- incasique	Polynésie aborigène	Afrique pahouine	Grèce antique	Inde bouddhique	Italie médiévale	Italie de la Renais- sance	Italie du Baroque
Vie dépendante du milieu naturel.	•	•	•	•					
Vie en communauté peu peuplée.	•	•	•	•			•		
Vie en communauté peuplée.					•			•	
Vie politisée.					•				
Société nomade.	•								
Société prélogique.	•								
Société vraisemblablement patriarcale.		•	•	•	•	•	•	•	
Société (vraisemblablement) tribale.	•		•	•					
Société très hiérarchisée.		•	•	•			•		
Société guerrière.		•	•						
Société théocratique.							•	•	
Alimentation liée à la chasse et à la cueillette.	•		•						
Alimentation liée à l'élevage.		•		•	•	•	•	•	
Mœurs sédentaires.		•	•	•	•	•	•	•	
Conflits territoriaux entre les populations.		•	•					•	
Relation de force entre les individus.		•	•						
Grande importance du mysticisme.	•	•	•	•		•	•	•	
Importance du thème de la mort.		•	•	•					
Importance du commerce.					•			•	
Importance de l'art.	•					•		•	
Importance de la spiritualité.				•		•		•	
Importance des valeurs séculières.					•				
Importance de l'individualisme.					•		•		
La croyance en un dieu suprême est peu ou pas évidente.	•		•	•		•			
Religion polythéiste.	•	•	•		•	•			
Ancestrisme.	•			•					
Economie surtout liée à l'agriculture.					•				
Participation des citoyens à la vie politique.	•				•			•	
Pensée humaniste.					•			•	
Prosperité économique.					•	•	•	•	
Intérêt pour la vie intellectuelle.					•			•	
Époque succédant à une période troublée.				•			•	•	
Époque troublée.		•	•					•	
Philosophie moniste.						•			
Recherche d'égalité sociale.	•				•	•		•	
Recherche d'équilibre mental.						•			
Recherche d'équilibre politique et social.						•		•	
Confiance dans les valeurs humaines.					•	•	•	•	
Stabilité sociale.	•				•	•	•	•	
Centralisation des pouvoirs politiques.						•	•	•	
Union de la foi religieuse et de la pensée en général.	•		•	•		•	•	•	
L'être humain est assujéti à l'action divine.	•		•	•		•	•	•	

### 3. Comparaison des oeuvres et de leur contexte

En vertu des synthèses formelle et contextuelle, certains liens peuvent être établis d'une part entre l'Amérique du Sud pré-incasique et la Polynésie aborigène, et d'autre part entre la Grèce antique et l'Italie de la Renaissance. Cependant, aucun lien significatif ne peut être élucidé pour les autres contextes et représentations.

## CHAPITRE VI

### Présentation et interprétation des résultats

## A. Présentation des résultats

Les conclusions quant à l'ensemble des oeuvres démontrent que la représentation générale du divin n'est pas uniforme. Nous ne pouvons simplement attribuer cette pluralité stylistique aux différentes religions et sociétés à l'étude puisque l'image du divin ou du sacré se transforme au fil des ans, même lorsqu'elle appartient à un seul milieu de production<sup>1</sup>. A cet effet, nous avons remarqué, au cours des synthèses des cas particuliers, que les représentations sont étroitement dépendantes de la nature du contexte.

En première partie de la synthèse phénoméno-structurale, soit lors de la synthèse formelle, trois unités significatives ont été retenues de par la constance avec laquelle elles sont apparues. Premièrement, les représentations des divinités arborent toutes un caractère fortement symbolique. Deuxièmement, elles sont presque toutes de nature anthropomorphe<sup>2</sup> et la plupart du temps sexuées. Troisièmement, étant marqué par le statisme, la stabilité, la symétrie, l'équilibre, la netteté des formes et la position frontale des personnages représentés, l'ensemble des représentations renvoie à la notion globale d'équilibre. Cette dernière particularité plastique est d'autant plus marquée lorsque l'on compare les oeuvres d'art sacré étudiées aux images dites profanes qui leur sont contemporaines. De toute évidence, la question de l'équilibre, bien que présente, est beaucoup moins apparente chez ces dernières.

---

<sup>1</sup> Comme nous l'avons démontré lors des trois dernières analyses, l'image du Christ, en moins de 500 ans, s'est constamment modifiée en Italie.

<sup>2</sup> Dans le cas de l'oeuvre aborigène australienne, qui ne représente pas de façon explicite une figure humaine, il est à noter que l'anthropomorphisme est cependant allusif dans la signification que l'artiste donne à sa peinture.

Le caractère symbolique des oeuvres, la nature anthropomorphe des divinités représentées et l'apparence fortement équilibrée des compositions forment donc la triade d'éléments qui permettra en grande partie de définir la structure fondamentale des représentations sacrées.

Le rapprochement entre les divers milieux de production à l'étude a été difficile à établir de façon précise, notamment en raison du caractère souvent conjectural des sources historiques disponibles. Néanmoins, la synthèse contextuelle a permis d'associer d'une manière relative certains milieux de production. C'est le cas de l'Australie aborigène, de l'Amérique du Sud pré-incasique et de la Polynésie aborigène qui présentent d'une manière globale des similitudes en raison de la grande importance que leurs sociétés respectives semblèrent accorder au milieu naturel. Nous avons pu également relever des analogies entre le classicisme grec et la Renaissance italienne qui offrent des tendances communes à l'égard de l'intérêt suscité au cours de ces périodes par la pensée humaniste.

Cependant, après avoir mis en relation les analyses d'éléments formels plus ou moins isomorphes et les contextes de production, nous ne pouvons de façon significative associer tel contexte à tel type de représentation, mis à part certains détails<sup>3</sup> dont il est difficile de tenir compte. Conséquemment, un événement particulier, comme la guerre ayant principalement

---

<sup>3</sup> Nous avons notamment remarqué que les peuples de l'Amérique du Sud pré-incasique et de la Polynésie aborigène représentèrent leurs dieux de façon isomorphe (allure monolithique, station debout et bras repliés sur le ventre des personnages représentés). Or, ces deux contextes de production accordèrent pareillement une grande importance à la nature et, de surcroît, leur équilibre socio-politique était acquis de la même façon, soit par le biais de la force. Par ailleurs, un lien peut également être établi entre la Grèce antique et l'Italie de la Renaissance qui furent particulièrement intéressées par le pouvoir de la raison humaine et qui présentèrent toutes deux des divinités très humanisées.

éprouvé la Polynésie aborigène et l'Occident au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle n'a pas conduit à la représentation d'une divinité similaire. Or, malgré que le nombre d'oeuvres analysées soit peu élevé et qu'il ne justifie pas le rejet catégorique de la précédente proposition, cette dernière demeure douteuse comme nous le verrons lors de l'interprétation des résultats.

## B. Interprétation des résultats

Il est nécessaire de rappeler que le but de la recherche était double. D'une part, l'étude visait à démontrer que l'oeuvre d'art peut constituer une source estimable de renseignements en sciences humaines, notamment en psychologie, en anthropologie et en sciences de la religion, et, d'autre part, elle avait pour objet de préciser, par le biais de l'analyse phénoméno-structurale de l'art sacré, la ou les fonctions sociales du mysticisme afin de définir ultérieurement s'il y a équivalence fonctionnelle entre la pensée mystique infantile et le mysticisme religieux. A cet effet, l'hypothèse que nous avons formulée était la suivante: il y a analogie fonctionnelle entre la croyance religieuse adulte et le mysticisme enfantin. Cette proposition était liée à une série de questions corollaires qu'il nous restait à vérifier à partir de l'analyse phénoméno-structurale de la représentation plastique du divin. Au nombre de trois, ces questions s'enchaînaient comme suit: 1) Y a-t-il une corrélation entre les modalités formelles et conceptuelles de la représentation plastique du divin et la nature du contexte dans lequel cette représentation a été élaborée? Subsidiairement, 2) des contextes analogues ou relativement analogues conditionnent-ils des modes de représentation isomorphes ou relativement isomorphes du divin? 3) Enfin, l'image du divin consiste-t-elle en une symbolisation du rapport entre la société et le contexte dans ce que ce rapport peut représenter de plus équilibrant? Par conséquent, l'analyse phénoméno-structurale de la représentation plastique du divin permettrait-elle d'identifier le type d'équilibre qui est recouvert à travers le mysticisme religieux et qui est formulé par le biais de l'objet divin représenté? En pouvant répondre par l'affirmative à ces questions, il serait permis de croire que l'activité religieuse est bel et bien orientée et fonctionnelle en étant conditionnée par des facteurs motivants procédant essentiellement d'un besoin d'adaptation.

Les résultats de nos analyses tendent à confirmer l'hypothèse voulant qu'il y ait effectivement équivalence fonctionnelle entre la pensée mystique infantine et le mysticisme religieux. La discussion qui suit fait état des conclusions que nous sommes en mesure de tirer à partir de l'ensemble des analyses.

Question n°1:

Les conclusions obtenues pour chacune des oeuvres étudiées démontrent que les représentations du divin sont étroitement liées à leurs contextes de production. De même que l'image du dieu est corrélative à la religion, nous pouvons en déduire que cette dernière est liée en grande partie à la nature du milieu dans lequel elle est vécue et qu'elle ne doit donc pas être perçue comme un comportement fixe et fermé, indépendant du réel. Si nous ne nous en étions tenu qu'aux représentations plastiques d'êtres divins pour parvenir à une telle conclusion, notre position aurait été très discutable. Il n'en fut rien puisque, à l'instar des représentations hiératiques, la religion est apparue au cours des descriptions contextuelles de chacune des oeuvres comme étroitement liée au milieu dans lequel elle s'inscrivait. Ce fait a d'ailleurs été clairement démontré au cours des trois dernières oeuvres analysées appartenant à une seule et même religion.

Question n°2:

Il s'avère difficile voire irraisonné de tirer des conclusions péremptoires concernant la deuxième question. Fondamentalement, cette difficulté à établir une corrélation suffisante ne résulte pas, comme nous aurions pu le supposer au départ, du nombre restreint d'oeuvres analysées mais elle découle d'abord de la formulation incomplète de la question interdisant de la sorte toute généralisation. D'une manière maladroite,

nous n'avions considéré que le rôle exclusif du contexte sur le développement de la représentation du divin sans tenir compte des structures individuelles ou sociales par lesquelles le contexte est forcément appréhendé. De fait, un événement spécifique ne peut influencer d'une manière univoque sur les individus ou la société puisqu'il est assimilé par des structures différentes, bien que parfois voisines; on se rappellera en effet que chaque structure est tributaire d'une genèse qui lui est propre et qui la conditionne. Conséquemment, dans le cas de la deuxième question, tout déterminisme constituerait une erreur évidente de raisonnement. Il convient donc de considérer les analogies répertoriées en cours d'analyse non pas comme les conséquences uniques et directes des propriétés contextuelles mais plutôt comme le résultat d'un mode d'assimilation apparenté. En outre, ce fait était l'idée voulant que l'objet particulier de notre recherche soit nécessairement abordée dans le sens d'une étude de la motivation et dans une optique historique.

Question n°3:

L'élaboration de la structure fondamentale de la représentation plastique du divin est effectuée au sein de la troisième question. C'est à partir de la triade d'unités significatives répertoriées en première partie de la synthèse phénoméno-structurale que nous sommes en mesure d'élucider la fonction sociale du mysticisme. Ces unités ou constantes significatives nous ont permis de comprendre que le dieu, objet de la croyance religieuse, procure au dévot la possibilité d'ordonner sa réalité et ainsi d'équilibrer ses rapports avec le monde qui l'entoure. Conséquemment, elles nous permettent de mettre en relief l'analogie que présente le mysticisme et la pensée représentative en ce qui a trait à leur fonction adaptative. Voyons brièvement ce que chacune des constantes répertoriées apporte d'essentiel à l'image du divin.

### Anthropomorphisme

Pourquoi, dans presque tous les cas étudiés, le divin est-il représenté sous la forme humaine? De même, pour quelle raison chacune des grandes religions (Christianisme, Bouddhisme, Hindouisme et Islamisme) a-t-elle comme principal objet de dévotion un être de nature humaine? Pouvons-nous établir un lien entre ces deux phénomènes?

De toute évidence, la croyance religieuse ne peut se rapporter qu'à un concept. Il apparaît nécessaire pour le dévot de concrétiser sa foi dans une réalité palpable avec laquelle il peut établir une relation. N'est-il pas en effet plus rare de voir un croyant prier directement un dieu absolu que l'être de nature humaine qui le représente? L'histoire des grandes religions est celle de Jésus, de Bouddha, de Mahomet, etc. qui sont tous des êtres humains et non des entités purement transcendantes. Somme toute, pour la majorité des croyances religieuses, le divin n'est jamais représenté comme une réalité posée totalement en dehors de ce qui est humain. Il apparaît comme un point milieu ou un pont entre l'être humain et le transcendant.

A l'égard de la représentation plastique du divin, l'anthropomorphisme serait en partie issu du désir du croyant de visualiser l'objet de sa dévotion dans une forme qu'il est en mesure de reconnaître mais elle lui permettrait également de conférer à l'idée du sacré une existence propre et autonome, soit de lui donner une valeur réelle, afin qu'il soit en mesure d'établir une relation avec l'objet de sa dévotion. Or, ce fait nous amène à constater une analogie substantielle entre la représentation et le mysticisme. Dans le cas de la représentation, il y a construction d'un invariant qui est l'objet représenté et dans le cas du mysticisme, l'invariant construit est la divinité. L'anthropomorphisme pourrait donc

être perçu comme une forme de pensée analogique rapprochant ainsi le mysticisme religieux de la pensée symbolique enfantine de par sa fonction adaptative.

En considérant de façon globale les observations précédentes, on remarque que la représentation du divin pourrait constituer une forme d'autoportrait social. En effet, les images des divinités analysées ont toujours pu être associées à l'image des sociétés qui leur donne forme. Par conséquent, ne faudrait-il pas percevoir dans le caractère anthropomorphique du divin un lien avec la pensée symbolique de l'enfant selon laquelle il projette sa propre identité dans l'objet qu'il représente?

#### Symbolisme

Le caractère symbolique de la représentation plastique du divin comporte deux aspects, l'un formel et l'autre conceptuel.

Comme pour l'anthropomorphisme, le symbolisme est synonyme d'invariant. En effet, comme chacun le sait, la représentation idéalisée d'une chose est plus stable que la chose elle-même. On comprend alors les raisons qui motivent le croyant à utiliser le mode d'expression formel symbolique ou archétypal dans ses tentatives pour représenter le divin. Il confère ainsi au divin une valeur d'invariant de manière à s'assurer un certain équilibre en créant un objet de dévotion ayant une valeur permanente.

Dans un autre ordre d'idée, l'observation des caractéristiques symboliques de la représentation plastique du divin ont permis à nouveau d'établir une analogie entre le mysticisme et le phénomène de la représentation tel qu'il opère au sein de la pensée symbolique de l'enfant. En effet, dans les deux cas, les symboles sont fonctionnels puisqu'ils sont fortement investis des valeurs inhérentes aux sujets qui les

formulent. Les formes de représentation symbolique actualisées tant chez l'enfant que chez le croyant adulte dénotent d'une évidente confusion entre l'individu et le monde qui l'entoure se traduisant par une forte assimilation du réel aux schémas fournis par l'expérience individuelle. Or, tout comme l'animisme, l'artificialisme et le réalisme enfantin, le mysticisme religieux apparaît bien comme une "assimilation du réel aux intérêts propres et expression du réel grâce à l'emploi d'images façonnées par le moi".<sup>4</sup> La nature des symboles que l'on retrouve dans les représentations plastiques du divin en font foi. Citons notamment le cas de la représentation pré-incasique où l'aspect sévère caractérise l'image du dieu. Nous pouvons supposer que cette représentation symbolique résulte des intérêts sociaux qui sont fortement modelés par la question du rapport de force résultant des luttes incessantes pour la possession et le maintien des territoires vitaux. A cet effet, il est à noter que la nature des symboles utilisés dans toutes les représentations analysées apparaît toujours comme la transposition imagée du facteur pouvant garantir le meilleur équilibre social. De manière analogue, au niveau de l'ontogénèse, l'enfant se représente Dieu à partir de ce qui peut constituer pour lui la meilleure assurance de stabilité. Par exemple, il utilise fréquemment l'image de son parent préféré pour visualiser l'Absolu<sup>5</sup>.

### Equilibre

La notion d'équilibre, exprimée à travers les représentations analysées, constitue sans doute la clef permettant de mieux comprendre les deux unités significatives

---

<sup>4</sup> Jean Piaget, La Psychologie de l'intelligence, op. cit., p. 137.

<sup>5</sup> cf. André Godin et Monique Hallez, "Parental Images and the Divine Paternity", loc. cit.

précédentes et de les agencer dans un tout cohérent de manière à formuler la structure fondamentale de la représentation plastique du divin.

Nous remarquons que le mode de représentation du divin fait toujours ressortir l'idée d'équilibre. Il est intéressant de noter que, à l'instar de l'anthropomorphisme et du symbolisme, l'équilibre permet la création d'invariants. De fait, il y a élaboration de quelque chose de permanent qui doit répondre le plus justement possible au type d'adaptation nécessaire à l'équilibre d'une société ou d'un sujet donné et son milieu car, rappelons-le, il y a adaptation lorsque l'organisme se transforme en fonction du milieu et que cette transformation a pour effet un accroissement des échanges entre le milieu et lui, favorables à sa conservation. Il y aurait donc transformation de la mystique et de ses modes d'expression parce qu'elle doit toujours garder son équilibre. Si des événements remettent en cause l'équilibre de l'individu ou de la société ou si, simplement, la mentalité sociale évolue à l'intérieur d'elle-même, la mystique est appelée à se transformer puisque l'équilibre est dérangé et l'adaptation s'effectue de manière moins efficace. On peut alors saisir pourquoi l'image du divin se transforme au fil du temps et combien il est important de l'interpréter dans sa dimension historique.

L'équilibre inhérent au mysticisme s'apparente au processus d'équilibration qui s'effectue entre l'assimilation et l'accommodation au sein des invariants fonctionnels du développement. Comme nous l'avons exposé au cours du deuxième chapitre, c'est ce processus d'équilibration qui amène l'enfant, au terme de la période sensori-motrice, à passer d'une intelligence exclusivement pratique à une intelligence conceptuelle. Plus spécifiquement, c'est au cours de cette phase que la pensée symbolique ou représentative apparaît et qu'elle permet à l'enfant de formuler des invariants sous la forme de

représentations qui, en retour, lui facilitent une meilleure adaptation.

A partir de l'analyse des trois constantes de la représentation plastique du divin, il nous semble maintenant possible d'établir un lien entre la pensée représentative et le mysticisme. Fondamentalement, ces deux phénomènes présentent en apparence une fonction adaptative analogue. Le mode de représentation du divin laisse supposer, qu'à l'instar des mécanismes ayant favorisé la naissance de la pensée représentative, le mysticisme permet à l'être humain de demeurer en équilibre dans un univers qui le dépasse et qui lui demande un effort d'accommodation incommensurable. Par la formulation d'un invariant (le transcendant concrétisé dans l'idée du divin) le croyant équilibre par procuration ses rapports avec l'univers qui l'entoure. Ainsi, le mysticisme serait une forme de représentation dans sa structure de par sa fonction adaptative. Toujours liées aux intérêts des sociétés qui leurs donnent formes, les religions résulteraient, comme c'est le cas pour la pensée symbolique infantile, d'un besoin d'adaptation ou d'équilibre. Permettant de structurer la réalité et de l'ordonner et ainsi aider le moi à se reconnaître, elles rendraient possible la construction d'invariants par lesquels l'individu et la société demeureraient en accord avec l'existence. Ce qui justifie la forme prise par la représentation de la divinité serait donc issu de la nature du sujet ou de la société et de ses besoins en réponse à la nature du milieu ou du contexte dans lequel il évolue<sup>6</sup>. Or, après avoir procédé aux analyses et à la synthèse des représentations du

---

<sup>6</sup> A titre d'exemple, notons que la représentation plutôt monolithique du divin coïncide généralement avec un besoin d'unité sociale au niveau du contexte de production. Parallèlement, en ce qui a trait au culte, le besoin d'unité sociale peut également conduire à la consolidation de la croyance monothéique comme nous l'avons vu pour l'Eglise chrétienne médiévale et baroque.

divin, il faut considérer ces dernières comme l'expression imagée et symbolique d'une perception: celle d'une société à l'égard de son milieu. Elles nous indiquent ce qui, pour chacun des contextes socio-culturels à l'étude, constitue le plus important facteur de régularisation ou ce qui permet le mieux de demeurer en accord avec le milieu.

La synthèse des analyses formelles vient appuyer les conclusions tirées de chacune des oeuvres en ce qui a trait au rôle adaptatif du mysticisme. A partir des trois unités significatives apparues le plus fréquemment dans les grilles structurales, nous sommes en mesure de définir une structure fondamentale: la représentation de la divinité consiste en une personnification symbolique de ce qui est interprété par la société comme étant le plus important facteur d'équilibre. De cette façon, la représentation du divin met en relief l'idée de la construction d'invariants qui est réalisée à travers chacune des trois unités significatives précédentes. Dans tous les cas, il y a création de quelque chose de permanent qui réponde le plus justement possible au type d'adaptation nécessaire à l'équilibre d'une société. Ainsi, la croyance religieuse, concrétisée à travers l'objet divin, permettrait de structurer la réalité afin de favoriser l'adaptation. Elle s'apparente de la sorte aux motivations déterminant la pensée symbolique enfantine par laquelle l'enfant donne un sens à la place qu'il occupe dans l'univers. Le comportement religieux semble bel et bien "aussi pratique que le comportement technique, il assure comme celui-ci l'intégration de l'homme dans un monde qui le surpasse et avec lequel il négocie physiquement ou métaphysiquement".<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> André Leroi-Gourhan, Les Religions de la préhistoire, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 6.

## CONCLUSION

## A. La méthode d'analyse

Partant du postulat que l'analyse de la représentation plastique peut mener à la connaissance des structures psychiques individuelles et de la mentalité sociale, nous avons cherché à déterminer la ou les fonctions sociales du mysticisme à partir de l'étude de l'oeuvre d'art sacré. A notre sens, la méthode d'analyse phénoméno-structurale que nous avons adaptée à l'étude de l'oeuvre d'art guide favorablement l'intuition du chercheur. Elle nous a permis de dégager "l'intentionnalité" qui conditionne la pensée mystique. Nous croyons avoir établi que l'individu et les sociétés représentent le divin selon des intentions et des besoins particuliers résultant de la nature du rapport qu'ils entretiennent avec leur environnement. Conséquemment, nous pouvons penser que le mysticisme adulte est construit selon un principe analogue à celui du "mysticisme" enfantin.

Nous espérons avoir démontré que la représentation plastique constitue un précieux champ d'étude en sciences humaines, et qu'il aurait tout intérêt à être développé; à ce titre, notre modèle de l'expérience esthétique est prometteur. De toute évidence, suite aux résultats de notre étude, il semble plus commode d'aborder l'étude du phénomène mystique par le biais de l'oeuvre d'art que par l'observation directe des dogmes, des écrits religieux ou des pratiques cultuelles qui demeurent difficiles à circonscrire et à exposer dans toutes leurs dimensions. En outre, la méthode d'analyse proposée nous aide à préciser la place que l'oeuvre d'art occupe chez l'être humain. Elle nous amène à la déchiffrer de manière à faire ressortir les structures échappant à la conscience immédiate de l'artiste, ce que la plupart des méthodes d'analyse traditionnelles ne parviennent pas à élucider.

Il faut cependant admettre que notre méthode demeure encore imparfaite. L'adaptation de l'analyse phénoméno-structurale à l'oeuvre d'art comporte donc des lacunes, en particulier au niveau de la phase descriptive de l'oeuvre qui est peut-être trop conjecturale. Il en est de même pour la formulation souvent imprécise des unités et sous-unités structurales qui laisse sans doute une place trop importante à l'erreur de jugement; les sémioticiens de l'image seront sans doute les premiers à le remarquer. Par ailleurs, nous pouvons rétorquer aux censeurs intransigeants que le caractère eclectique de la méthode d'analyse phénoméno-structurale permet néanmoins à l'utilisateur d'auto-évaluer et d'auto-corriger son travail sans doute mieux qu'avec toute autre méthode. Partant, cette méthode a le mérite de pouvoir être utilisée par l'ensemble des sciences humaines. Elle encourage donc fortement le partage du savoir s'opposant ainsi à toute forme de sectarisme, fait inusité dans un monde qui tend toujours plus vers la spécialisation. Souvent loin d'être exhaustive, la spécialisation aurait d'ailleurs tendance à isoler tel ou tel domaine de la connaissance en perdant de vue leur interdépendance, leur corrélation et leur appartenance à la quête du savoir.

#### B. Le phénomène étudié: le mysticisme.

Notre propos consistait à décrire le phénomène mystique par le biais de la représentation plastique du divin afin de déterminer les fonctions sociales qui s'actualisent à travers le mysticisme.

Les résultats de nos analyses tendent à démontrer que c'est la nature des intentions et des besoins individuels et collectifs s'inscrivant dans une quête d'équilibre psychique qui détermine le mode d'élaboration conceptuel et formel de l'objet divin. De ce fait, nous avons pu établir des liens entre la pensée symbolique enfantine et le mysticisme religieux en particulier en

raison de leur rôle adaptatif analogue. Or, cette relation nous amène à soulever une importante question. Plus qu'un ascendant de l'ontogénèse sur la phylogénèse, ne pourrions-nous pas entrevoir la possibilité que le besoin d'équilibre, opérant au sein de la pensée mystique en général, résulte fondamentalement de structures inhérentes au code génétique? L'invariance qui est visée à travers le comportement mystique en tant que projet ultime est-elle de nature identique à la propriété téléonomique caractérisant la finalité de tout organisme vivant? La question relève maintenant des sciences naturelles, plus spécifiquement de la biophysique, et non plus des sciences humaines.

\* \* \*

Considérant l'ampleur du sujet et compte tenu des implications théoriques soulevées au cours de cette étude, la thèse ne se donnait pas comme objectif de répondre définitivement à la question traitée. Elle se voulait une ouverture sur de nouvelles avenues de recherches. A ce titre, il serait intéressant de poursuivre le questionnement à partir d'un corpus plus large et d'examiner le mysticisme non seulement sous l'angle de son fonctionnement mais également dans son processus de développement.

En définitive, nous espérons que notre recherche témoigne suffisamment de l'importance à accorder à l'étude de l'art en sciences humaines, ou à tout le moins à l'étude de l'art sacré en science religieuse.

## ILLUSTRATIONS

PLANCHE I

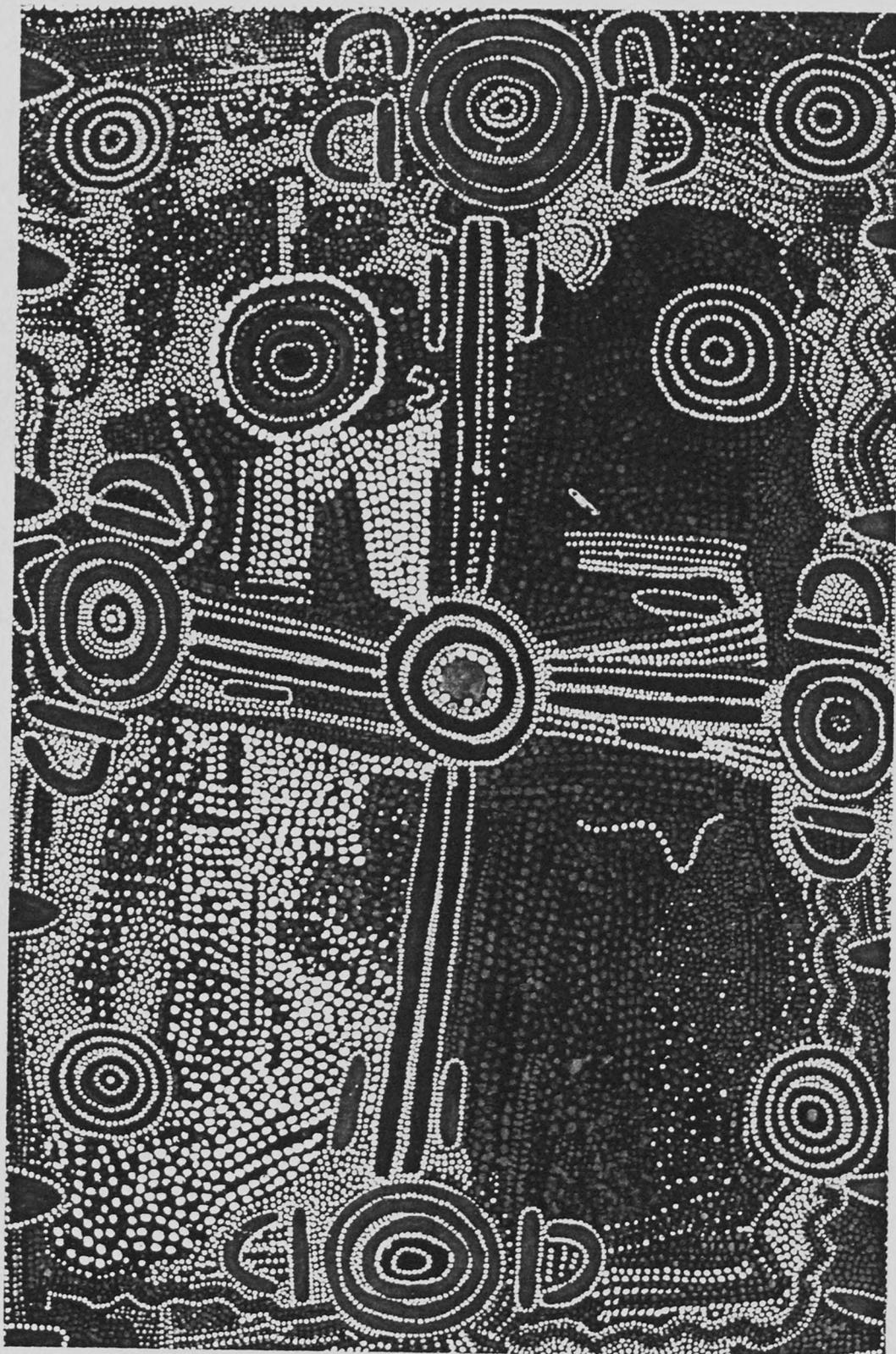
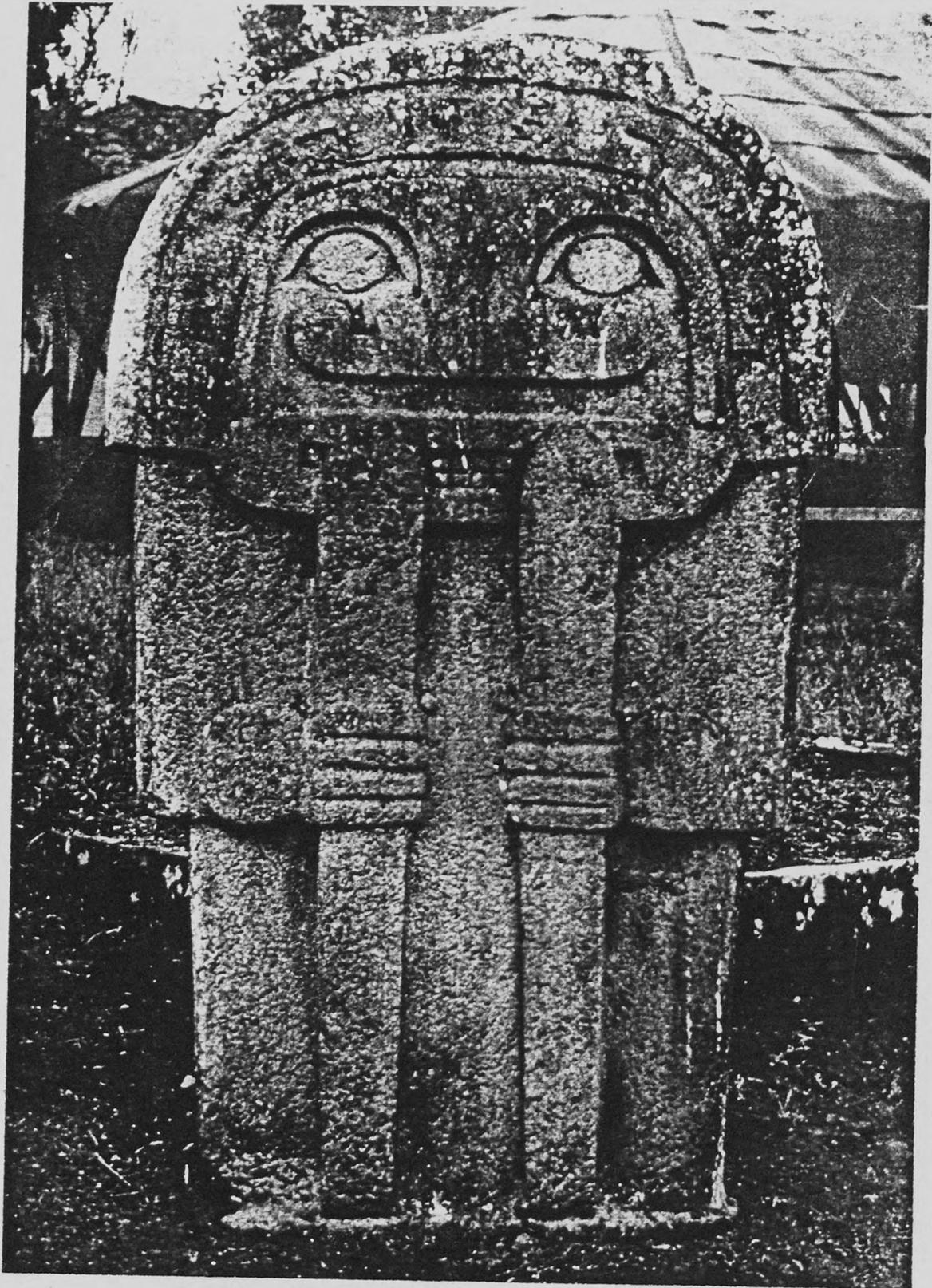


PLANCHE II



## PLANCHE III



PLANCHE IV



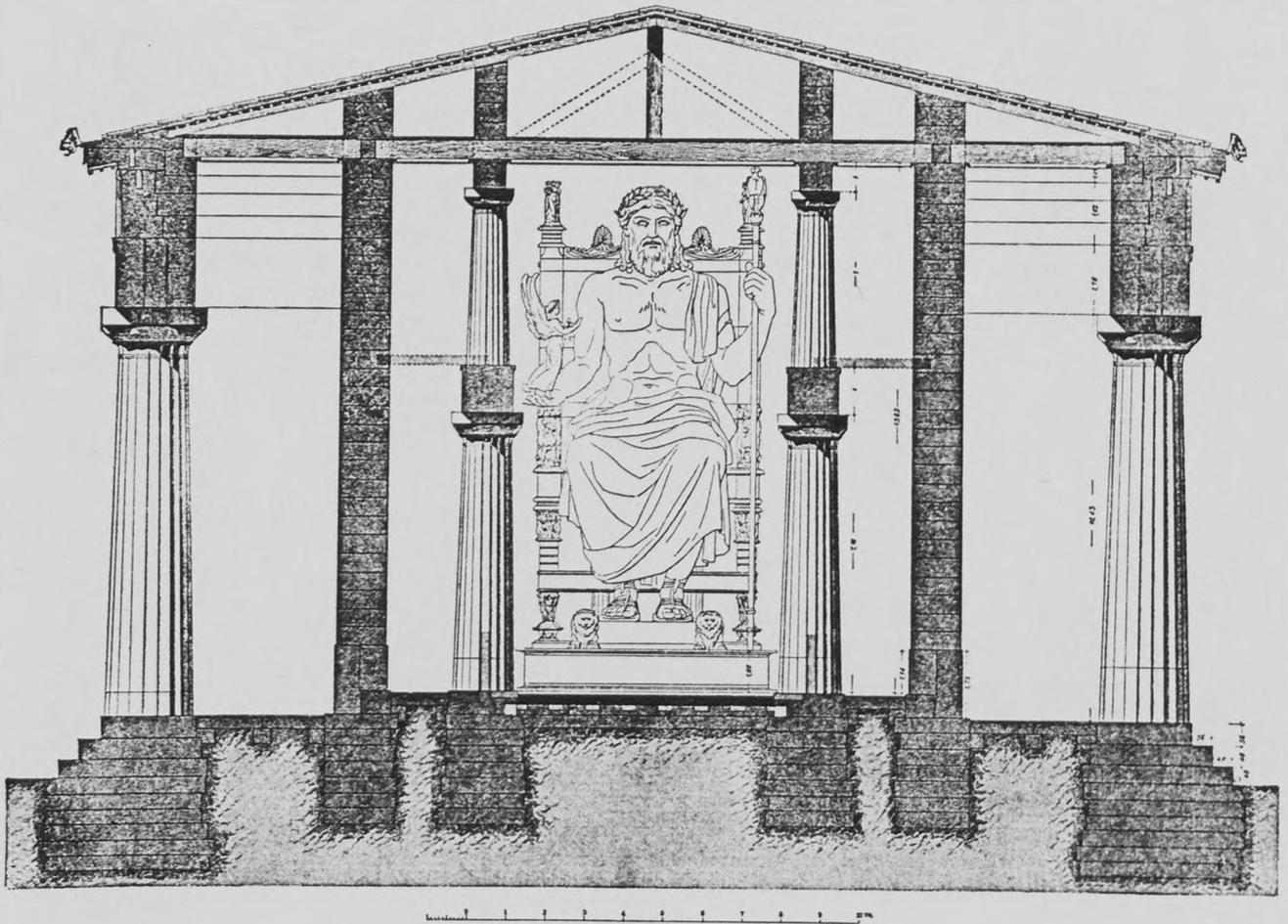
PLANCHE V



PLANCHE VI



PLANCHE VII



## PLANCHE VIII



Figure a)



Figure b)

## PLANCHE IX



Figure a)



Figure b)



figure c)

PLANCHE X



PLANCHE XI



Figure a)



Figure b)



Figure c)



Figure d)

## PLANCHE XII



PLANCHE XIII





PLANCHE XV



PLANCHE XVI

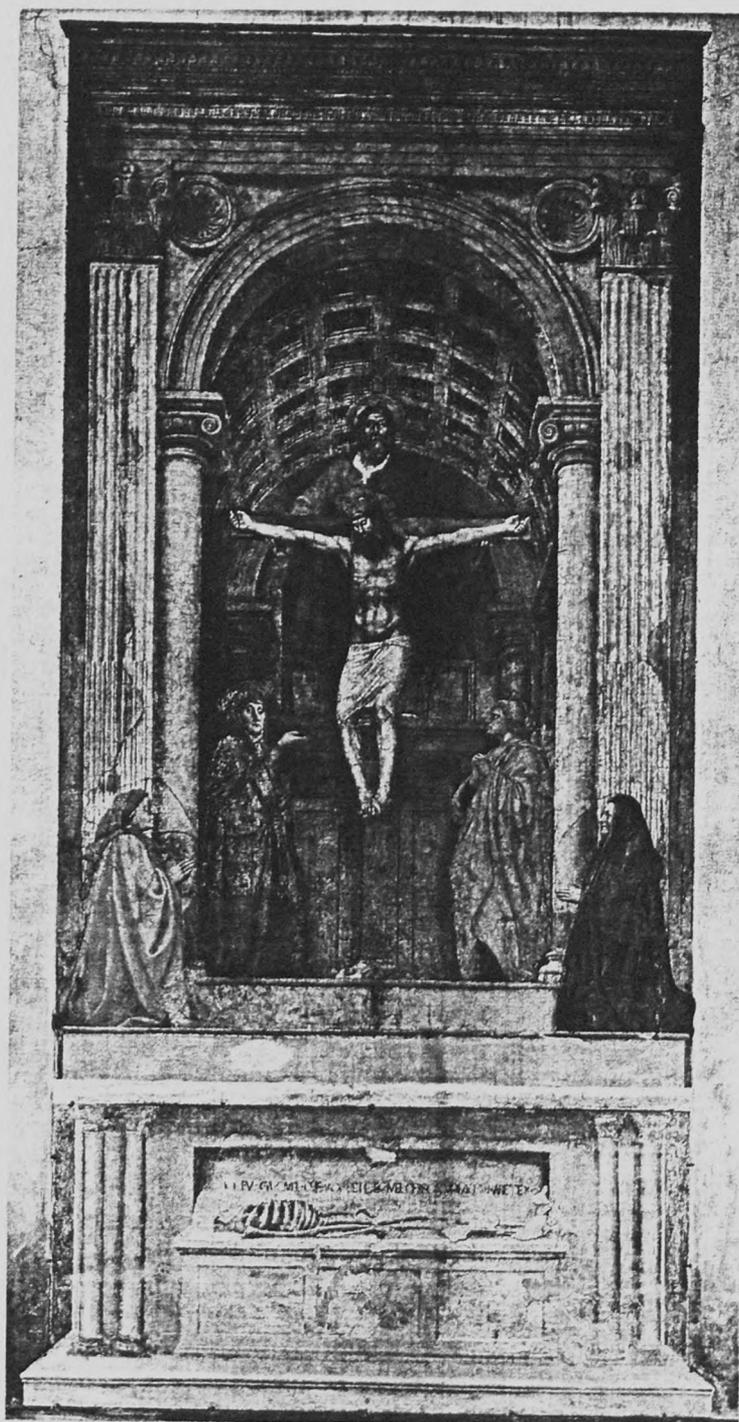


PLANCHE XVII



PLANCHE XVIII



Figure a)

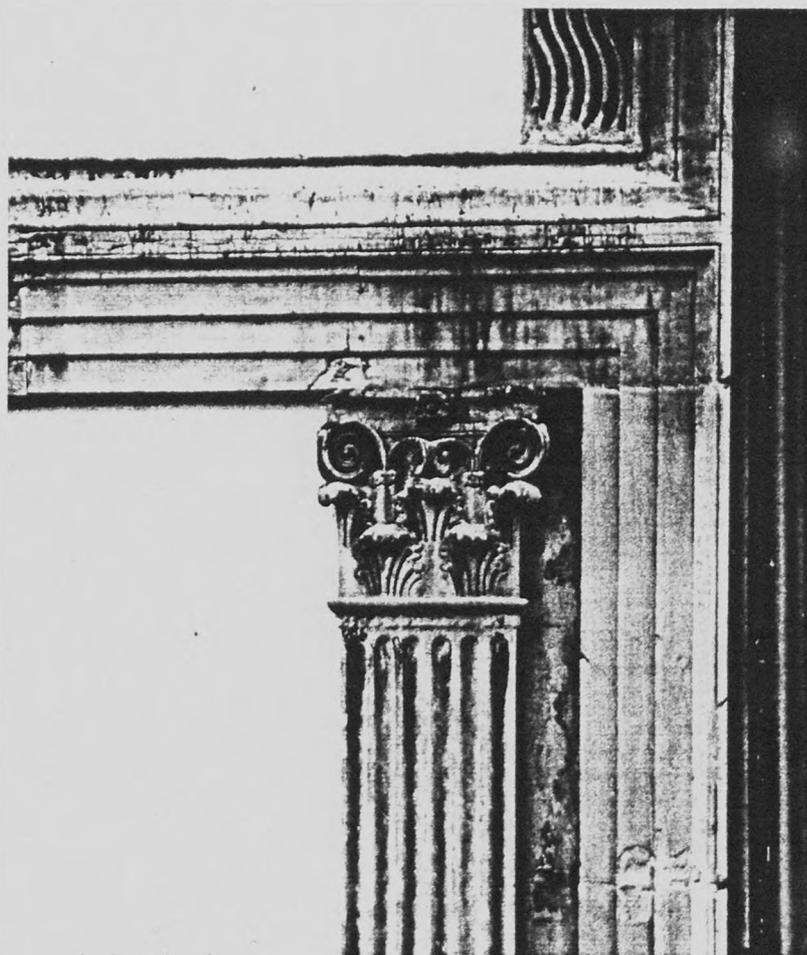


Figure b)

PLANCHE XIX



PLANCHE XX

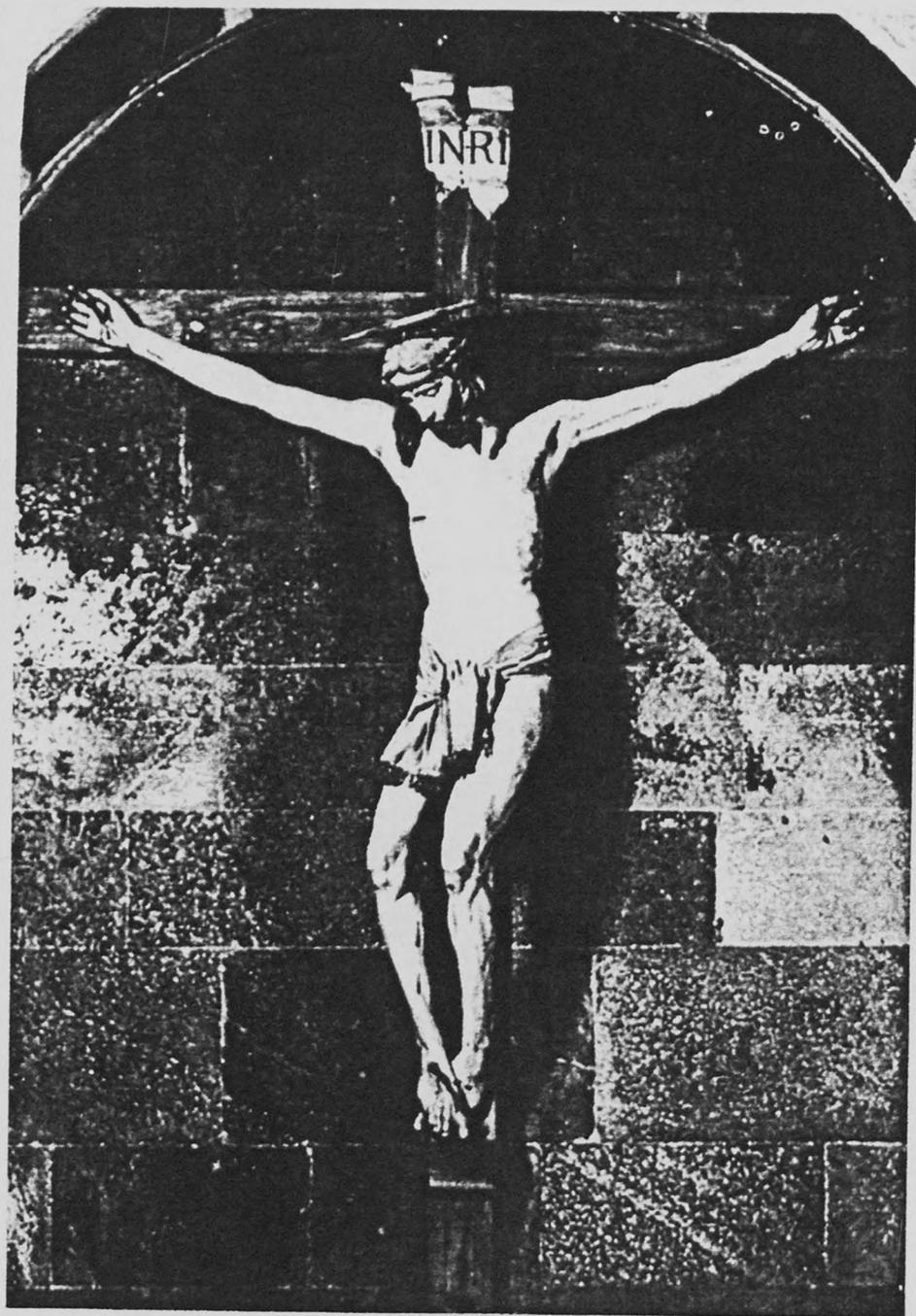


PLANCHE XXI

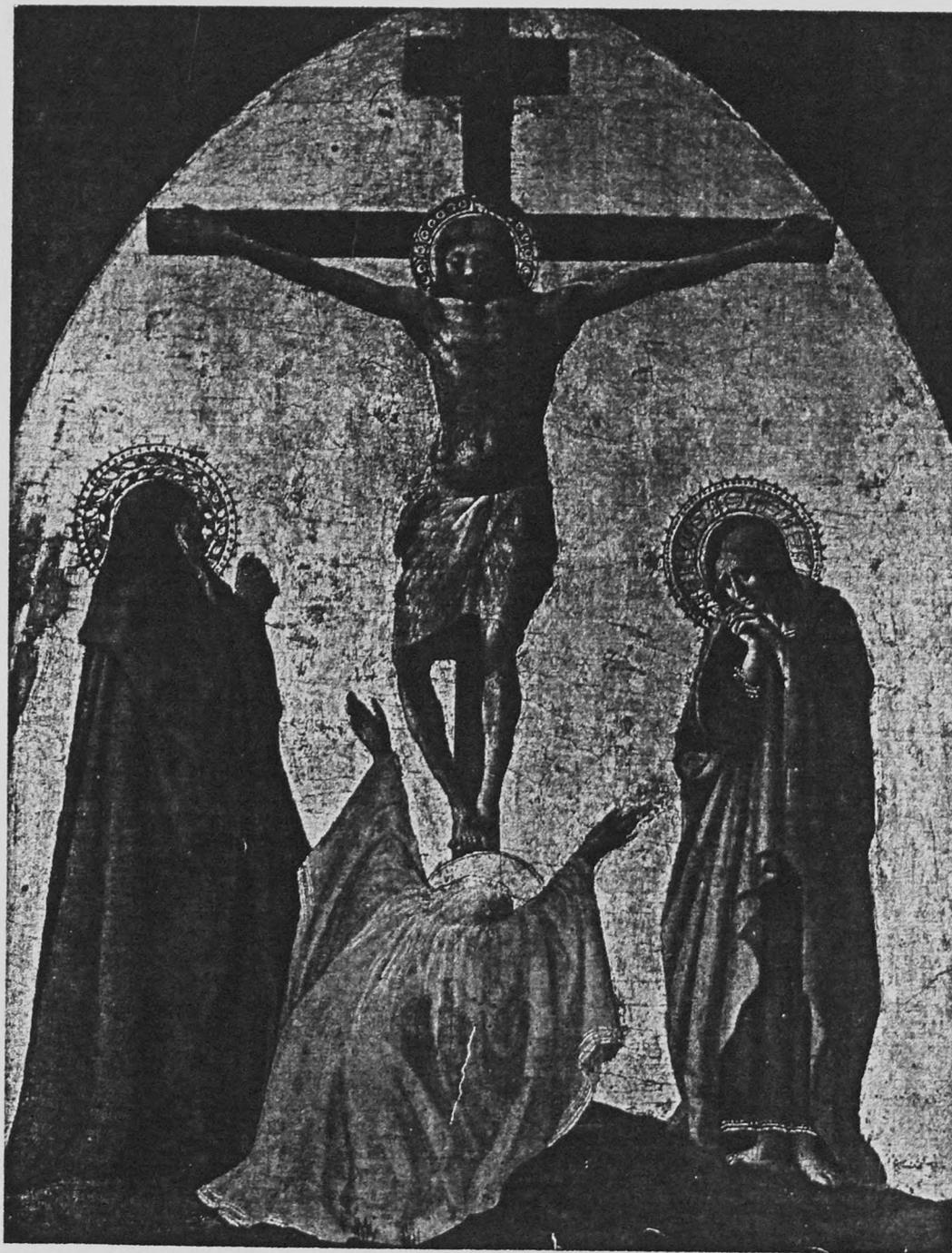


PLANCHE XXII

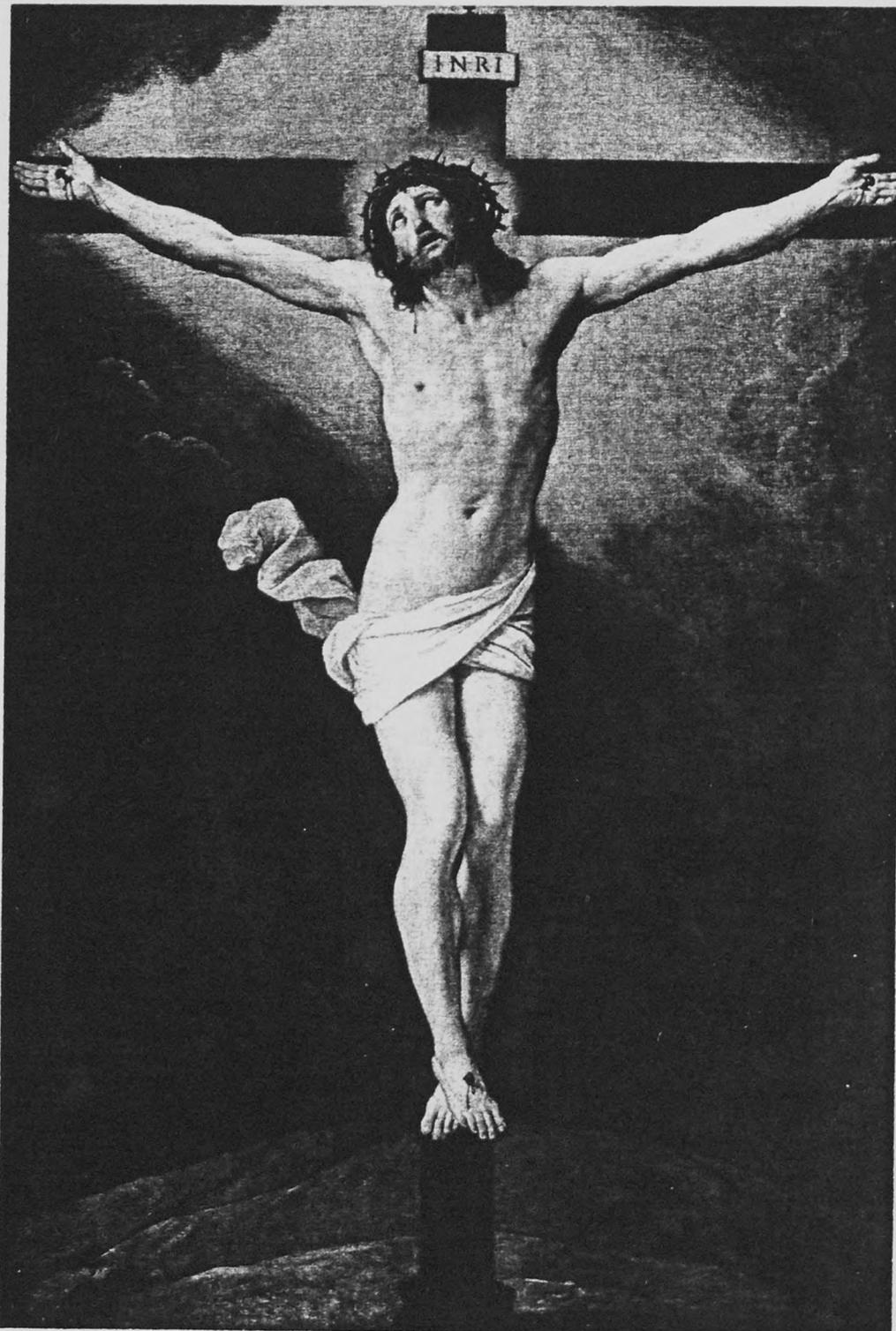


PLANCHE XXIII

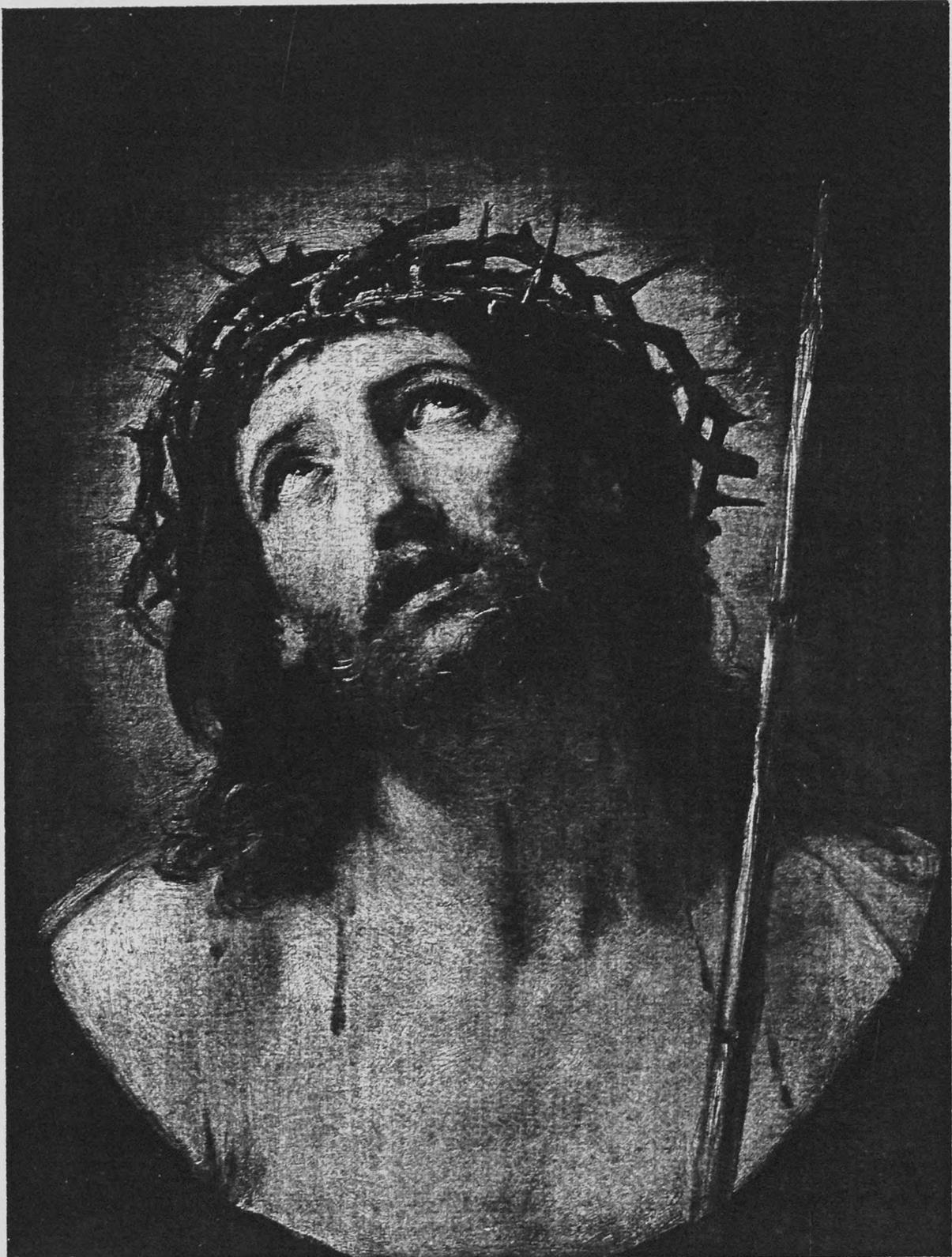


PLANCHE XXIV

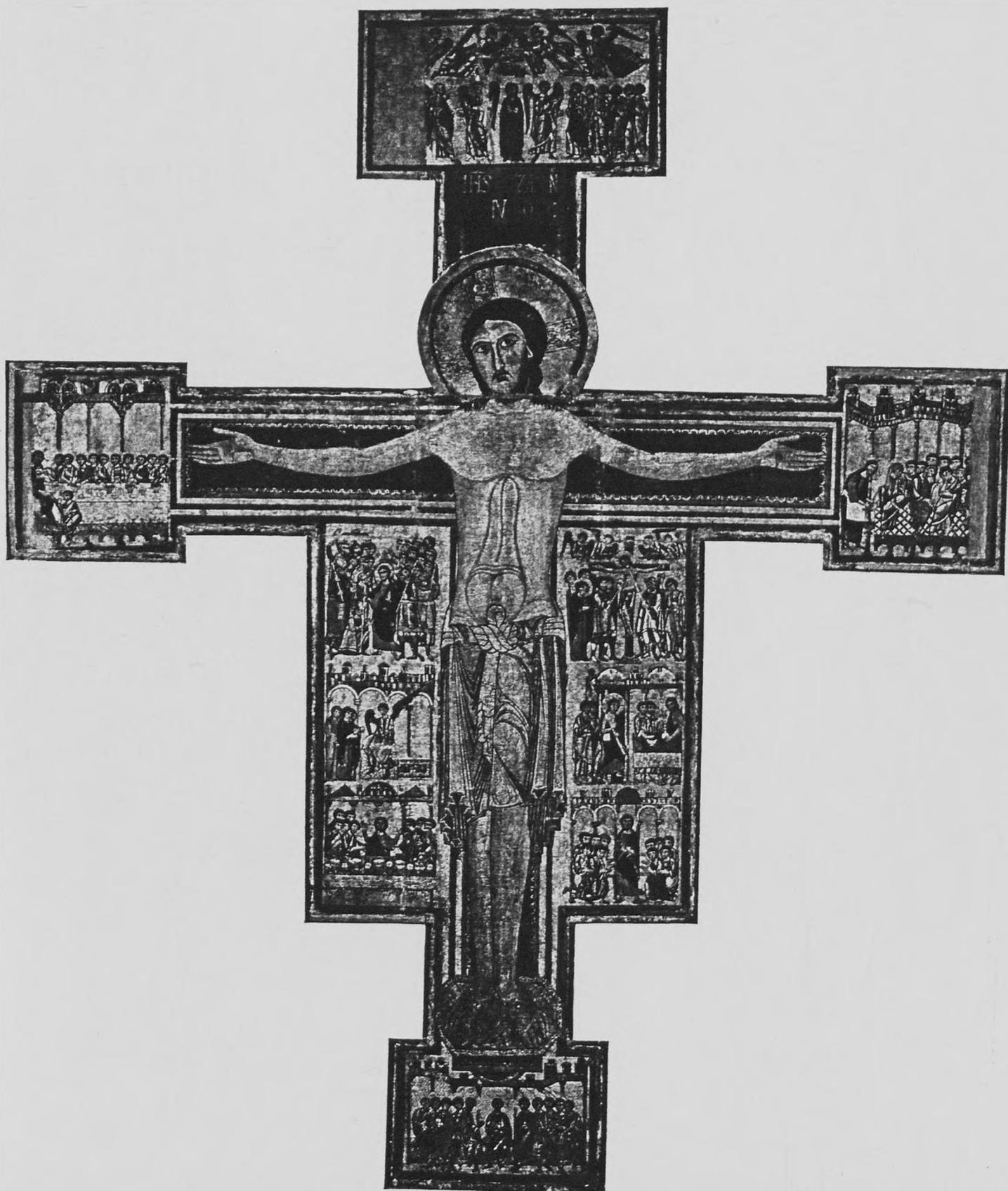
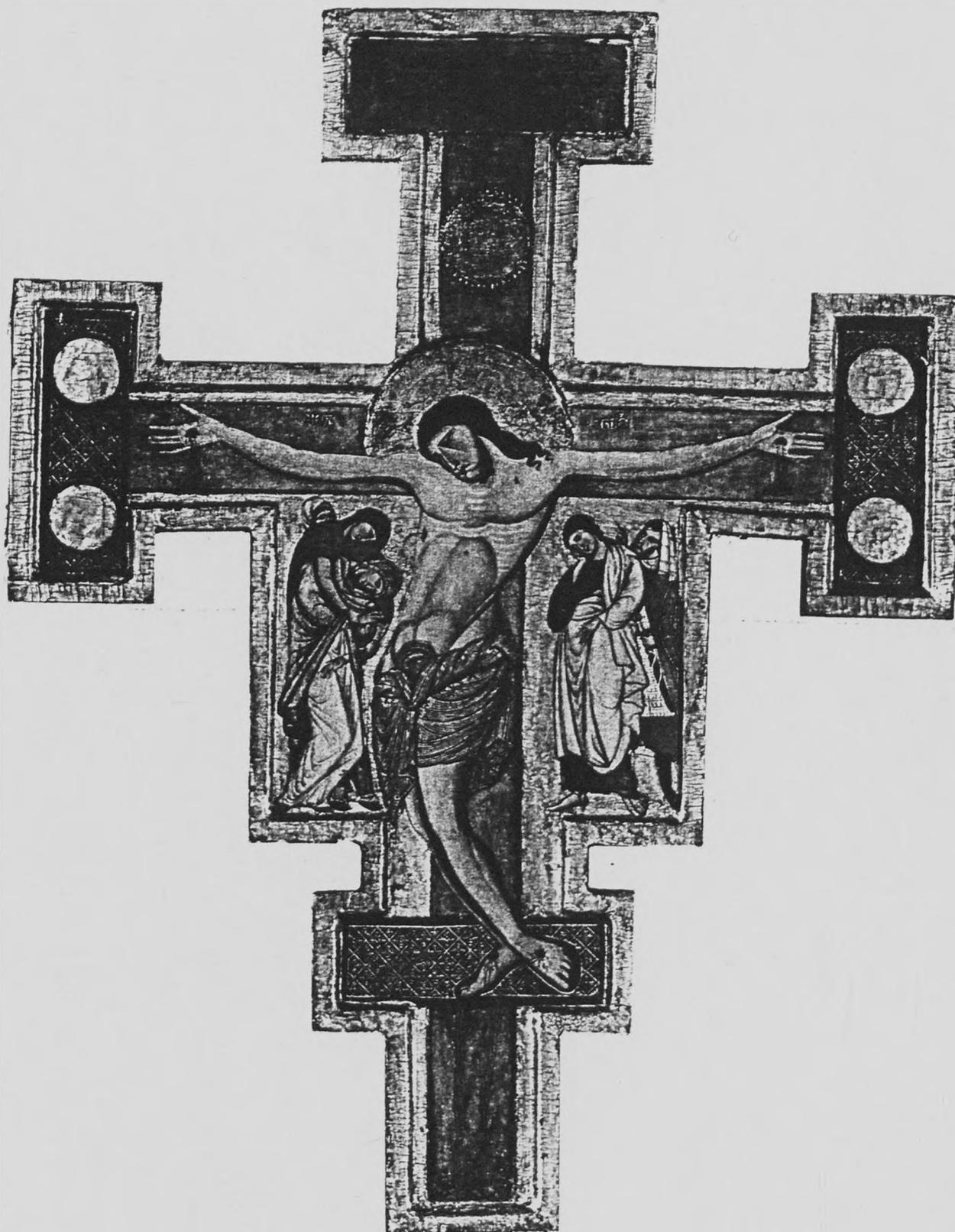


PLANCHE XXV



## PLANCHE XXVI

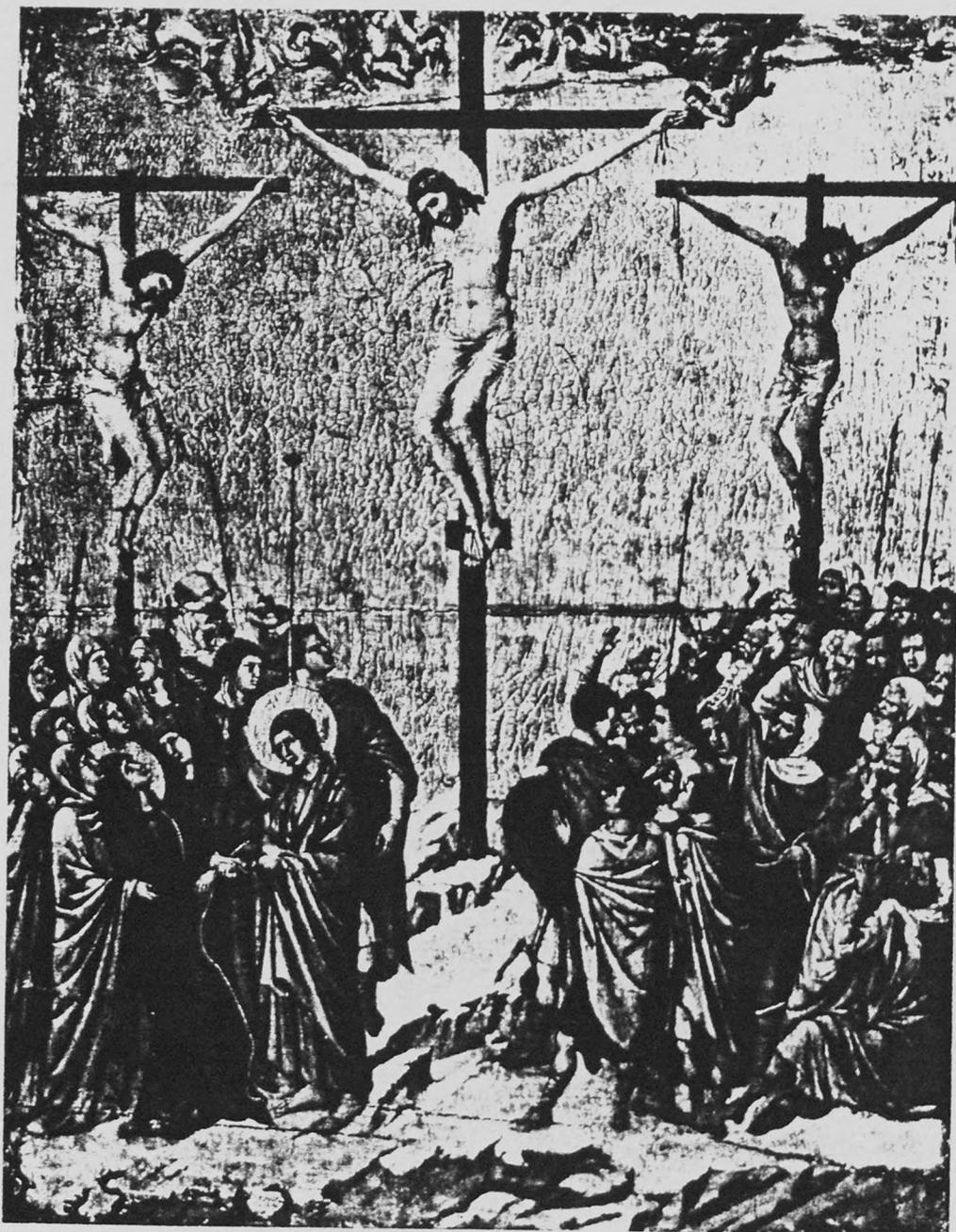
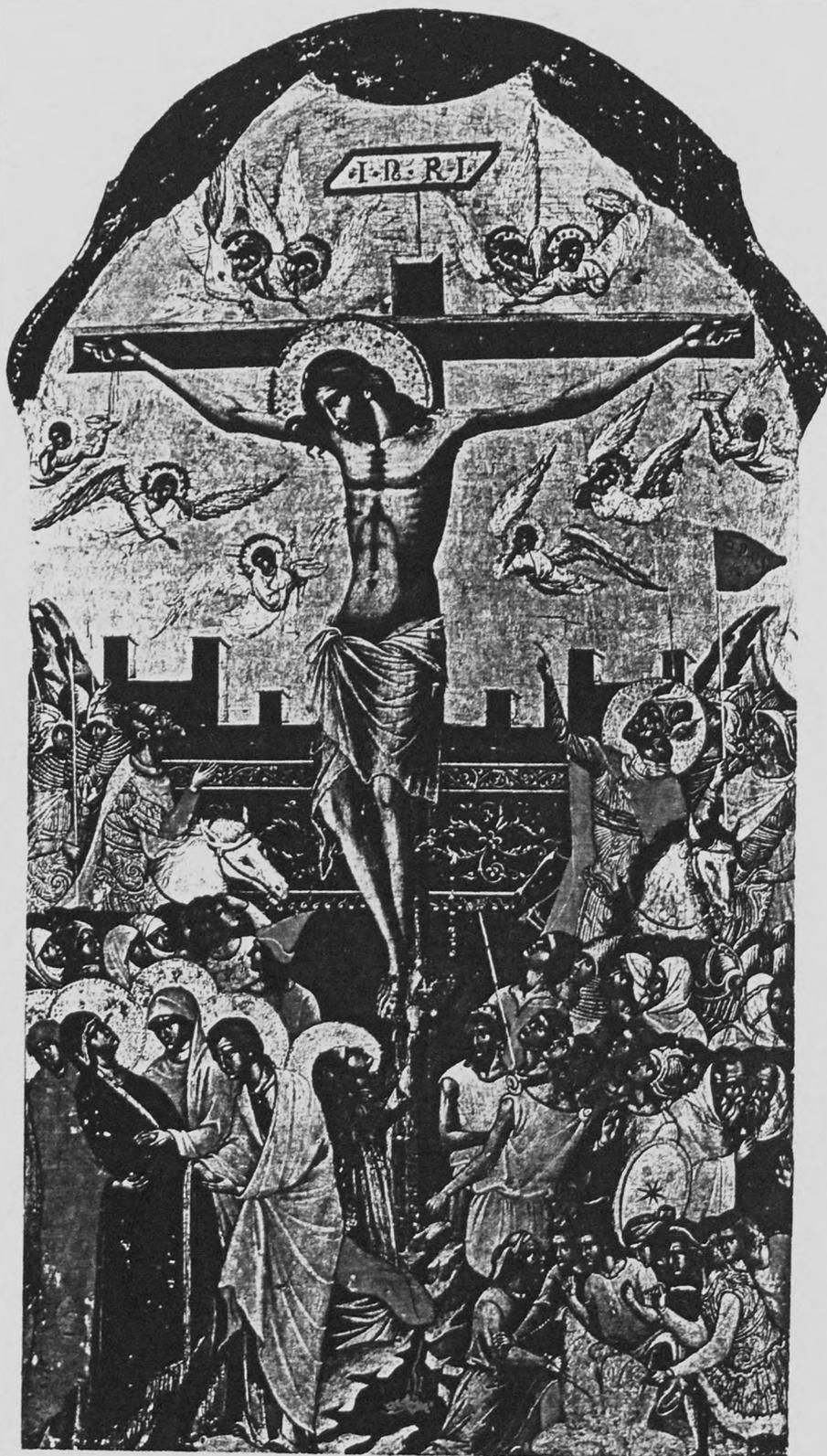
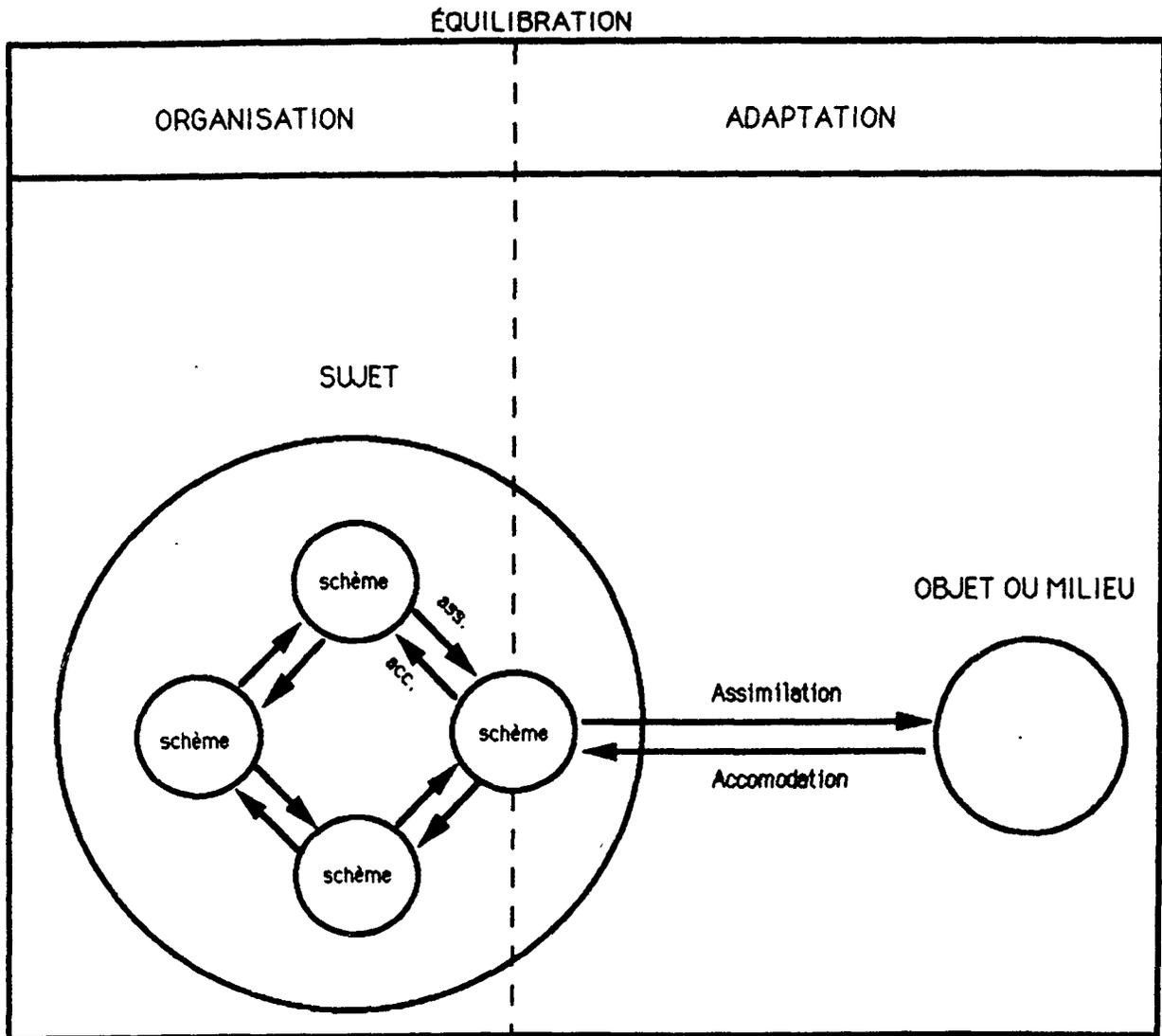


PLANCHE XXVII



APPENDICE A

**DIAGRAMME DES INVARIANTS FONCTIONNELS DU DÉVELOPPEMENT**



## APPENDICE B

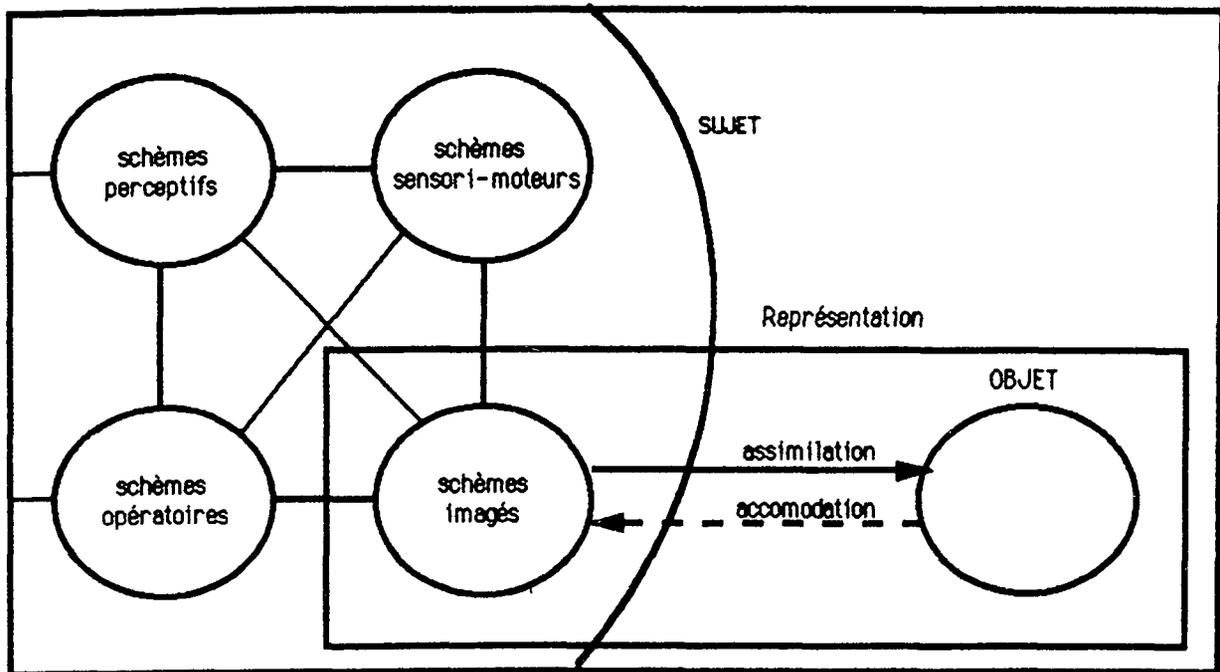
**SCHÉMA STRUCTURAL PARTIEL DE L'ACTIVITÉ COGNITIVE  
EN FONCTION DE LA NATURE DE L'ÉQUILIBRATION**

NATURE DE L'ÉQUILIBRATION	ACTIVITÉS RÉULTANTES		
+ Assimilation - Accomodation	Pensée symbolique	Jeu symbolique	Expérience esthétique (signes motivés = symboles)
= Assimilation = Accomodation		Préconcept intuitif	Opération de la vie courante
- Assimilation + Accomodation	Pensée rationnelle	Imitation représentative	Langage (signes arbitraires ou conventionnels)

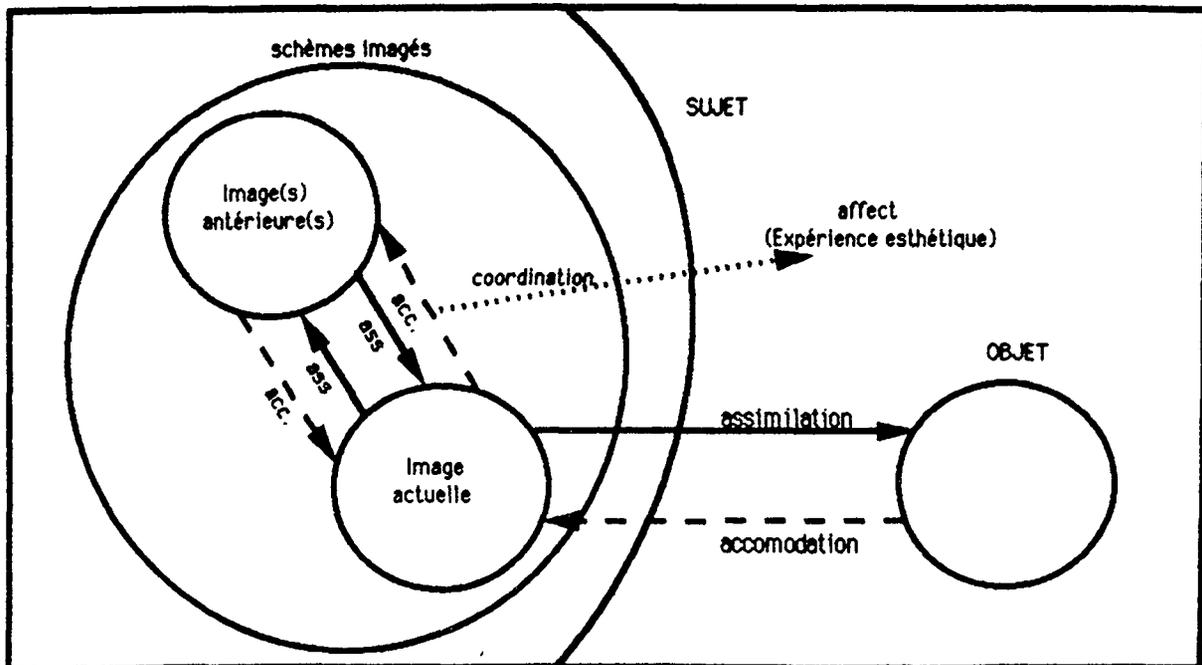
APPENDICE C

**DIAGRAMME POUR UN MODÈLE CONSTRUCTIVISTE DE LA FONCTION ESTHÉTIQUE**

**A) Plan d'ensemble**



**B) Plan détaillé**



## APPENDICE D

Analyse des réponses faites par un jeune garçon  
à trois planches du test projectif TAT  
selon les phases de la méthode phénoméno-structurale

**Récit obtenu à la planche n° 1**

La gravure représente un petit garçon assis à une table, l'air songeur, la tête entre les mains, devant lui sur le bureau un cahier de musique et sur le cahier un violon.

C'est un petit garçon qui s'appelle Paul, il aime beaucoup la musique, il est devant son violon, un peu penché, il rêve à l'avenir, il se voit dans une grande salle de théâtre, de concert, où se trouvent des quantités de spectateurs qui l'applaudissent, il voit toute sa carrière très belle, seulement il est un peu découragé parce qu'il doit étudier sa musique, et il n'a pas encore appris. Son maître ne veut pas qu'il aille trop vite, qu'il apprenne trop de choses à la fois. Mais il voudrait bien réaliser son rêve... Il réalisera son rêve car il va persévérer, il apprendra progressivement sa musique, il apprendra à connaître tous les auteurs, à jouer convenablement, parce que maintenant il est tout petit, il a à peu près dix ans. Quand il sera grand, il pourra bien jouer parce qu'il aura appris tous les signes de la musique, il aura beaucoup de succès parce que c'est un virtuose. Ses parents se sont aperçus qu'il avait des dons pour la musique, c'est pour cela qu'on va lui faire suivre des cours, qu'il apprend le violon qui est son instrument préféré.

**Récit obtenu à la planche n° 2**

Une personne, de dos, assise par terre, appuyée sur quelque chose : cette planche représente une porte ouverte. Une jeune fille s'y appuie, ou plutôt une femme. Elle a l'air très triste, la tête dans une de ses mains, la main droite. Elle pleure parce que son petit garçon est malade, parce qu'elle est désespérée. Son mari l'a quittée, elle est toute seule dans la vie. Elle doit travailler et elle ne peut pas payer le médecin parce qu'elle n'a pas assez d'argent, mais après un moment de désespoir, elle va se reprendre. Elle va travailler elle-même. Elle mettra son bébé qui sera guéri à la crèche, elle devra payer sa pension, elle travaillera. Par son courage, elle pourra élever son petit garçon et son mari qui aura été malheureux de l'avoir quittée reviendra, et la vie à trois reprendra.

**Récit obtenu à la planche n° 3**

La planche représente deux fiancés. La jeune fille a l'air de supplier son fiancé parce qu'il veut partir à la guerre, en Corée, il va partir, il est résolu et il part. Elle l'aime beaucoup et pour veiller un peu sur lui, elle, qui était prête à se marier et qui commençait des études d'assistante sociale continuera et puis reprendra la branche d'infirmière. Elle va aussi s'engager dans l'armée pour la Corée et va essayer de le sauver s'il est blessé. Elle a son diplôme. Elle l'a eu et alors une lettre lui est parvenue disant que son fiancé était mort. Elle est partie pour la Corée avec son uniforme d'infirmière et là elle s'est mise à sa recherche, il n'est pas mort. On lui avait donné de faux renseignements. Mais il est très gravement blessé et elle va forcer un médecin à faire une opération chirurgicale très grave, mais elle va le sauver grâce à son courage parce qu'elle a une très grande volonté et c'est elle qui le sauvera véritablement. Alors, en reprenant connaissance il verra sa fiancée auprès de lui et il réalisera ce qu'il a fait et il reviendra et il ne partira jamais plus et ils continueront leur vie ensemble qui avait si bien commencé et qui avait été divisée par cette volonté d'aller se battre, d'aller au front. Ils reviendront tous les deux, se marieront et jamais plus il ne pensera à aller à la guerre, il vivra pour sa femme maintenant.

Ici, on voit d'abord que tous ces récits ont une issue heureuse (acte final) ; on voit que, chaque fois, le héros est au départ aux prises avec des difficultés dues le plus souvent à l'abandon affectif (premier acte) ; on voit que, toujours, ces difficultés de départ sont aggravées par les institutions sociales extérieures (deuxième acte) ; on voit ensuite que, chaque fois, le héros triomphe grâce à son courage et à sa ténacité (troisième acte) ; on voit enfin aussi qu'après ces épreuves, le héros a ses qualités reconnues par son entourage immédiat (quatrième acte).

Il reste à écrire la *matrice structurale* et à rechercher l'*invariant de sens* entre les éléments comparables des différents récits.

Les récits sont écrits, décomposés en sous-unités, dans une ligne du tableau. Les éléments comparables des récits se trouvent placés les uns au-dessus des autres, en colonne.

Pour notre exemple, cela donne :

— C'est un petit garçon... seulement il est un peu découragé. Mais il veut bien réaliser son rêve.	Son maître ne veut pas qu'il aille trop vite.	Il va persévérer : il apprendra progressivement sa musique. Il contera tous les auteurs.	Ses parents se sont aperçus qu'il avait des dons pour la musique. Ils vont lui faire suivre des cours.	Il aura beaucoup de succès, parce que c'est un virtuose.
— Elle a l'air triste... Elle pleure... Son mari l'a quittée, elle est toute seule dans la vie.	Son petit garçon est malade... elle ne peut pas payer le médecin.	Elle se reprend elle-même, elle va travailler, elle crèche, elle travaillera.	Son mari qui aura été malheureux de l'avoir quittée reviendra, et la vie à trois reprendra.	Ses bébé sera guéri, la vie à trois reprendra.
— La jeune fille a l'air de supplier... elle va partir, il part.	Une lettre lui dit que son fiancé était mort (...)	Elle continuera ses études. Reprendra la branche d'infirmière... S'engage dans l'armée... se met à sa recherche...	Elle réalisera ce qu'elle a fait (...). Ils continueront leur vie ensemble.	Elle continuera ses études pour se faire une famille qui avait si bien commencé.

Les invariants de sens, pour chaque colonne, peuvent se formuler ainsi :

Découragement devant l'abandon affectif et les difficultés.	Différents efforts pour surmonter les difficultés de départ.	Efforts méthodiques pour surmonter les difficultés.	Reconnaissance du lien affectif.	Succès final. Réussite de la vie.
---	--	---	----------------------------------	-----------------------------------

Enfin on dégagera la formulation des principes *générateurs* des récits, c'est-à-dire du cadre de référence.

Ici donc, ce jeune garçon nous dit trois fois la même chose : « La vie n'est pas facile actuellement et je suis assez démuné devant ce qui peut arriver. Mais j'ai certaines capacités et avec du courage et de la ténacité, je surmonterai tout cela, et je réussirai ma vie affective et professionnelle. »

On voit donc parfaitement apparaître son cadre de référence :

- La vie est difficile et j'ai des moments de découragement,
- J'ai des capacités,
- Avec de la volonté et de la ténacité,
- Je m'en sortirai et réussirai ma vie.

Il est à noter que, dans cet exemple, les phases initiales de la méthode sont partiellement implicites puisque : 1) l'ensemble des récits a été préalablement décrit ; 2) les trois récits proposés ont été retenus en raison de leur thématique commune. Tiré de : Alex Mucchielli, Les Mentalités : compréhension et analyse, Paris, Les Éditions ESF - Entreprise Moderne d'Édition, 1984, p. 49-51.

## APPENDICE E

Description de la statue chryséléphantine  
du Zeus olympien de Phidias  
par l'écrivain romain Pausanias  
(Deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle ap. J.- C.)

"La statue chryséléphantine du dieu le représente assis sur un trône. Il porte sur la tête une couronne de rameaux d'olivier. Dans sa main droite, il tient une statue chryséléphantine de la victoire, coiffée d'un bandeau et d'une couronne, dans sa main gauche un sceptre orné de différents métaux, avec un aigle juché au sommet. Le vêtement et les chaussures sont en or. Les signes du Zodiaque sont gravés sur le manteau du dieu ainsi que des fleurs de lis. Le trône est décoré d'or et de pierres précieuses, d'ébène et d'ivoire. Il est orné d'animaux peints et de dessins de statues: quatre Victoires semblent danser aux quatre pieds du trône. Sous ceux du dieu se trouvent deux autres statues. Sur les montants avant du trône figurent des sphinx enlevant des enfants thébains et, sous les sphinx, Apollon et Artémis tuant à coups de flèches les enfants de Niobé.

L'espace séparant les quatre pieds du trône est divisé en quatre bandes. Sur la première, qui se trouve exactement face à l'entrée, sont disposées sept statues. Il y en avait huit à l'origine, mais j'ignore ce qu'est devenue la huitième. Elles devaient figurer des épreuves anciennes, car au temps de Phidias on n'avait pas encore institué d'épreuves pour les jeunes gens. L'une des statues, un adolescent mettant un bandeau sur sa tête, ressemble à Pantarkis, jeune garçon d'Elis qui fut l'amant de Phidias. Ce Pantarkis fut vainqueur aux épreuves d'adolescent lors de la quatre-vingt-sixième olympiade. Sur les autres bandes sont représentés ceux qui aidèrent Héraclès à combattre les Amazones. Ils sont vingt-neuf en tout et l'on reconnaît parmi eux Thésée. Le trône ne repose pas seulement sur des pieds, mais également sur des colonnes réparties entre les pieds. Il n'est pas possible, toutefois, de passer dessous comme on peut le faire pour le trône d'Amyclées, à l'intérieur duquel on peut se glisser. A Olympie, les murettes de soutien l'interdisent. Toutes les murettes de soutien qui se trouvent face à la porte d'entrée sont peintes simplement en bleu. Les autres comportent des peintures de Panainos. Elles représentent Atlas soutenant le ciel et la terre, Thésée, Pirihoüs, Ellas, Salamis tenant à la main une guirlande analogue à celle que l'on met à l'avant des bateaux, le combat d'Héraclès contre le lion de Némée, le viol de Cassandre par Ajax, Hippodamie (la fille d'Oenomaos) avec sa mère, Prométhée enchaîné avec, au-dessus de lui, Héraclès. Car il existe au sujet d'Héraclès une tradition d'après laquelle il aurait tué l'aigle qui dévorait le foie de Prométhée sur le Caucase et aurait délivré le héros de ses chaînes. A l'extrémité

de cette peinture, figure Penthésilée expirant dans les bras d'Achille et deux Hespérides avec les pommes confiées à leur garde. Ce Panainos était un frère de Phidias et c'est lui qui peignit le combat de Marathon dans la stoa d'Athènes.

Sur la partie la plus haute du trône, au-dessus de la tête de la statue, Phidias a sculpté trois Charites d'un côté et trois Heures d'un autre, car dans les poèmes les plus anciens, les Charites et les Heures passent pour des filles de Zeus. Homère écrit dans son Iliade que les Heures "avaient la garde du ciel" en tant que gardiennes de la cour royale. Le petit banc placé sous les pieds de Zeus, et qu'on appelle thranis en Attique, est décoré de lions en or et d'une peinture représentant le combat de Thésée contre les Amazones.

Sur le socle soutenant le trône, les autres parures décorant la statue sont en or: Hélios monté sur son char, Zeus, Héra et la Grâce. Puis Hermès, Hestia et Eros accueillant Aphrodite à l'instant où elle sort des eaux et où Peitho pose une couronne sur sa tête. On y voit également Appollon et Arthémis, Athéna, Héraclès et, à l'extrémité du socle, Amphitrite, Poséidon, Séléne montée sur un cheval.

Quant aux dimensions de la statue en hauteur et en largeur, je suis au courant de ce qu'on a écrit, mais je ne suis pas d'accord avec les chiffres fournis, nettement inférieurs à ceux qu'indiquent les pélerins qui l'ont réellement vue. Le dieu en personne, dit-on, approuva l'oeuvre de Phidias. Car lorsque ce dernier eut terminé la statue, il pria le dieu de lui indiquer, par un signe quelconque, s'il agréait son travail. La foudre tomba aussitôt à l'endroit précis où se trouvait, et où se trouve encore, une hydre en bronze. Cet endroit, juste devant la statue, est marqué par une dalle de marbre noir entourée d'un rebord en marbre blanc de Paros, pour recueillir l'huile, car on oint la statue pour protéger l'ivoire de l'humidité constante qui règne dans l'Altis. Quant à la statue de la vierge, sur l'Acropole d'Athènes, on humecte d'eau et non d'huile: le sol de l'Acropole étant très sec en raison de sa hauteur, la statue a besoin d'eau et de fraîcheur. Quand j'ai demandé à Epidaure pourquoi on ne mettait ni eau ni huile sur la statue d'Asclépios, les desservants du sanctuaire me répondirent qu'elle avait été dressée intentionnellement au-dessus d'un puits."

Traduction de Jacques Lacarrière,  
Promenades dans la Grèce antique  
Paris, Hachette, 1978. p. 173.

## BIBLIOGRAPHIE

- Académie de Religion et de Santé Mentale. Religion et développement de la personnalité: compte rendu du 2<sup>e</sup> colloque de l'Académie de Religion et de Santé Mentale. Paris, Les Éditions du Cerf, 1968 (1958).
- Adler, Mortimer J. et Cain, Seymour, "Religion and Theology", Encyclopedia Britannica, Chicago, Encyclopedia Britannica, 1961.
- Akoun, André et col. La Philosophie. Paris, C.E.P.L., 1977.
- Alford, John. "Problems of a Humanistic Art in a Mechanistic Culture", Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 20, n° 1 (1961), p. 37-47.
- Allport, Gordon W. The Individual and his Religion. New York, The Macmillan Company, 1970 (1950).
- Anati, Emmanuel., VanBerg, P. L. et col. Symposiun international sur les religions de la préhistoire - Les religions de la préhistoire. Brescia, Edizioni del Centro, 1975.
- Arnheim, Rudolf. La Pensée visuelle. Paris, Flammarion, 1976.
- Arnheim, Rudolf. Toward a Psychology of Art. Berkeley, University of California Press, 1966.
- Atlan, Henri. Entre le cristal et la fumée: essai sur l'organisation du vivant. Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Austin, M. R. "Aesthetic Experience and the Nature of Religious Perception", Journal of Aesthetic Education, vol. 14, n° 3 (1980), p. 19-35.
- Bachelor, Alexandra et Joshi, Purushottam. La Méthode phénoménologique de recherche en psychologie. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1986.

- Basset, Rodney L. et col. "Picturing God: A Nonverbal Measure of God Concept for Conservative Protestants", Journal of Psychology and Christianity, vol. 9, n° 2 (1990), p. 73-81.
- Bateson, G. La Cérémonie du Naven. Paris, Éditions de Minuit, 1971 (1936).
- Baumberger, Peter et col. Encyclopédie Universalis. Paris, Encyclopedia Universalis Éditeur, 1989.
- Bayer, Raymond. Traité d'esthétique. Paris, Librairie Armand Colin, 1956.
- Beardsley, Monroe C. Aesthetics from Classical Greece to the Present. New York, The Macmillan Company, 1966.
- Beit-Hallahmi, Benjamen and Argyle, Michael. "God as a Father Projection: The Theory and the Evidence", British Journal of Medical Psychology, vol. 48, n° 1 (1975), p. 71-75.
- Benedict, R. Échantillon de civilisation. Paris, Gallimard, 1950 (1934).
- Benezit, E. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Paris, Librairie Gründ, 1976.
- Benveniste, Émile. "Sémiologie de la langue (1)", Sémiotica, n° 1, 1969, p. 1-12.
- Bercé, Yves-Marie., Molinier, Alain., Péronnet, Michel et col. Le XVII<sup>e</sup> siècle: de la Contre-Réformes aux Lumières. Paris, Classique Hachette (Hachette Université), 1948.
- Bergson, Henri. Oeuvres: Les Deux sources de la morale et de la religion. Paris, Presses Universitaires de France, 1963 (1936).
- Bernard, Yvonne. Psycho-sociologie du goût en matière de peinture. Paris, Éditions du Centre National de Recherche Scientifique, Monographie Française de Psychologie, 1973.

Berve, Helmut et Gruben, Gottfried. Greek Temples, Theatres and Shrines. London, Thames and Hudson, 1963.

Birky, Ian et Ball, Samuel. "Parental Trait Influence on God as an Object Representation", The Journal of Psychology, vol. 122, n° 2 (1987), p. 133-137.

Blinder, David. "The Controversy Over Conventionalism", The Journal of Aesthetic, vol. 41, n° 3 (1983), p. 253-264.

Blunt, Antony. Artistic Theory in Italy, 1450-1660. Oxford, Oxford University Press, 1962.

Boghosian, Jack. "Theology Recapitulates Ontogeny: Reality Testing as an Analogy in Relating to God", Journal of Psychology and Theology, vol. 8, n° 2 (1980), p. 122-128.

Bonnefoy, Yves et col. Dictionnaire des mythologies. Paris, Flammarion, 1981.

Borissavlievitch, M. The Golden Number. London, Tiranti, 1958.

Bornstein, Marc H. "Developmental Psychology and the Problem of Artistic Change", The Journal of Aesthetic and Art Criticism, vol. 43, n° 2 (1984), p. 131-145.

Boulay, Daniel et col. Les Grands problèmes de l'esthétique. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.

Bouthoul, Gaston. Les Mentalités. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

Bovet, Pierre. Le Sentiment religieux et la psychologie de l'enfant. Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1951.

Bratu, Horia et Marculescu, Ileana. "Aesthetics and Phenomenology", Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 37, n° 3 (1979), p. 335-349.

Bréhier, Louis. L'Art chrétien. Paris, Librairie Renouard, 1928.

Brentano, Franz. Psychologie du point de vue empirique. Paris, Montaigne, 1944.

Breton, Stanislas. Conscience et intentionnalité. Paris, Emmanuel Vitte Éditeur, 1956.

Brown, Stephanie. Religious Painting: Christ's Passion and Crucifixion. New York, Mayflower Books inc., 1979.

Burckardt, Titus. Principes et méthodes de l'art sacré. Paris, Dervy-Livres, 1976.

Callot, Émile. La Philosophie biologique de Cournot. Paris, Librairie Rivière et Cie, 1960.

Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. New York, Pantheon Books, 1961 (1949).

Campbell, Joseph. The Mythic Image. Princeton, Princeton University Press, 1974.

Canguilhem, Georges, "Vie", Encyclopédie Universalis, n° 29, Paris, Encyclopedia Universalis Éditeur, 1989.

Caratini, Roger et col. Encyclopédie Thématique Universelle. Paris, Bordas, 1972.

Carli, Enzo. La Peinture siennoise. Paris, Librairie Armand Colin, 1955.

Carson, R. A. G. Coins: Ancient, Mediaeval and Modern. London, Hutchinson of London, 1970.

Carter, Paul. "The Art of Concealment", Studio International, vol. 201, n° 1020 (1988), p. 39-41.

Cassirer, Ernst. Essai sur l'homme. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

Centre Royaumont pour Une Science de l'Homme. Théories du langage et théories de l'apprentissage: le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky. Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Chalus, Paul. L'Homme et la religion: recherches sur les sources psychologiques des croyances. Paris, Éditions Albin Michel, 1963.

Charbonneaux, Jean et col. Grèce archaïque. Paris, Éditions Gallimard, 1968.

Christophe, Paul. L'Église dans l'histoire des hommes. Limoges, Droguet-Ardant, 1982.

Clark, Walter Houston. The Psychology of Religion. New York, The Macmillan Company, 1958.

Clayton, Peter A. L'Univers des monnaies: monnaies grecques. Genève, (Maison d'édition non précisée), 1972.

Cochin, Henny. François Pétrarque. Paris, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, 1961.

Conn, Walter E. "Personal Identity and Creative Self-Understanding: Contribution of Jean Piaget and Erik Erikson to the Psychological Fondation of Theology", Journal of Psychology and Theology, vol. 5, n° 1, 1977, p. 34-39.

Cox, W. F. "Spiritual Egocentrism - A Perspective on Spiritual Maturity", Journal of Psychology and Theology, vol. 12, n° 1 (1984), p. 40-44.

Cook, Arthur Bernard. Zeus: A Study in Ancient Religion; Volume I: Zeus, God of the Bright Sky, New York, Biblo and Tannen, 1965.

Cook, Arthur Bernard. Zeus: A Study in Ancient Religion; Volume II: Zeus, God of the Dark Sky, New York, Biblo and Tannen, 1965.

- Crapps, Robert W. An Introduction to Psychology of Religion. Macon (Georgia), Mercer University Press, 1986.
- Cunningham, Henri-Paul. Négation de la négation: à propos de "Hasard et nécessité". (Les Conférences Charles de Koninck). Québec, Les Presses de l'université Laval, 1972.
- Daby, M.-M. et col. Encyclopédie des Mystiques. Paris, Robert Laffont, 1972.
- d'Ancona, Paolo. Les Primitifs italiens du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle. Paris, Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1935.
- Décarreaux, Jean. Normands, papes et moines en Italie méridionale et en Sicile du XI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Paris, Éditions A. et J. Picard, 1974.
- Deconchy, Jean-Pierre. Structure génétique de l'idée de Dieu chez les catholiques français. Bruxelles, Éditions Lumen Vitae, 1967.
- Delacroix, Henri. Psychologie de l'art. Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.
- Delange, Jacqueline. Arts et peuples de l'Afrique noire. Paris, Gallimard, 1967.
- De Mul, Jos. "The Development of Aesthetic Judgment: Analysis of a Genetic-Structuralist Approach", Journal of Aesthetic Education, vol. 22, n° 2 (1988), p. 55-71.
- Denis, Maurice. Histoire de l'art religieux. Paris, Flammarion, 1939.
- Denis, Michel. Les Images mentales. Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Dewey, John. Art as Experience, New York, Capricorn Books, 1958 (1934).

- Dhavamony, Mariasusai. Phenomenology of Religion. Rome, Gregorian University Press, 1966.
- Dilthey, Wilhelm. Descriptive Psychology and Historical Understanding. The Hague, Martinus Nijhoff, 1977.
- Dilthey, Wilhelm. Introduction à l'étude des sciences humaines. Paris, Presses Universitaires de France, 1942 (1914).
- Dissanayake, Ellen. "Aesthetic Experience and Human Evolution", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. XLI, n° 2 (1982), p. 145-155.
- Dixon, John W. "Art as Religion: Religion as Art", Social Compass, vol. 5, n° 1 (1977), p. 34-39.
- Durkheim, Émile. "Science et religion", Bulletin de la Société Française de Philosophie, vol. 9, 1909.
- Durkheim, Émile. Les Formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie. Paris, Presses Universitaires de France, 1960 (1912).
- Ebert-Schifferer, Sybille., Emiliani, Andrea et Schleier, Erich. Guido Reni e l'Europa: Fama e fortuna. Bologna, Schirn Kunsthalle Frankfurt - Nuova Alfa Editoriale, 1988.
- École biblique de Jérusalem (dir.), La Bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1973.
- Eliade, Mircea. Histoire des croyances et des idées religieuses (3 volumes), Paris, Gallimard, 1976, 1977, 1978.
- Eliade, Mircea. Images et symboles. Paris, Gallimard, 1952.
- Eliade, Mircea et col. The Encyclopedia of Religion. New York, Macmillan Publishing Company, 1987.
- Elkind, David. "Age Changes in the Meaning of Religious

- Identity", Review of Religious Reserch, vol. 6, 1964, p. 36-40.
- Fabre, Abel. Manuel d'art chrétien. Paris, Librairie Bloud et Gay, 1930.
- Forge, Antony (éd). Primitive Art and Society. London, Oxford University Press, 1973.
- Freeman, N. H. "Process and Product in Children's Drawing", Perception, vol. 1, 1972, p. 123-140.
- Freud, Sigmund. L'Avenir d'une illusion. Paris, Presses Universitaires de France, 1983 (1927).
- Freud, Sigmund. L'Homme Moïse et la religion monothéiste: trois essais. Paris, Gallimard, 1986 (1939).
- Freud, Sigmund. Totem et tabou. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- Freud, Sigmund. Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. Paris, Librairie Gallimard, 1927.
- Gaboury, Placide. Matière et structure: réflexions sur l'oeuvre d'art. Paris - Bruges, Desclée de Brouwer, 1967.
- Galifret-Granjon, Nadine. Naissance et évolution de la représentation chez l'enfant: étude historique et critique. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Gatto, Joseph A. et col. Exploring Visual Design. Worcester (Massachusetts), Davis Publications Inc., 1987.
- Giorgi, Amedeo (éd). Journal of Phenomenological Psychology. Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press Inc., 1970 -.
- Girardet, Sylvie et col. Australie noire. Paris, Autrement Revue, 1989.

- Godin, André et Hallez, Monique. "Parental Images and Divine Paternity", Lumen Vitae, Bruxelles, 1964, p. 79-110.
- Godin, André. Psychologie des expériences religieuses. Paris, Éditions du Centurion, 1986.
- Goldberg, Philip. L'Intuition. Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986.
- Gombrich, E. H. L'Art et son histoire des origines à nos jours. Paris, Éditions René Julliard, 1967.
- Gombrich, E. H. The Story of Art. Oxford, Phaidon Press Limited, 1972.
- Gorce, Maxime., Mortier, Raoul et col. Histoire générale des religions. Paris, Librairie Aristide Quillet, 1948.
- Gorsuch, Richard L. "Psychology of Religion", Annual Review of Psychology, vol. 39, 1988, p. 201-221.
- Goudenough, F. L. Measurement of Intelligence by Drawings. New York, Harcourt, Brace and World, 1926.
- Grabar, André. La Peinture byzantine. Genève, Skira - Flammarion, 1979.
- Grabar, André. L'Art religieux de l'empire byzantin à l'époque des macédoniens, Paris, Melum, 1939.
- Graebner, Olivier E. "Child Concepts of God", Religious Education, vol. 59, n° 3, 1964, p. 231-241.
- Graindor, Paul. Athènes sous Hadrien. New York, Arno Press, 1973.
- Granger, Gilles-Gaston. La Raison. Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je?), 1955.

- Granger, Gilles-Gaston, "Rationalisme", Encyclopédie Universalis, n°19, Paris, Encyclopedia Universalis Éditeur, 1989.
- Grant, Michael et Hazel, John. Dictionnaire de la mythologie. Vervier (Belgique), Éditions Seghers, 1975.
- Guiraud, Pierre. La Sémiologie. Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je?), 1973.
- Hall, Gordon C. "An Integration of Science and Theology in a Piagetian Epistemology", Journal of Psychology and Theology, vol. 8, n° 4 (1980), p. 293-302.
- Harris, D. B., Goudenough, F. L. "Studies in the Psychology of Children's Drawings: II, 1928-1949", Psychological Bulletin, vol. 47, 1950, p. 369-433.
- Harris, D. B. "Children's Drawing as Measures of Intellectual Maturity: A Revision and Extension of the Goodenough Draw-a-Man Test", Journal of Aesthetics, vol. 23, n° 4 (1964), p. 516.
- Hauser, Henri. La Prépondérance espagnole (1599-1660). Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- Hauser, James. "Adolescents and Religion", Adolescence, vol. 16, n° 62 (1981), p. 309-320.
- Hill, Ian Barras. The Italian Renaissance. Amsterdam, Galley Press, 1980.
- Hjelmslev, Louis. Prolégomènes à une théorie du langage. Paris, Éditions de Minuit, 1971.
- Hladik, Jean. La Biophysique. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Hodin, J. P., Eliade, M. "Quand les artistes parlent du sacré", XX<sup>e</sup> Siècle, vol. 24, 1964, p. 3-10, 17-32.

- House, Harriman, Arden. Religion et développement de la personnalité. Paris, Éditions du Cerf, 1968 (1958).
- Huisman, Denis. Dictionnaire des philosophes. Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Husserl, Edmund. Expérience et jugement. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Husserl, Edmund. Idées directrices pour une phénoménologie. Paris, Éditions Gallimard, 1950.
- Husserl, Edmund. La Crise de l'humanité européenne et la philosophie (avec un essai sur la grammaire de Husserl par Jean-Marc Guirao). Paris, Aubier Montaigne, 1977.
- Husserl, Edmund. Logique formelle et logique transcendantale: essai d'une critique de la raison logique. Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- Husserl, Edmund. Méditations cartésiennes. Paris, Éditions J. Vrin, 1969.
- Husserl, Edmund. Recherches phénoménologiques pour la constitution. Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- Huyghe, René et col. L'Art et l'homme (tome II). Paris, Librairie Larousse, 1958.
- Inhelder, B., Sinclair, H., Bovet, M. Apprentissage et structure de la connaissance. Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- Instituto Italiano per il Medio ed Estrem Oriente (catalogue d'exposition). Cinquemila anni di arte dell'India. Roma, Lorenzo del Turco, 1961.
- Janson, H. W. The Sculpture of Donatello. Princeton - New Jersey, Princeton University Press, 1963.

- Jaspers, Karl. Introduction à la philosophie. Paris, Union Générale d'Éditions, 1965.
- Jennings, Jerry L. "Husserl Revisited: The Forgotten Distinction Between Psychology and Phenomenology", American Psychologist, vol. 41, n° 11 (1986), p. 1231-1240.
- Jopling, Carol F. Art and Aesthetics in Primitive Societies. New York, E. P. Dutton and Co., 1971.
- Jung, Carl Gustav. Aïon: études sur la phénoménologie du soi. Paris, Albin Michel, 1983.
- Jung, Carl Gustav. Introduction à l'essence de la mythologie. Paris, Payot, 1968.
- Jung, Carl Gustav. La Vie symbolique: psychologie de la vie religieuse. Paris, Albin Michel, 1989.
- Jung, Carl Gustav. L'Homme et ses symboles. Paris, Éditions Robert Laffont, 1964.
- Jung, Carl Gustav. Mysterium Conjunctionis: études sur la séparation et la réunion des opposés psychiques dans l'alchimie. Paris, Albin Michel, 1980 (1963).
- Jung, Carl Gustav. Psychology and Religion. New Haven, Yale University Press, 1938.
- Kant, Emmanuel. Critique de la raison pure. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Kellogg, Rhoda. What Children Scribble and Why. San Francisco, Édité par l'auteur, 1955.
- Kestenbaum, Victor. "On a Certain Blindness in Jean Piaget: Sensing and knowing in Piaget and Dewey", Journal of Phenomenological Psychology, vol. 5, n° 1 (1974), p. 81-94.

- Kitto, H. D. F. Les Grecs: autoportrait d'une civilisation. Paris, Arthaud, 1959.
- Klauber, John. "Notes on the Psychical Roots of Religion, with Particular Reference to the Development of Western Christianity", International Journal of Psycho-Analysis, vol. 55, n° 2 (1974), p. 249-255.
- Kupka, Karel. Un Art à l'état brut: peintures et sculptures des aborigènes d'Australie. Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1962.
- Lacarrière, Jacques. Promenades dans la Grèce antique. Paris, Hachette, 1978.
- Lalande, A. Vocabulaire de philosophie. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Laude, Jean. Les Arts de l'Afrique noire. Paris, Librairie Générale Française, 1966.
- Legendre-Bergeron, Marie-Françoise. Lexique de la psychologie du développement de Jean Piaget. Chicoutimi, Gaëtan Morin Éditeur, 1980.
- Leroi-Gourhan, André. Les Religions de la préhistoire. Paris, Presses Universitaires de France, 1983 (1964).
- Levi, Bruce A. "Critique of Piaget's Theory of Intelligence: A Phenomenological Approach", Journal of Phenomenological Psychology, vol. 3, n° 1 (1972), p. 99-111.
- Levi-Bruhl, Lucien. La Mentalité primitive. Paris, Félix Alcan, 1922.
- Levin, S. "Understanding Religious Behavior", Journal of Religion and Health, vol. 8, n° 1 (1979), p. 8-20.
- Levinas, Emmanuel. En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.

- Levi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale. Paris, Éditions Plon, 1958.
- Levi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale deux. Paris, Éditions Plon, 1973.
- Levi-Strauss, Claude. Le Totémisme aujourd'hui. Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- Levi-Strauss, Claude. Race et histoire. Paris, Denoël, 1987.
- Loew, Jacques et Meslin, Michel. Histoire de l'église par elle-même. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978.
- Lucquet, G. H. Le Dessin enfantin. Paris, Alcan, 1927.
- Lwoff, André. L'Ordre biologique. Paris, Robert Laffont (Marabout Université), 1970.
- Lytard, Jean-François. La Phénoménologie. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Maisonneuve, Jean. La Psychologie sociale. Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- Mâle, Emile. L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France (études sur les origines de l'iconographie du moyen âge). Paris, Librairie Armand Colin, 1928.
- Mâle, Emile. L'Art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle. Paris, Librairie Armand Colin, 1951.
- Malev, Milton. "Discussion of the Paper by John Klauber on Psychical Roots of Religion", International Journal of Psycho-Analysis, vol. 55, n° 2 (1974), p. 257-259.
- Malraux, André. La Métamorphose des dieux. Paris, N. r. f., La Galerie de la Pléiade, 1957.

- Manselli, Raoul. La Religion populaire au moyen âge. Paris, Librairie J. Vrin, 1973.
- Maquet, Jacques. Introduction to Aesthetic Anthropology. Malibu, Udena Publications, 1979.
- Maquet, Jacques. The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts. New Haven and London, Yale University Press, 1986.
- Margolin, Jean-Claude. L'Humanisme en Europe. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Martin, F. D. "Art and the Religious Experience", Journal of Aesthetics, vol. 31, n° 4 (1973), p. 546-552.
- Martin, Robert. Contribution à l'étude du concept de motivation. Paris, Librairie Honore Champion, 1977.
- Mattingly, Harold. Roman Coins: From the Earliest Times to the Fall of Western Empire. Chicago, Quadrangle Books, 1962.
- Mauss, Marcel. Oeuvres I: les fonctions sociales du sacré. Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.
- Mauss, Marcel. Sociologie et anthropologie. Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
- Mc Dargh, John. "God, Mother and Me: An Object Relational Perspective on Religious Material", Pastoral Psychology, vol. 34, n° 4 (1986), p. 251-263.
- Meyer, François. "Situation épistémologique de la biologie", Logique et connaissance scientifique, Gallimard (La pléiade), 1967.
- Michaeli, Frank. Dieu à l'image de l'homme; étude de la notion anthropomorphique de Dieu dans l'Ancien Testament. Paris, Delachaux et Niestlé, 1950.

- Monod, Jacques. Le Hasard et la nécessité: essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Moore, Albert C. Iconography of Religions: An Introduction. Philadelphia, Fortress Press, 1977.
- Moreau, Joseph. La Conscience et l'être. Paris, Éditions Montaigne, 1958.
- Morin, Jean G. Phénoménologie et art. Québec, Université Laval (Thèse de maîtrise), 1969.
- Morris, Desmond. Biologie et art. Paris, Stock, 1961.
- Mouloud, Noël. Langage et structure. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
- Mourre, Michel. Les Religions et les philosophies d'Asie. Paris, La Table Ronde, 1961.
- Mousnier, Roland. Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Mucchielli, Alex. Analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines. Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Mucchielli, Alex. Les Mentalités: compréhension et analyse. Paris, Les Éditions ESF - Entreprise Moderne d'Édition, 1984.
- Mucchielli, Roger et col. Notions de structure et de la connaissance. Paris, Albin Michel, 1957.
- Muensterberger, W. La Sculpture des primitifs. Paris, Flammarion, 1955.
- Murray, Peter. L'Architecture de la Renaissance. Paris, Electa-Weber, 1973.

- Murray, Peter. The Architecture of the Italian Renaissance. New York, Schocken Books, 1963.
- Naud, Julien. Une Philosophie de l'imagination. Paris/Montréal, Bellarmin Desclée, 1979.
- Neff, Teresa. "Image of God and Psychic Structure", Lumen Vitae, vol. 32, n° 4 (1977), p. 399-422.
- Neff, Teresa. "Représentation de Dieu et structure psychique", Lumen Vitae, vol. 32, 1977, p. 277-300.
- Nelson, Marven O. et Jones, Edward Morris. "An Application of the Q-Technique to the Study of Religious Concepts", Psychological Reports, vol. 3, 1957, p. 293-297.
- Nelson, Marven O. "The Concept of God and Feelings Toward Parents", Journal of Individual Psychology, vol. 27, n° 1 (1971), p. 46-49.
- Neumann, Erich. Art and the Creative Unconscious. Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1974 (1969).
- Neumann, Erich. The Child: Structure and Dynamics of the Nascent Personality. New York, G. P. Putnam's Sons for C. G. Jung Foundation for Analytical Psychology, 1973.
- Neumann, Erich. Creative Man. Princeton (N. J.). Princeton University Press, 1979.
- Nilsson, Martin P. La Religion populaire de la Grèce antique. Paris, Librairie Plon, 1954.
- Not, Louis et col. Perspectives piagétienes. Toulouse, Privat, 1983.
- Nuttin, Joseph. La Théorie de la motivation humaine: du besoin au projet d'action. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

- Otto, Rudolf. Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
- O'Connor, W. R. "Art and Theology", Liturgical Arts, vol. 30, 1961, p. 16-19.
- Panofsky, Erwin. La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident. Paris, Flammarion, 1976.
- Parks, Sharon. "Meaning and Symbol in Constructive Developmental Perspective", Pastoral Psychology, vol. 33, n° 2 (1984), p. 64-73
- Parsons, Michael., Johnston, Marilyn et Durham, Robert. "Developmental Stages in Children's Aesthetic Responses", Journal of Aesthetic Education, vol. 12, 1978, p. 83-104.
- Passeron, René. "Sur l'apport de la poïétique à la sémiologie du pictural", Revue d'Esthétique, n° 1, 1976, p. 48-73.
- Peckham, Morse. Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts. New York, Schocken Books, 1967.
- Pelletier, Michelle. Le Développement esthétique chez deux enfants observés entre neuf mois et six ans. Québec, Université Laval, (Thèse de maîtrise), 1981.
- Perroy, Edouard. Le Moyen âge. Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- Petit, Madeleine. Le Phénomène religieux. Paris, Bloud et Gay, 1966.
- Piaget, Jean. Adaptation vitale et psychologie de l'intelligence: sélection organique et phénocopie. Paris, Herman, 1974.
- Piaget, Jean. Biologie et connaissance. Paris, Gallimard, 1967.

- Piaget, Jean. La Construction du réel chez l'enfant. Paris, Delachaux et Niestlé, 1971 (1937).
- Piaget, Jean. Épistémologie des sciences de l'homme. Paris, Gallimard, 1970.
- Piaget, Jean. La Formation du symbole chez l'enfant. Paris, Delachaux et Niestlé, 1945.
- Piaget, Jean. La Naissance de l'intelligence chez l'enfant. Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1975.
- Piaget, Jean. La Psychologie de l'intelligence. Paris, Armand Colin, 1967.
- Piaget, Jean. La Représentation du monde chez l'enfant. Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- Piaget, Jean. Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant. Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1956.
- Piaget, Jean. Le Structuralisme. Paris, Presses Universitaires de France (Que-sais-je?), 1968.
- Piaget, Jean. L'Image mentale chez l'enfant. Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- Piaget, Jean. Sagesse et illusions de la philosophie. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Piéron, Henri. La Sensation guide de vie. Paris, Gallimard, 1955.
- Piper, D. L'Amour de la peinture. Paris, Fernand Nathan, 1984.
- Pischel, Gina. Histoire mondiale de l'art. Vérone, Solar, 1976.
- Pitts, V. Peter. Concept Development and the Development of the God Concept in the Child: A Bibliography. New York, Character Research Press, Schenectady, 1977.

- Pitts, V. Peter. "Drawing the Invisible: Children's Conceptualization of God", Character Potential, vol. 8, n° 1 (1976), p. 12-24.
- Pohier, J.-M. Psychologie et théologie. Paris, Les Éditions du Cerf, 1967.
- Poupard, Paul et col. Dictionnaire des religions. Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Prades, José A. Persistance et métamorphose du sacré. Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- Prox, L. "Strukturalistische Kunstforschung", Zeitschrift Für Allgemeine Wissenschaftstheorie 3, n° 3, 1972.
- Pruyser, Paul W. "Lessons From Art Theory for the Psychology of Religion", Journal for the Scientific Study of Religion, vol. 15, n° 1 (1976), p. 1-14.
- Réau, Louis. Iconographie de l'art chrétien. Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- Reichel-Dolmatoff, G. Colombia. London, Thame and Hudson, 1965.
- Reimer, Bennet. Une Philosophie de l'éducation musicale. Québec, Presses de l'Université Laval, 1976.
- Richter, Gisela M. A. The Sculpture and Sculptors of the Greeks. London, Yale University Press, 1929.
- Ricoeur, Paul. "Sur la phénoménologie", Esprit, n° 209, décembre 1953, p. 821-839.
- Ries, Julien. Les Chemins du sacré dans l'histoire. Paris, Aubier, 1985.
- Rizzuto, Ana-Maria. The Birth of the Living God: A Psychoanalytic Study. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979.

- Robert, Paul et col. Le Petit Robert, Paris, Société du Nouveau Littré, 1981.
- Robert, Paul et col. Le Grand Robert de la langue française. Paris, Le Robert, 1985.
- Rodenwaldt, Gerhart. Olympie. Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1936.
- Rops, Daniel. L'Église de la Renaissance et de la Réforme. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1955.
- Ross, Mary Ellen et Ross, Cheryl Lynn. "Mothers, Infants, and the Psychoanalytic Study of Ritual", Signs, vol. 9, n° 1 (1983), p. 26-39.
- Roy, Claude. Arts sauvages. Paris, Robert Delpire, 1957.
- Rouvière, H. L'Énergie vitale. Paris, Masson et Cie Éditeurs, 1952.
- Saint-Augustin. La Cité de Dieu. Avignon, Masson Aubanel Père, 1930.
- Saint-Martin, Fernande. Les Fondements topologiques de la peinture. Ville La Salle (Québec), Éditions Hurtibise HMV, 1980.
- Saint-Martin, Fernande. Sémiologie du langage visuel. Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.
- Sartiaux, Félix. Foi et science au moyen âge. Paris, F. Rieder et Cie, 1926.
- Schmidt, P. W. Origine et évolution de la religion. Paris, Éditions Bernard Grasset, 1931.
- Schrodinger, Erwin. Mind and Matter. Cambridge, Cambridge University Press, 1958.

- Selfe, L. "Review of Current Theories in Psychology of Children's Drawings", British Journal of Aesthetics, vol. 20, n° 2 (1980), p. 160-164.
- Severi, Carlo. "Un Primitivisme sans emprunts: Boas, Newman et l'anthropologie de l'art", Les Cahiers du Musée National d'art Moderne, n° 28, Été 1989, p. 55-60.
- Sillamy, Norbert. Dictionnaire encyclopédique de psychologie. Paris, Bordas, 1980.
- Sizeranne, Robert de la. Le Miroir de la vie: essais sur l'évolution esthétique. Paris, Librairie Hachette, 1902.
- Sobosian, Jeffrey G. "Loneliness and Faith", Journal of Psychology and Theology, vol. 6, n° 2 (1978), p. 104-109.
- Somaré, Enrico. Masaccio. Milan, Bottega di Piesia, 1925.
- Sperber, Dan. Qu'est-ce que le structuralisme?: le structuralisme en anthropologie. Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- Strasser, Stephan. Phénoménologie et science de l'homme: vers un nouvel esprit scientifique. Louvain, Bibliothèque Philosophique de Louvain, 1967.
- Strawson, P. F. Études de logique et de linguistique. Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Strunk, Orlo. "Perceived Relationships Between Parental and Deity Concepts", Psychological Newsletter, New York University, vol. 10, 1959, p. 222-226.
- Strunk, Orlo. Religion: A Psychological Interpretation. New York - Nashville, Abington Press, 1962.
- Suret-Canale, Jean et col. La Naissance des Dieux. Paris, Éditions de l'Union Rationaliste, 1966.

- Sutton, Peter et col. Dreamings: The Art of Aboriginal Australia. New York, George Braziller Publishers, 1988.
- Taine. Philosophie de l'art. Paris, Librairie Hachette, 1930.
- Talbot Rice, David. Art of the Byzantine Era. New York-Washington, Frederick A. Praeger Publishers, 1963.
- Talley, Joseph E. "Psychological Separation-Individuation and Spiritual Reunion", Journal of Psychology and Theology, vol. 8, n° 2 (1980), p. 97-106.
- Tamayo, Alvaro et Desjardins, Léandre. "Concept of God and parental Images", Journal for the Scientific Study of Religion, vol. 8, n° 1 (1976), p. 79-87.
- Tamayo, Alvaro et Dugas, Albert. "Conceptual Representation of Mother, Father and God According to Sex and Field Study", The Journal of Psychology, vol. 97, 1977, p. 79-85.
- Tamayo, Alvaro et Dugas, Albert. "Fonction symbolique des images parentales et représentation de Dieu", La Revue, vol. 7, 1974, p. 73-83.
- Tamayo, Alvaro. "Représentation parentale et religion", Psychologica Belgica, vol. 24, n° 1 (1984), p. 55-62.
- Tatarkiewicz, Wladystaw. "Two Philosophies and Classical Art", Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 22, n° 1 (1963), p. 3-8.
- Taylor, A.-C. "Primitif", Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 600.
- Tessèdre, Bernard. Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art. Bruxelles, La Connaissance, 1969.
- Thinès, Georges et Lempereur, Agnès. Dictionnaire général des sciences humaines. Paris, Éditions Universitaires, 1975.

- Thinès, Georges. Phénoménologie et science du comportement. Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1980.
- Thomas d'Aquin. L'Homme chrétien. Paris, Les Éditions du Cerf, 1965.
- Thomas, Louis-Vincent et Luneau, René. La Terre africaine et ses religions. Paris, Éditions l'Harmattan, 1980.
- Thompson, Elizabeth. "Landscape and Legend", Studio International, vol. 201, n° 1020 (1988), p. 31-35.
- Timpe, Randie L. "Epistemological and Metaphysical limits to Integration of Psychology and Theology", Journal of Psychology and Christianity, vol. 2, n° 3 (1983), p. 21-29.
- Trimborn, Hermann. La América precolombina. Madrid, Editionnes Castilla, 1965.
- Tylor, Edward B. Primitive Culture: Research Into the Development of the Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custum. (2 volumes), New York, Gordon Press, 1974 (1871).
- Tymieniecka, Anna-Teresa (éd.). Analecta Husserlana. (Publié sous les auspices de "The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning"). Dordrech/London/Boston, D. Reidel Publ. Co., 1971 -.
- Upjohn, Everard M. et col. Histoire mondiale de l'art. Verviers (Belgique), Gérard et Co., 1965.
- Vanesse, Alfred. "Langage religieux et relation à la mère", Lumen Vitae, vol. 32, 1977, p. 301-311.
- Venturi, Lionello. La Peinture italienne: du Caravage à Modigliani. Genève, Albert Skira, 1952.
- Venturi, Lionello. La Peinture italienne: les créateurs de la Renaissance. Genève - Paris, Albert Skira, 1950.

- Vergote, Antoine et col. "Concept of God and Parental Images", Journal for the Scientific Study of Religion, vol. 8, n° 1 (1969), p. 79-87.
- Vergote, Antoine et Aubert, Catherine. "Parental Images and Representations of God", Social Compass, vol. 19, n° 3 (1972), p. 431-444.
- Vergote, Antoine et Tamayo, Alvaro. The Parental Figures and the Representation of God: A Psychological and Cross-Cultural Study. The Hague - Paris - New York, Leuven University Press, 1981.
- Vergote, Antoine. Psychologie religieuse. Bruxelles, Charles Dessart, 1966.
- Vermeule, Cornelius C. The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire. Cambridge, Spink and Son, 1959.
- Waelhens, Alphonse de. "Signification de la phénoménologie", Diogène, n° 5, janvier 1954, p. 49-70.
- Waller, Niels et col. "Genetic and Environmental Influences on Religious Interest, Attitudes, and Values: A Study of Twins Reared Apart and Together", Psychological Science, vol. 1, n° 2 (1990), p. 73-81.
- Watzlawick, Paul. L'Invention de la réalité; comment savons-nous ce que nous croyons savoir? Contribution au constructivisme. Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- Webb, Sam C. "An Exploratory Investigation of some Needs met through Religious Behavior", Journal for the Scientific Study of Religion, vol. 5, 1965, p. 51-58.
- White, J.- P. et O'Connell, J.- F. A Prehistory of Australia. New Guinea and Sahul, Academic Press, 1983.
- White, Scott A. "Imago Dei and Object Relations Theory: Implications for a Model of Human Development", Journal of Psychology and Theology, vol. 12, n° 4 (1984), p. 286-293.

Williams, Robert. "A Theory of God-Concept Readiness: From the Piagetian Theories of Child Artificialism and the Origin of Religious Feeling in Children", Religious Education, vol. 66, n° 1 (1971), p. 62-66.

Winnicott, D. W. et col. Le Narcissisme. Paris, Laffont et Tchou, 1981.

Wunenburger, Jean-Jacques. Le Sacré. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.